

А. С. ЗВЕРЕВ

**КАТЕГОРИЯ СЕРЕДИНА (MITTE)
И ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ НОВОЙ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ
ХАНСА ЗЕДЛЬМАЙРА**

МОНОГРАФИЯ

А. С. Зверев

**КАТЕГОРИЯ СЕРЕДИНА (MITTE)
И ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ НОВОЙ НАУКИ
ОБ ИСКУССТВЕ ХАНСА ЗЕДЛЬМАЙРА**

Монография

Санкт-Петербург
Наукоемкие технологии
2024

УДК 130.2
ББК 71
3-43

Рецензенты:

Степан Серезьевич Ванеян – доктор искусствоведения, профессор МГУ имени М. В. Ломоносова;

Ольга Александровна Нестерова – доктор философских наук, профессор НИУ «Высшая школа экономики»;

Владимир Михайлович Соловьев – доктор исторических наук, профессор Московского государственного лингвистического университета (МГЛУ)

3-43 Зверев А. С. Категория середина (Mitte) и основные понятия новой науки об искусстве Ханса Зедльмайра: монография / А. С. Зверев. – СПб.: Наукоемкие технологии, 2024. – 172 с.

ISBN 978-5-907804-19-7

Монография посвящена основным понятиям новой науки об искусстве одного из крупнейших искусствоведов XX века Ханса Зедльмайра. Центральное место уделено анализу категории середина (Mitte), которая не имеет прямых аналогов в отечественной философии. Середина – это одна из важнейших онтологических и гносеологических категорий, впервые детально проанализированная Аристотелем. В теории Зедльмайра середина выражает сущность произведения искусства, которое благодаря ей обретает бытие и понимание, предполагающее не противопоставление, а единство субъекта и объекта. Впервые в отечественной интеллектуальной традиции эта категория рассматривается в таком широком диапазоне.

Книга адресована читателям, интересующимся проблемами философии искусства, теории познания.

УДК 130.2
ББК 71

ISBN 978-5-907804-19-7

© Зверев А. С., 2024

Оглавление

Введение.....	6
Глава 1 Категория середина (Mitte).....	10
1.1 Категория середина (Mitte) в философской традиции.....	10
1.1.1 Mitte – понятие и метафора.....	10
1.1.2 Категория середина в философии Парменида.....	10
1.1.3 Пифагор и Поликлет о середине.....	12
1.1.4 Середина в мифопоэтической картине мира.....	12
1.1.5 Категория середина в философии Аристотеля.....	13
1.1.6 Середина в трудах Паскаля и Баадера.....	16
1.1.7 Категория середина (Mitte) в философии Гегеля.....	17
Выводы по первой главе.....	20
Глава 2 Категория середина в трудах Зедльмайра.....	22
2.1 Определение середины (Mitte) в трудах Зедльмайра.....	22
2.1.1 Общее определение середины Зедльмайром.....	22
2.1.2 Середина как центр.....	24
2.1.3 Середина как связующий принцип.....	24
2.1.4 Середина – как настоящее время.....	26
2.1.5 Середина как принцип жизни.....	26
2.1.6 Середина как орудие познания и как искомое.....	27
2.1.7 Середина как посредник.....	28
2.1.8 Середина как способ непосредственного восприятия.....	29
2.1.9 Середина Зедльмайра и ядро искусства Вёльфлина.....	30
2.2 Середина Зедльмайра – как категория философии культуры.....	32
2.2.1 Утрата середины и отчуждение.....	32
2.2.2 Утрата середины.....	33
2.2.3 Симптомы кризиса.....	34
2.2.4 Диагноз эпохи.....	37
Выводы по второй главе.....	40
Глава 3 Категория середина в контексте других понятий новой науки об искусстве Зедльмайра.....	42
3.1 Середина как принцип целостности.....	42
3.1.1 Mitte (середина) и Ganze (целое).....	42
3.1.2 Einheit (Единство).....	45
3.1.3 Notwendigkeit (Необходимость).....	47
3.1.4 Echtes Kunstwerk (Подлинное произведение искусства).....	48
3.1.5 Grenze (Граница).....	50
3.1.6 Vollendung (Завершенность).....	51
3.1.7 Größeres Ganze (Контекст).....	52

3.2 Struktur (структура).....	54
3.2.1 Strukturzusammenhang (Структурные связи)	55
3.2.2 Структура структуры	57
3.3 Lebendige Mitte (Живая середина).....	60
3.3.1 Lebendige Mitte (Живая середина)	60
3.3.2 Einzelн (Единичное)	63
3.3.3 Besondere (Особенное), Konkrete (Конкретное), Individuell (Индивидуальное) и Einzigartig (Уникальное)	66
3.4 Ursprünglichkeit и Entstehung (Изначальность и возникновение произведения искусства)	70
3.5 Anschauung и Gestaltung (Созерцание)	75
3.5.1 Phänomene и Erscheinung (Феномен и явление)	75
3.5.2 Anschaulicher Charakter	77
3.5.3 Anschauung (Созерцание)	82
3.5.4 Gestalt (Гештальт)	85
3.5.5 Gestaltung.....	87
3.5.6 Forma.....	90
3.6 Die Existenz des Kunstwerks (Существование произведений искусства).....	93
3.7 Strukturanalyse и Physiognomie (Структурный Анализ и Физиогномика)	96
Выводы по третьей главе	104
Глава 4 Произведения искусства как середина	106
4.1 Neue Lehre vom Kunstwerk (Новое учение о произведении искусства).....	106
4.1.1 Новое понимание произведения искусства	106
4.1.2 Zugänge zur Kunst (Доступ к искусству)	112
4.2 Интерпретация произведения искусства	116
4.2.1 Интерпретация произведения искусства	116
4.2.2 Понимание и объяснение.....	120
4.2.3 Понимание как Бытие	124
4.3 Воскрешение и реконструкция	128
4.3.1 Актуализация произведения искусства.....	128
4.3.2 Rekonstruktion (Реконструкция).....	130
4.3.3 Wiedererschaffen, Nachschaffen (Воссоздание)	130
4.3.4 Resurrektion (Воскрешение).....	132
4.4 Произведение искусства как событие.....	135
4.4.1 Gegenwart (Настоящее)	135
4.4.2 Мимесис.....	136
4.4.3 Ereignis (Событие)	138

4.5 Внутреннее и внешнее время произведения искусства	141
4.6 Gesamtkunstwerk (Гезамткунстверк).....	151
4.6.1 Произведение искусства как символическое пространство	151
4.6.2 Welt im Kleinen, Kleine Welt (Произведение искусства как мир в малом или малый мир).....	158
4.6.3 Gesamtkunstwerk (Целостное произведение искусства).....	159
Выводы по четвертой главе	163
Заключение	166
Библиография	168

Введение

Ханс Зедльмайр (1896-1984) – австрийский историк искусств, представитель Венской школы искусствознания, оказавшей значительное влияние на развитие науки об искусстве. Его многочисленные труды посвящены не только отдельным памятникам или эпохам в истории искусств, но затрагивают и общетеоретические проблемы, касающиеся как самой природы искусства, так и методологических проблем искусствознания.

В России работы Зедльмайра всегда находили живой отклик. Сохраняющийся интерес к Зедльмайру и в новом тысячелетии свидетельствует об актуальности его идей в наши дни. Это не удивительно. Как справедливо отметил В.В. Биbihин: «Зедльмайр сегодня оказывается еще актуальнее, чем когда он писал свои книги»¹. Причина этого проста: «Чутье к целому подорвано в нашу эпоху засильем механики. Она питается суррогатом целого, глобализмом. Орган восприятия истинной целостности ослаблен». Действительно, если много десятилетий назад Зедльмайр с прискорбием констатировал, что механическая эпоха притупила восприятие подлинной живой целостности, то что же говорить о современном периоде всеобщей цифровизации, когда предметом восторгов стал искусственный, а не живой интеллект.

Искусство чутко реагирует на общий процесс дегуманизации. Художественное творение, утратив свою духовную основу, стало пустым. Оно превратилось либо в украшение, дизайн, либо в текст, требующий расшифровки, либо в нечто чрезвычайно экстравагантное. Не редко звучит тезис и о конце искусства.

В наши дни, когда история переживает очередную смену эпох, Зедльмайр интересен и как публицист, и как философ, и как ученый. Особый интерес представляют его теоретические идеи. «В исторических науках, писал он, теория остается высшей целью научной работы». Итогом его изысканий стала книга «Искусство и истина», впервые напечатанная в 1958 г. В ней он формулирует основные принципы новой науки об искусстве, которая должна иметь опыт непосредственного общения с самим искусством, невозможный для другой науки, способной лишь накапливать внешние знания о вещах, связанных с искусством.

Зедльмайр не изобретал нечто совершенно новое. Он лишь теоретически обосновывал тот *опыт* познания и творения искусства, который уходит корнями в глубокую древность. Однако из-за усиления материализма и

¹ Биbihин В. В. Послесловие // Ханс Зедльмайр. Искусство и истина. СПб., 2000. С. 266.

рационализма стал исчезать. Именно этот опыт и лежит в основе его текстов, посвященных искусству. В отличие от многих чистых теоретиков, Зедльмайр сам обладал таким опытом, что делает его идеи еще более ценными!

Чтобы увидеть суть проблемы, перед которой стоял Зедльмайр, когда создавал свою теорию, следует не только поставить вопрос о том, какой должна быть наука об искусстве, но и о том, какой вообще должна быть наука. Здесь мы сталкиваемся с противоречием, возникающим между разными научными парадигмами. Наиболее ярко оно обозначилось в споре между адептами позитивизма и представителями наук о Духе, или философии жизни, корни которого уходят еще в XIX век.

В основе научного метода позитивизма лежит жесткое разделение субъекта и объекта научного исследования. Этот дуализм привносит, с одной стороны, определенную строгость результатов исследования, с другой, ограничивает познание исключительно внешним опытом. Ему не доступно познание живого и целого, уникального и индивидуального. Опыт непосредственного познания *самого* искусства невозможен в рамках системы позитивизма. Поэтому, чтобы по достоинству оценить вдохновенное стремление Зедльмайра теоретически обосновать возможность такого опыта, надо отвергнуть претензию позитивистского подхода на роль универсального научного метода. Для Зедльмайра позитивизм вообще равносителен откровенному материализму. В свою очередь, материалистическая позиция также отвергнет идеи Зедльмайра, выдвигавшего на первое место духовное начало.

Чтобы построить новую науку об искусстве, Зедльмайру фактически приходится создавать свою философию искусства и философию науки. Для осуществления этого он идет по пути, проложенному Гегелем, Brentano, Дильтеем, Хайдеггером и другими мыслителями, стремившимися познать целое, в котором не было бы разделения на субъект и объект. Последнее предполагает отличный от позитивистской науки метод и результат познания, что ведет к другой научной парадигме, опирающейся на иную картину мира, в которой исходное единство определяет как исток, так и результат познавательного процесса.

Теоретические поиски Зедльмайра, вписывающиеся в контекст спора между философией и позитивизмом, сближают его научные идеи с той трактовкой науки, которая в отечественной мысли получило наименование неклассическая научная парадигма. Её отличительными чертами является системный метод, предполагающий отношение к предмету и процессу исследования как к целому, которое включает в себя самого исследователя.

Такой подход противоположен линейному принципу, характерному для механической картины мира.

Словосочетание «основные понятия истории искусств» у многих вызовут в памяти труды Вёльфлина, что не удивительно, ведь его знаменитый труд – настольная книга всех увлекающихся формально-стилистическим анализом произведений искусства. Давно классикой стали и труды Эрвина Панофского, иконология которого постоянно обретает новых поклонников, в первую очередь среди тех, кто интересуется идейным содержанием произведений искусства. Научные изыскания Зедльмайра также проложили свой особый путь в изучении искусства, пользующийся уважением в научной среде. Каждый из вышеназванных ученых не только создавал свой метод изучения искусства, но и связанную с ним систему понятий.

Примечательно, что фундаментальная книга Лоренца Дитманна, посвященная категориям истории искусства, и структурирована подобным образом. Она состоит из трех частей: стиль, иконология, структура. В первой речь идет преимущественно о Вельфлине и Ригле, во второй о Панофском, в третьей о Зедльмайре. Однако понятие структура не охватывает полностью научный метод Зедльмайра, который требует более глубокого анализа.

Изучение понятий и категорий, которые создают сферу той или иной области знания, представляет из себя отдельную область теории. Особое значение это направление исследований получило развитие в Германии, где так называемая «история понятий» (Begriffsgeschichte) давно заняла почетное место в историографии. В исторической науке, например, ведущее место в области изучения понятий занимают труды Р. Козеллека, автора фундаментального многотомного труда «Основные исторические понятия». Наука об искусстве не осталась в стороне от подобного подхода. В немецкоязычной историографии можно упомянуть, например, труды Курта Бадта и Лоренца Дитманна.

В России в последние годы также возрастает интерес к данному направлению мысли, которое, по мнению, например, В. М. Живова можно сопоставить с «историей идей». Хотя для России такой подход не является безусловно новым, ведь, например, еще сто лет назад выходили труды А.Ф. Лосева, содержащие блестящий разбор основных категорий античной философии, что было потом продолжено в его исследованиях античной эстетики. В отечественном искусствознании периодически также данному направлению исследований уделяется определенное внимание².

² Кривцун О. Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. – М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 448 с.

Постижение языка научного мышления Зедльмайра в общефилософском контексте может дать импульс для развития теории искусства. Это не только приблизит нас к пониманию того, что же из себя представляет произведение искусства, к воссозданию которого стремился в своих трудах австрийский ученый. Обращаясь к анализу понятий науки об искусстве Зедльмайра, мы идем по пути, проложенному такими учеными, как Диттманн, Герат, Ванеян.

Зедльмайр использует множество понятий, которые у него пребывают в живой логической взаимосвязи, переходя друг в друга. Главное из них – это категория середина (Mitte). Она охватывает все другие понятия его теоретических конструкций. Это ключевая категория в научном методе Зедльмайра. Все, кто писал о теории Зедльмайра, так или иначе упоминали его знаменитую середину. Однако подробного осмысления в философском ключе она еще не получила. В первую очередь не раскрыт онтологический характер этой категории и её связь с предшествующей европейской интеллектуальной традицией. Парадоксально, но в русской философской традиции у нее нет прямого аналога. В русскоязычном контексте она воспринимается скорее буквально или как метафора, но не как философская категория, имеющая длинную историю. Поэтому она выпадает из научного дискурса. Из-за чего многие идеи Зедльмайра остались не проясненными. Ведь у нее конкретное философское значение и определенное историческое место среди других важнейших категорий философии, логики и теории искусства. Её значение в немецкой философии, следующей в этом за древнегреческой, равносильно важнейшим онтологическим и логическим категориям. Именно на этой категории базируется особое учение Зедльмайра о произведении искусства, из которой следует его научный метод.

Желание Зедльмайра создать новую науку об искусстве может показаться дерзновенным, но оно вполне вписывается в германскую традицию мысли. Практически каждый крупный немецкий мыслитель создавал свою науку, способную по-новому познать истину. Ценность идей Зедльмайра не только в этом, но и в соединении теории и практики. Без конкретного опыта интерпретации произведений искусства его изыскания не сохранили бы актуальность.

Возникает вопрос – доступен ли нам тот опыт познания искусства, который он считал единственным? Может ли современный человек, опираясь на систему понятий и метод новой науки об искусстве Зедльмайра, вновь обрести возможность живого целостного опыта созерцания произведений искусства, создать свою методику интерпретации? Задача данного исследования – ответить положительно на данный вопрос.

Глава 1 Категория середина (Mitte)

1.1 Категория середина (Mitte) в философской традиции

1.1.1 Mitte – понятие и метафора

Немецкое слово Mitte (середина), как и русское середина, многозначно. Поэтому переводить его можно по-разному: середина, сердцевина, центр, посредник, сердце. Следует учитывать, что слово Mitte имеет в немецком языке и конкретное философское значение. В научных текстах оно может переводиться на русский язык как средний термин, отсылающий нас к формальной логике, что сильно сужает его глубинное значение, лишая дополнительной смысловой нагрузки, которая присутствует в немецком языке³.

В русском языке употребление слова середина в отличие от немецкого не имеет такой устойчивой философской традиции, влекущей за собой целый ряд важных коннотаций. Поэтому оно понимается либо буквально, либо как поэтическая метафора. Однако при таком толковании основное содержание этой категории искажается.

Отсюда следует особая исследовательская задача данной работы – анализ идей Зедльмайра исходя из понимания категории середина в контексте философской традиции. Это позволит по-новому понять его научный метод познания искусства.

1.1.2 Категория середина в философии Парменида

Категория середина берет свое начало в философской традиции Древней Греции. В древнегреческом языке середине (Mitte) соответствует слово Μέσότης или μέσον⁴ (середина). Данное понятие двойственно. С одной стороны, середина – это то, что лежит между крайностями. С другой стороны, она предполагает равномерность, равноудаленность всего от центра, тем самым она выражает идею совершенства, равновесия, центра, гармонии, упорядоченности. Категория середина носит и пространственный, и онтологический, и структурный, и этический характер.

³ При переводе на английский язык Mitte словом center также теряется часть смысла. Интересно, что Золотой середине Аристотеля соответствует – Golden mean.

⁴ Этимологически им родственны слова межа, между.

Исток ее, как и начало других базовых категорий, следует искать в трудах Парменида⁵. Идея середины зарождается в его учении о Бытии, которое он мыслит в виде совершенной сферы. Сам образ сферы предполагает как наличие центра, так и границы, ведь Бытие ограничено, одинаково со всех сторон или, другими словами, равноудалено от центра. Тем самым идея середины создает образ целого как определенной структуры. Поэтому понятие середина тесно связано с понятиями единство, структура, целое, самождественность.

Середина как центр сферы необходимо выражает идею единства целого. Одновременно категория середина предполагает также предел (Grenze) и совершенство (Vollkommenheit).

Сопоставляя Бытие с шаром, Парменид фактически привносит в это понятие зримость, видимость, а также пространственность. Поэтому понимание в контексте философии Парменида носит пространственно зримый, наглядный характер, что также связано с его знаменитым тезисом о тождестве мышления и Бытия. Понимание – это связь одного и другого, но связь не условная, а онтологическая, рожденная общим целым, имеющим конкретную середину.

Середина, в трактовке Зедльмайра, также равномерно распределена по всему произведению искусства. Вопреки прямому смыслу слова, она лежит не только в центре, но и в начале, и конце произведения искусства. Это момент, образующий его единство (das Einheitstiftende), который присутствует как во всех его элементах⁶, так и в целостности всего произведения искусства. Кроме того, середина – это некое изначальное живое качество целого, явление которого во вне, т.е. видимость, Зедльмайр именует anschaulicher Charakter (зримое лицо), в котором приходят к согласию различные его составные части: форма и содержание, и которую, исходя от термина anschaulicher можно воспринимать непосредственно, т.е. через зрение. Последнее, в свою очередь, также коррелируется с тезисом о единстве мышления и Бытия или о единстве онтологии и гносеологии. Одно необходимо связывается с другим, потому что их объединяет посредник, средний термин, середина, которая всегда преодолевает двойственность и множественность, стремясь к цельности.

⁵ PARMENIDES, VS B 8, 44.

⁶ Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 116.

1.1.3 Пифагор и Поликлет о середине

Понятие центра или середины тесно связано с представлением о гармонии и пропорциях, пример которого мы находим в пифагорейско-платоновском учении, которое, по выражению А.Ф. Лосева, «есть торжество античного мировоззрения, основанного на понятии центра или середины»⁷. Фигуры в классической эстетике – видимы, осязаемы, и соразмерны, поскольку вырастают из одного центра.

Учение Поликлета о соразмерности человеческого тела также основано на учении о центре, о чем пишет, например Гален: (Gal. De temper. 19 Helmgr.). «Вот, значит, какой это метод. Получить без труда навык узнавать центр (to meson) в каждом роде живых существ и во всем существующем не является делом кого попало, но – такого человека, который крайне трудолюбив и который может находить этот центр при помощи длительного опыта и многократного познания всех частных частей. Этим способом, например, и ваятели, живописцы и скульпторы, и вообще изготовители статуй ищут и ваяют в каждом роде то, что является наиболее прекрасным, как-то: красивого по наружности человека или лошадь, или корову, или льва, – в [каждом] таком роде. При этом получает похвальные отзывы какая-то статуя Поликлета под названием "Канон", достигающая этого названия потому, что она содержит в себе точную взаимную симметрию всех своих частей».

А.Ф. Лосев справедливо указывает, что понятие центр предполагает, что тело понимается как нечто целое и живое, что в корне отлично от, например, египетской установки, где доминировали априорные схемы⁸. Из этого также вытекает необходимость учитывать точку зрения наблюдателя, который как бы включается тем самым в произведение. Такой подход соответствует классической художественной системе, сформировавшейся в Древней Греции, главной мерой которой стал человек.

1.1.4 Середина в мифопоэтической картине мира

Философская мысль Парменида и его представление о середине не возникли на пустом месте. Сознание человека так устроено, что оно в себе уже содержит образ середины, как необходимый элемент любой целостности. Задолго до возникновения философии существовал образ середины или центра мира, который занимает ключевое место в мифопоэтической картине

⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М. 1994, с. 274.

⁸ Там же.

мира⁹. Середина служит источником гармонии, местом связи с сакральным, точкой, из которой возник мир. Представление о ней может конкретизироваться в виде очага, жертвенника, трона. Аналогом этого понятия можно считать так называемый пуп земли, который находился в Дельфийском храме в Греции. Через середину как правило проходит мировая ось (axis mundi).

1.1.5 Категория середина в философии Аристотеля

Еще одним античным философом, в трудах которого категория середина была одной из важнейших, был Аристотель. Следует отметить, что идеи Аристотеля играют ключевую роль для всей философской традиции Запада¹⁰. Особую место они занимают в католическом богословии. Без Аристотеля не было бы схоластики, томизма и неотомизма. Зедльмайр как религиозный мыслитель имеет к этой традиции самое непосредственное отношение.

В трудах Аристотеля категория середина играет центральную роль и затрагивает все сферы его философии – физику и метафизику, логику и этику, эстетику и политику. Данной проблеме посвятил отдельную книгу немецкий исследователь Ван дер Мейлен¹¹, которая вышла через несколько лет после книги Зедльмайра об утрате середины. Большое внимание этой категории уделяет и русский философ А.Ф. Лосев в своей многотомной истории Античной эстетики¹². Однако в целом отечественная мысль не уделяет этой категории значительного внимания. У нее нет прямых аналогов в русской философской терминологии. В следствии чего анализ её чрезвычайно труден и актуален. Ее анализируют либо в контексте логики как средний термин, либо в контексте этики.

Как и Mitte древнегреческий аналог (Μεσότης или μέσον), обозначающий середину, обычно переводится в зависимости от контекста либо как середина, либо как средний термин, под которым имеется та срединная часть категорического силлогизма, присутствующая в большем и меньшем терминах, что может, например, выражаться формулой: P—M M—S S—P. Однако значение категории середины в учении Аристотеля много шире. В

⁹ Рабинович Е. Г. Середина мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 2008 (Советская Энциклопедия, 1980). С. 910—911.

¹⁰ Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.

¹¹ J.van der Meulen, Aristoteles. Die Mitte in seinem Denken, Meisenheim/Glan, 1951.

¹² Лосев А.Ф. История античной эстетики, том IV. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 618.

первую очередь – это онтологическая категория, поэтому она лежит в основании всей системы его философии.

В ряде своих работ Аристотель дает определения середины: «Среднее есть то, что и само следует за другим, и за чем следует другое», «Среднее – то, что противопоставляется началу и концу» (Poet. 7, 1450 b 27-31), «Среднее – есть начало и конец, – начало последующего и конец первого» (Phys. VIII 8, 262 a 20-25).

Пространственной проекцией этой категории будет идея Аристотеля о том, что середина Земли является и серединой Вселенной. Политическое учение Аристотеля о среднем слое, как основе устойчивости государства, также вытекает из его учения о середине, которая во всех этих случаях выступает как универсальная мера всего, высшая ценность.

Все эти определения, равно как и буквальное понимание слова середина, не должны упростить глубинное понимание этого термина. Для Аристотеля середина – это не точка механического равновесия противоположностей. По словам А.Ф. Лосева, середина Аристотеля – это «активное начало, вечно утверждающее себя и из себя порождающее все реальности, которые и в самом деле начинают отклоняться в ту или иную сторону, когда из них ушла живая середина»¹³. Поэтому и в этике середина – это не выбор между добром и злом, не балансирование между противоположностями, а самоутверждение себя, как живого нравственного существа, проявление во вне своей цельности.

Безусловную трудность в понимании этой категории составляет тот факт, что она одновременно является как предметом философского мышления, так и источником этого мышления¹⁴.

Отсюда следуют важные выводы для познания в целом, которые подробно разбирает Ван дер Мален. «Наука изучает не всевозможные проявления и состояния (pathē) сущего, а само сущее как сущее (to on hēi on). Но основание этого сущего в себе и есть середина (Anal. post. II 2, 90 a 9-12). Ибо середина есть основание, и его-то и ищут во всем (a 6-7)»¹⁵.

Формальный подход, поэтому, должен быть отвергнут и при анализе логики Аристотеля. Хотя средний термин, середина умозаключения, и несет определенную формальную нагрузку, будучи присущим обоим посылкам силлогизма, не в этом его суть. Средний термин открывает дорогу к познанию самого сущего¹⁶, являясь его основанием, т.к. посредством среднего термина познается общее в единичном. По Аристотелю, середина –

¹³ Лосев А.Ф. История античной эстетики, том IV Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 636.

¹⁴ Лосев А.Ф. Указ. Соч., С. 619.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Лосев А.Ф. Указ. Соч., С. 621.

это основание сущего в себе, это самоидентичность Бытия, его целостность до дробления на противоположности. Как пишет Мейлен, средний термин силлогизма у Аристотеля есть присутствие общего или единого во многом, поэтому он сродни платоновской идее¹⁷, и именно на нем основано научное познание, ибо философия и наука изучает сущее. Само же сущее в себе и есть середина (Anal. Post. II 2, 90 a 9-12).

Особую роль категория середина играет и в методе познания Аристотеля, в котором для него главное не общее или частное, а середина, т.е. единичное в его истинной сущности¹⁸, внешнее ставшее выражением внутреннего. Частное в силу своей фрагментарности, а общее в силу своей неопределенности, не могут открыть истину. Истину же изначально содержит мировой разум – нус, который является и исходным моментом науки (эпистиме). Нус – это неделимое целое – середина познания¹⁹.

Поскольку «всё» (природа) устроено тоже как силлогизм, то любое явление причастно середине. Например, момент времени, т.е. «теперь» – это и есть середина времени, т.к. в нем смыкаются начало и конец времени, в результате момент предстает как целое, тождественное вечности.

Учение о среднем в нравственном смысле у Аристотеля дано, например, в Никомаховой этике, где утверждается, что добродетель – это способность придерживаться некоего среднего в страстях и удовольствиях (Ethic. Nic. II 5, 1106a 28). У самого Аристотеля и его последователей середина могла относиться не только к нравственной сфере, но и пониматься шире, как своеобразный средний путь жизни то, что Гораций впоследствии назвал «золотой серединой» (aurea mediocritas), универсальной мерой всего сущего.

При переводе аристотелевских трудов по этике середина, осталась именно как середина, а не как средний термин. Там она понимается просто и буквально – как середина между крайностями. Однако в философии Аристотеля такое отношение к середине рождено не обывательской философией, избегающей крайностей и проповедующей во всем умеренность. Это лишь одно из проявлений его философской системы, где категория середины занимает важнейшее место.

Таким образом, середина Аристотеля – это проявление уникальности всеобщего единства в уникальности конкретного частного явления, другими словами, – это «конкретная действительность»²⁰. Не трудно заметить

¹⁷ J.van der Meulen, Aristoteles. Die Mitte in seinem Denken, Meisenheim/Glan, 1951., s. 31.

¹⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. История античной эстетики, том IV М., 1975. С. 627.

¹⁹ J.van der Meulen, Aristoteles. Die Mitte in seinem Denken, Meisenheim/Glan, 1951., s. 124.

²⁰ Лосев А.Ф. Указ. Соч., с. 622.

сходство образа мира по Аристотелю, с произведением искусства, которое как раз и является выражением внутреннего во внешнем, проявлением всеобщего в неповторимой уникальности единичного.

Итак, категория середина у Аристотеля затрагивает все области философии, в первую очередь онтологию. В своем исследовании античной эстетики А.Ф. Лосев дает следующую формулу середины в онтологической эстетике Аристотеля: «середина есть 1) живое и динамическое, 2) средоточие Бытия, в котором 3) частное и общее сливаются в 4) телесно идеальном 5) художественном единстве»²¹. К этому можно добавить, что поиск середины, или среднего термина в философии Аристотеля играет роль универсального поиска истины²².

Другими словами, для Аристотеля середина – это средоточие Бытия, живая сердцевина в которой, как писал А.Ф. Лосев, «в художественном синтезе сливаются частное и общее, внутреннее и внешнее, субъективное и объективное, красота и идея, содержание и выражение»²³.

1.1.6 Середина в трудах Паскаля и Баадера

Философская традиция, идущая от Аристотеля, сохраняет интерес к категории середина и в последующие века. Например, в латинском мире Аристотелю следует Гораций, говоря, что добродетель лежит в середине меж пороков равно удалённых («*Virtus est medium vitiorum utrimque reductum*»)²⁴. Затем эта традиция перейдет также и в средневековую философию, и в философию Нового времени.

В том или ином виде эта категория присутствует в трудах многих мыслителей, связанных с аристотелевской традицией философствования. Например, этическое и онтологическое использование этой категории мы увидим в трудах таких религиозных мыслителей, как Паскаль (1623-1662) и Баадер (1765-1841). Паскаль в середине видит Божественное и человеческое величие. Именно Бог у него осуществляет союз крайностей, человек же лишь уподобляется Богу. Так у Паскаля середина приобретает характер бесконечного совершенства в отличии от меры, которую она представляла у Аристотеля.

²¹ Там же. С. 620.

²² Я. А. Слинин Средний термин, причина и суть Бытия// Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. 2023. номер 1 том 17., Я. А. Слинин Аристотель и онтологические основания логики. – СПб.: Наука, 2013.

²³ Лосев А.Ф. Указ. Соч., с. 635.

²⁴ HORAZ, Epist. I, 18, 9

В противовес Декарту, в учении о Боге Паскаль исповедует не «религию разума», но «религию сердца»: «Сердце чувствует Бога, а не разум». (fr. 424). Эта же идея звучит и в его знаменитом противопоставлении Бога Авраама, Исаака и Иакова Богу философов и ученых (fr. 913). Паскаль предвосхитил ряд идей философов последующих веков. Экзистенциалисты возводят к нему истоки своей философии. Сердце – это аналог середины, точки равновесия, из которой являет себя целое.

Баадер, к трудам которого непосредственно обращался Зельмайр в своей теории искусства, вслед за Бёме и Фомой Аквинским определяет отношение к Богу и отношение между природой и человеком через категорию середина. Она же повлияла на его учение о времени и вечности.

Абсолют, по мысли Баадере, как совершенство обладает целостностью и завершенностью, его жизнь – это всегда обновляющаяся середина (Mitte), противоположная исходу (Ausgang) и вхождению (Eintritt)²⁵. Поэтому Абсолют всегда нов, и всегда тот же самый. Он вечен и юн одновременно. Середине соответствует настоящее время, отличное от дурной бесконечности прошлого и будущего, где возможно единство с Абсолютом²⁶

1.1.7 Категория середина (Mitte) в философии Гегеля

Значительную роль категория середина (Mitte) играет в философии Гегеля, в силу её непосредственной связи с самой сутью диалектики – единством противоположностей. Следуя традиции, эта категория философии Гегеля также обычно переводится на русский язык как средний термин. Тем самым перевод вызывает ассоциации с формальной логикой, однако у Гегеля эта категория имеет более широкое значение.

Для Гегеля Mitte – это единство крайних моментов, которую можно понимать как движение между внутренним и внешним²⁷, между всеобщим и явленным. Таким образом, середина распадается на крайности, которые в свою очередь переходят друг в друга.

Всеобщее оказывается единичным и наоборот. Середина – это тождество с самим собой, самосознание, явление целого в самом себе, в своей единичности. Это внутреннее тождество проявляет себя в видимости, в которой совпадают Бытие и небытие. Через середину субъективное становится

²⁵ Резвых Т.Н. Время у Франца Баадера// Христианское чтение, 2017. Стр. 294-306.

²⁶ Baader F. K. Über den Begriffe den Zeit // Baader F. K. Sämtliche Werke. Leipzig, 1851. Bd. II. S. 72 Anm.

²⁷ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М., Наука, 2000. С. 76.

тождественно объективному, т.е. обретает целостность. Фактически именно через середину противоположности переходят друг в друга.

Таким образом, середина Гегеля – это важный элемент диалектической структуры, являющейся прообразом целого, Бытия. Поэтому середина проявляет себя не только в логике и теории познания, но и в Бытии в целом. Середина в философской системе Гегеля играет важную роль, как тождество мышления и Бытия, но и единство наличного Бытия с сущностью и обратно – сущность с наличным Бытием²⁸.

Важной проблемой философии Гегеля можно также считать единство и взаимопереход всеобщего и единичного. В особенном всеобщее и единичное находят своего посредника²⁹ и через него они вступают в контакт и соединение. Посредником данного перехода становится особенное или конкретное: Единичное относится к особенному так, как особенное ко всеобщему³⁰.

Всеобщее, особенное и единичное – этапы перехода друг в друга подобны этапам силлогизма. Тождество единичного и всеобщего – это своего рода формула жизни. Средний термин обозначает кроме всего и изначальное единство, которое потом все соединяя опять в одно. Наличие особенного полагает уже Бытие единичного, особенность есть столь же непосредственно сама по себе и для себя единичность, сколь непосредственно всеобщность была особенностью³¹.

Соединение предиката и субъекта совершается через посредство связующего их, общего для них содержания, т.е. середины, среднего термина (*medius terminus*)³².

Конкретный синтез, по Гегелю, есть лишь «схождение предмета с самим собою». В основе этого синтеза, умозаключения (*Schluss*), лежит общее для противоположностей содержание, средний термин, середина (*Mitte*)³³, которая является его началом, его творцом и его результатом. В результате части предстают элементами живого целого. Важно отметить равенство части своему целому, что возможно как раз благодаря середине. Однако не в смысле объема, а в смысле содержания. Поэтому каждый момент целого содержит в себе содержание всеобщего: «часть имеет в самой себе все Понятие»³⁴. Другими словами, именно благодаря середине и осуществляется единство целого! Целое или истинное у Гегеля предстает как силлогизм: все вещи, по

²⁸ Гегель Г.В.Ф., Наука логики. В 3-х томах. Т. 1. М., «Мысль», 1970. С. 476.

²⁹ Ильин И.А. Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека. СПб. 1994. С. 205.

³⁰ Гегель. Наука логики. В 3-х тт. Т.3. Москва: Мысль, 1970. С. 111.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 108

³³ Там же. С. 113

³⁴ Ильин И.А. Указ. соч. С. 175

своей разумной природе, «суть умозаключение»³⁵; поэтому конкретное возникает через слияние понятий. При этом для Гегеля истинное всегда конкретно. Соответственно, «слияние есть существенная основа всего истинного»³⁶.

³⁵ Там же. С. 112.

³⁶ Ильин И.А. Указ. соч. С. 180.

Выводы по первой главе

Середина – одна из центральных категорий западной философии еще со времен античности и классической традиции в искусстве. Только поместив идеи Зедльмайра в этот контекст, мы сможем приблизиться к их пониманию.

Эта категория трудна для интерпретации, потому что она, как и соответствующий ей в логике средний термин, часто скрыта. Без нее не может быть логической связи, но в конце высказывания её нет.

В отечественной мысли понимание категории середина еще сложнее, потому что для нее нет прямого аналога в русской философской традиции. Она воспринимается чаще либо буквально, либо как метафора, чем как строгая категория. В немецкой же, равно как и в древнегреческой философской традиции, середина (Mitte, Μέσότης) имеет вполне конкретное значение, в основе которого лежит логическая функция среднего термина силлогизма.

Исток этой категории находится в мифопоэтической картине мира, в которой середина была местом встречи Бога и человека. В философскую традицию эта категория входит со времен Парменида, для которого целостность мышления и Бытия имела зримый и пространственный образ сферы, который одновременно можно свести к одной точке, к середине.

Особая роль этой категории в последующей философской традиции обусловлена работами Аристотеля, в которых ее значение определено прежде всего законами логики. Однако в его философии середина – это не только средний термин, но и всеобъемлющая категория. Она охватывает и онтологию, и гносеологию, и этику, и логику, и т.д. Середина – это системный принцип, который связывает всеобщее и индивидуальное, сущность и существование, мышление и Бытие. Подобно замковому камню, удерживающему свод от падения, середина удерживает любую целостность.

Середина не только формальная категория. Она не просто показывает структуру Бытия, но и связана непосредственно с самим Бытием. Благодаря ей формальная логика превращается в логику жизни, а художественная деятельность человека получает непосредственную связь с Абсолютом.

С категорией середина связан как тезис Парменида о тождестве мышления и Бытия, так и идея Аристотеля о том, что мир устроен как силлогизм. И то и другое осуществляется посредством человека. Отсюда следует, что середина – это основание гуманизма, под которым понимается срединное место человека во Вселенной. Поэтому человек в своем внутреннем опыте через искусство получает доступ к Абсолюту.

Идеи Аристотеля и Парменида, касающиеся середины, были продолжены и развиты в дальнейшей истории европейской философии.

Логическая и онтологическая функция середины (Mitte) была отточена Гегелем. Для него данная категория – это важный элемент диалектической структуры. Она проявляет себя не только в логике и теории познания, но и в онтологии. Следует отметить, что искусству в философии Гегеля отведена важная роль одного из способов познания Бытия.

Глава 2 Категория середина в трудах Зедльмайра

2.1 Определение середины (Mitte) в трудах Зедльмайра

2.1.1 Общее определение середины Зедльмайром

Самое общее определение категории середина (Mitte) Зедльмайр кратко высказал в радиопередаче Радио Цюриха 1958 года, посвященной его нашумевшей книге «Утрата середины». Он, в частности, отметил, что впервые использовал этот термин на Академической лекции начала 40-х годов, где дал его разные характеристики, заметив, что это «очень конкретный термин (ein sehr konkreter Begriff), имеющий очень respectable предисторию (eine sehr respektable Vorgeschichte)».

Еще одно самое общее определение «этого конкретного термина» дано в тексте «Утрата середины»³⁷, где он утверждает, что утрата середины проявляется в разделении Божественного и человеческого в человеке, в разрыве Бога и человека и в потере посредника между человеком и Богом, т.е. Богочеловека (in der wesensunmöglichen Trennung des Göttlichen und des Menschlichen im Menschen zu suchen, in dem Auseinanderreißen von Gott und Mensch und in dem Verlust des Mittlers zwischen Mensch und Gott, dem Gottmenschen), сама же потерянная середина для человека это Бог (Die verlorene Mitte des Menschen ist eben Gott). Суть утраты середины заключается в потере связи с Богом (der innerste Kern der Krankheit ist das gestörte Gottverhältnis).

Таким образом, утрата середины для Зедльмайра – это утрата связи с Богом человеком, культурой, искусством, с самим собой.

Кроме данного, самого общего понимания середины, как связи с Богом и самим собой, категория середина (Mitte) в теории Зедльмайра имеет множество других значений. С одной стороны, она носит общеполитический характер, с другой, более конкретный, относящийся к определенному историческому материалу. Как универсальный принцип, всеобщий космический закон, середина имеет тот же характер, что и у Аристотеля, применительно к конкретным научным сферам познания искусства её специфика приобретает особые черты.

Зедльмайр трактует категорию середина (Mitte) предельно широко и диалектично. Для него это универсальная категория выражающая сущность произведения искусства, охватывающая все остальные понятия, которые он использует при интерпретации произведения искусства.

³⁷ Hans Sedlmayr Verlusts der Mitte. Verlag, Salzburg/Wien 1948. Seite 136.

С одной стороны, середина может рассматриваться, как категория Бытия или культуры, с другой, как конкретный принцип возникновения и существования произведения искусства. Что же такое середина произведения искусства (Die Mitte des Kunstwerks) – задается вопросом Ханс Зедльмайр (Was seine Mitte?). «Середина – это то, в чем (или посредством чего) произведение искусства обретает целостность (die Ganzheit des Kunstwerks), свою индивидуальность (Individualität), это то, что создает единство (einheitsstiftende) произведения». Середина – это принцип как построения и существования, так и восприятия самого произведения искусства. Причем у Зедльмайра существование и восприятие произведения искусства совпадают.

Другими словами, – это то, что являет искусство в единичном, уникальном, конкретном, это связь всеобщего, целого, большого, единства и малого, уникального, единичного.

Поскольку искусство, как всеобщее (Allgemeine), обретает свое существование (hat ihre Existenz) в единичном (in etwas Einzellnem), в произведении искусства³⁸, то соответственно середина – это и само Бытие произведения искусства.

Научное наследие Ханса Зельмайра, относящееся к области истории, можно разделить на две части. Одна посвящена истории искусства, другая анализирует общую историю культуры. Категория середина играет ключевую роль в обеих частях, хотя значение её в них носит разный характер.

Книга Зедльмайра «Утрата середины» посвящена роли категории середина (Mitte) в кризисе культуры. Зедльмайр характеризует свой текст как своего рода попытку психоанализа времени, эпохи: «Как психоанализ намекает на сны как на симптомы расстройства, так я пытался истолковать образования искусства (die Bildungen der Kunst) как симптомы коллективного расстройства (Symptome einer kollektiven Störung)».

В сборнике «Искусство и истина» целый раздел под названием «Середина произведения искусства» (Die Mitte des Kunstwerks)³⁹ посвящен этой категории. В самом начале этого раздела он указывает, что речь идет как о теории, так и о практике, т.е. речь идет как о существовании произведения искусства, так и о его познании.

Таким образом, середина – это и онтологическая и гносеологическая категория, она касается как самого искусства, а именно Бытия единичного произведения искусства, так и способов познания этого произведения. Это и свойство, и структура самого произведения искусства, как и любого целого, но это и орудие для его воскрешения или понимания. Поэтому познание

³⁸ Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 144

³⁹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 147

произведения для Зельмайра равно его существованию, соответственно его интерпретация и есть Бытие живого, воскрешенного произведения искусства.

2.1.2 Середина как центр

Середину можно понимать как центр, как средоточие (в этом же значении Зедльмайр использует понятие Вельфлина Kern, которое может означать и ядро, и зерно, и центр, и средоточие всего в зародыше), а можно понимать и как подлинный центр (eigentlichen Zentrum), из которого исходит жизнь произведения⁴⁰.

Середина (Mitte) как центр – это то, откуда каждый раз заново при встрече воссоздается (wiedererschaffen) и возрождается (wiedererschaffen) интерпретация произведения искусства, тождественная самому произведению. То, что рождено в центре (Mitte), необходимо передать (vermitteln). Эта передача или сообщение (Vermittlung) совершается с помощью слов, из-за чего возникает «почти трагическое, неразрешимое противоречие»⁴¹. Из дальнейшего будет ясно, что без личного опыта интерпретатора, без его личного участия в деле воссоздания произведения, эта передача будет невозможна.

2.1.3 Середина как связующий принцип

Середина – это то, что связывает в определенное единство (zu einer Einheit bindet) весьма разнородные элементы и слои – материалы, формы, цвета, значения, это «образующий единство момент» (Einheitstiftende), который высказывается обо всех элементах и слоях (von allen diesen Elementen und Schichten)⁴². Это единая категория, которая охватывает все элементы целого в их системном единстве.

Середина (Mitte) – это и начало (исток, порождающая основа) (Ursprung), и середина (центр), и конец (цель, результат, видимость) произведения. Она пронизывает все слои. Как универсальная категория середина – это именно то, благодаря чему произведение обретает целостность, т.е. самость, собственное Бытие, и индивидуальность. Середина – это признак и существования, и единственности произведения искусства.

⁴⁰ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 147

⁴¹ Там же. С. 163

⁴² Там же. С. 146

Середина присутствует «в каждом из искусственно выделенных элементов, частей или слоев» произведения искусства⁴³. Таким образом, можно сделать вывод, что середина Ханса Зедльмайра – это системный принцип, благодаря которому целое тождественно каждому своему элементу.

В качестве общего обозначения этого системного принципа, но взятого уже не из центра, а со стороны его внешнего явления, Зедльмайр вводит еще одно важнейшее понятие – зримое лицо произведения искусства (наглядный характер) (*Anschaulichen Charakter*)⁴⁴.

Середина, как центр, исток, средоточие произведения искусства, то, на чем оно основывается и покоится, – это зримый, т.е. видимый в явлении, индивидуальный облик произведения (*die Mitte der Kunst, in der sie gründet und beruht, – ist das Anschauliche des Kunstwerks*)⁴⁵.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что, характеризуя свойства категории середина (*Mitte*) Зедльмайр фактически описывает принцип существования целого, подразумевающий тождество целого и части. Целое только тогда целое, когда присутствует во всех своих моментах. Поэтому середина присутствует «в целостности всего произведения, равно как и в каждом из искусственно выделенных его элементов, частей или слоев»⁴⁶. Результатом такого целого будет диалектическое единство формы и содержания, внутреннего и внешнего, а в их соединении также заключается сущность искусства. Поскольку зримое лицо произведения – это его явление, следовательно середина относится в первую очередь к моменту актуализации произведения искусства.

На идее тождества части и целого базируются и основные методологические принципы Зедльмайра. Для него главное не форма или идея произведения, а то целое, которое также можно назвать серединой. Он прямо пишет, что «та или иная конкретная формальная особенность произведения вытекает из одного и того же особого характера целого»⁴⁷, если речь идет о подлинном произведении искусства. Поэтому, например, выбор материалов, формат и т.п. детали также воплощают одно и то же целое. Таким образом, целостность, понимаемая как тождество внутреннего и внешнего, формы и содержания, – главные качества произведения искусства. Именно это качество стало исчезать в искусстве XIX в., когда в искусстве единичное стало терять связь со всеобщим.

⁴³ Зедльмайр Г. Указ соч. С. 147

⁴⁴ В русских текстах *Anschaulich* часто переводят как наглядный. Мы используем зримый и созерцаемый для сохранения важной для Зедльмайра связи с термином созерцание, которая есть в немецком языке, но в русском исчезает. Другой возможный аналог: видимость и видеть.

⁴⁵ Зедльмайр Г. Указ соч. С. 37

⁴⁶ Там же. С. 147

⁴⁷ Там же. С. 119

Отсюда – такая важность деталей, ведь в них также заключено целое. Изменив их, можно изменить и целое. Целое определяет малое, а малое вмещает целое, поэтому незначительное изменение в законченном произведении совершенно его изменяет.

Таким образом, по Зедльмайру, ни формальный, ни структуралистский подходы не в состоянии познать искусство, так как, видя внешнее в произведении искусства, они не видят «исходящую из его подлинной середины жизнь»⁴⁸. Эта жизнь, или «животворный момент художественного произведения» явлены в его зримом индивидуальном облике⁴⁹. Поэтому то изменение видимого образа, в том числе и незначительных деталей, неумолимо влечет и изменение самого произведения.

2.1.4 Середина – как настоящее время

Выражение «утрата середины», согласно Зедльмайру, означает также отсутствие настоящего времени (Gegenwartslosigkeit). Время, лишённое настоящего, ограничивается крайностями – прошлым и будущим. Это кажущееся, по Баадеру, ложное длительное временное состояние.

Зедльмайр называет такое состояние также «утратой истинного настоящего» (Verlust der Wahren Gegenwart)⁵⁰. «Истинное время» (Wahren Zeit) для него – «срединное время» (Mittlere Zeit). Таким образом, Середина Зедльмайра означает также настоящее время (Gegenwart). Фактически у него отождествляется мгновение и середина.

2.1.5 Середина как принцип жизни

Категория середина (Mitte) – это не только то, что мы созерцаем в целостности единичного конкретного произведения искусства в процессе его оживления-интерпретации, но и орудие, метод, с помощью которого мы обретаем это непосредственное видение или понимание произведения искусства.

Категория середина (Mitte), как наиболее общее и универсальное понятие определяется совокупностью других основных понятий. Так, это и то, «что создает единство произведения (die Einheit des Kunstwerks), это и «живое

⁴⁸ Там же. С. 147

⁴⁹ Там же. С. 148

⁵⁰ Там же. С. 250

качество, изначальное и индивидуальное, запечатленное в целостности всего произведения (ein lebendiges Qualitatives, Ursprüngliches und Individuelles, das sich im ganzen Kunstwerk ebenso ausprägt)»⁵¹.

Единство произведения носит не механический, а органический характер. Поэтому Зедльмайр далее пишет, что «то, что создает единство произведения, есть некое живое качество»⁵². Эта органичность произведения проявляет себя в том, что все детали получают художественную ценность в силу своей включенности в это расчлененное структурированное целое и может быть поняты только исходя из него». Органическое целое невозможно расчленить, без потери главного, и невозможно свести к скелету, схеме или структуре. Учитывая это нельзя и своеобразный метод Зедльмайра приравнять к структурализму, так как он как раз и стремится сохранить эту живую целостность искусства в своих интерпретациях.

Истинная пронизательная интерпретация раскрывает не смысл, не характер формы, а середину произведения искусства, которая является живой и новой⁵³. Многочисленные великие художественные создания были таким образом пробуждены к жизни.

2.1.6 Середина как орудие познания и как искомое

Одно из существенных практических свойств категории середина (Mitte) заключается в том, что оно становится как орудием интерпретации, так и искомым в результате интерпретации. Суть интерпретации и заключается в поиске середины (Mitte), которую Зедльмайр также называет гештальтом и ядром (зерном) (gestaltenden Kern), образующим произведение⁵⁴. Через середину человеку и открывается своего рода вход в произведение. Как пишет Зедльмайр: «произведение понимается из его середины (aus seiner Mitte)»⁵⁵. Из этого следует важнейшая методологическая задача, которая заключается в том, чтобы определить «зону, где следует искать его середину (in welcher Zone die Mitte des Kunstwerks zu suchen ist)»⁵⁶.

Середина (Mitte) – это не только принцип построения и существования произведения искусства. Это и основной предмет поиска ученого,

⁵¹ Там же. С. 147

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 175

⁵⁴ Там же. С. 180

⁵⁵ Там же. С. 184

⁵⁶ Там же. С. 182

интерпретирующего произведение искусства, или, лучше сказать, возрождающего произведение.

Зона, в которой следует искать середину художественного произведения образуют прилагательные, которые Зедльмайр называет транспанированными (*transponierbarer*). Это те прилагательные, которые могут быть отнесены ко всем элементам входящим в произведение искусства⁵⁷. К примеру, «мягкое», которым может быть и цвет и форма, материал, способ трактовки, линия, одеяние, тело, лицо, выражение лица, жест, свойство души и т.п.⁵⁸.

При этом не следует забывать, что сам процесс поиска середины не сводится только к рациональным действиям. Середина (*Mitte*) – иррациональна, его нельзя схватить только посредством рассуждения. Поэтому художник не в силах точно рассказать, как произведение «могло состояться» (*das Werk werden konnte*), «ибо вторжение ясного рассудка (*des hellen Verstandes*) нарушило бы органический процесс творчества»⁵⁹.

2.1.7 Середина как посредник

«Утрата середины» означает также «утрату посредника»⁶⁰ (*VerMittlung*). Таким посредником (*Mittler*), т.е. тоже в каком-то смысле серединой, между человеком и произведением искусства выступает не столько текст, сколько другой человек. Отсюда следует важная роль в истории искусства великих интерпретаторов (*die großen Interpreten*)⁶¹.

Так, например, «многочисленные великие художественные создания были пробуждены к жизни (*zum Leben*)» и предстали перед духовными очами (*vor den Geistigen Augen*) в результате посредничества (*VerMittlung*) великих воссоздателей (*Wiederentdecker*). Таким образом, возникнув в результате его воссоздания (*Wiedererschaffen*) или интерпретации, произведение искусств существует уже в духе (*im Geiste*), предстоя «внутреннему оку, духовному взору, одиночному духу (*für das innere Auge, in der Abgeschlossenheit des einzelnen Geistes*)»⁶².

Сложность этого посредничества заключается в том, что оно сообщается (*VerMitteln*) через слова (*durch das Wort*)⁶³. Отсюда «те бесчисленные трудности и недоразумения, делающие интерпретацию изобразительного

⁵⁷ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 146

⁵⁸ Там же. С. 147

⁵⁹ Там же. С. 170

⁶⁰ Там же. С. 250

⁶¹ Там же. С. 179

⁶² Там же. С. 136

⁶³ Там же. С. 136

искусства столь опасным предприятием». Ведь все равно любой человек должен постигнуть уникальность (Einmalig) произведения посредством своего личного участия, личного созерцания (in der Anschauung)⁶⁴.

Хотя сообщение (VerMittlung) должно совершиться с помощью слова⁶⁵. Не следует только думать, будто слово должно заменить собою или отобразить произведение. То и другое совершенно невозможно. Функция слова – лишь пробудить, вызвать в других, сообщить (verMitteln) им сходное переживание-понимание (Verstehens-Erlebnis)⁶⁶.

Зедльмайр полагает, что «возможность описать созерцаемое произведение словами, имеющими понятийную функцию, основывается на том, что структурой обладает не только произведение как таковое, но, равным образом, и сам зримый индивидуальный облик, образующая его середину. (der Anschauliche Charakter selbst, der seine Mitte ist)»⁶⁷.

2.1.8 Середина как способ непосредственного восприятия

Благодаря середине произведение искусства возможно познавать, т.е. непосредственно созерцать посредством зримого индивидуального облика, его лица. В результате произведение искусства становится личным внутренним опытом.

Середина (Mitte) выступает как условие непосредственного восприятия произведения искусства, она является «непосредственным условием актуальной действительности искусства (die unMittelbare BeDingung der Wirksamkeit der Kunst in der Gegenwart)⁶⁸.

Зримо-созерцательный или наглядно-образный характер предполагает непосредственное восприятие, **видение**. Поэтому искусство познается «в непосредственном созерцании (im unMittelbaren Anschauen)»⁶⁹. Зедльмайр использует также такие понятия как непосредственное переживание (unMittelbare Erlebbarkeit)⁷⁰ и непосредственное восприятие (unMittelbar Wahrgenommen)⁷¹, и непосредственное созерцание (im unMittelbaren Anschauen).

⁶⁴ Там же. С. 144

⁶⁵ Там же. С. 163

⁶⁶ Там же. С. 163

⁶⁷ Там же. С. 164

⁶⁸ Там же. С. 137

⁶⁹ Там же. С. 49

⁷⁰ Там же. С. 90

⁷¹ Там же. С. 104

Первой науке об искусстве доступно только внешнее, опосредованное знание. Она не может, не смотря на строгость своих методов, «устанавливать внутренние свойства произведений (Feststellungen über die inneren Eigenschaften der Gebilde)»⁷². Поэтому при таком восприятии искусства оно переносится «из сферы непосредственного восприятия (или представления) в сферу интеллектуальной переработки восприятий» (aus der Sphäre des unmittelbaren Wahrnehmens (oder Vorstellens) in die Sphäre des intellektuellen Verarbeitens der Wahrnehmungen verlegt)⁷³.

Если первая наука об искусстве (erste Kunstwissenschaft) не имеет прямого доступа к произведениям искусства, т.е. относится к ним опосредованно, то вторая основана как раз на непосредственном созерцании и понимании произведения искусств (die ihre Gebilde unmittelbar versteht). Первичными предметами исследования (primäre Forschungsgegenstände) в новой науке об искусстве становятся единичные произведения искусства (die einzelnen Kunstwerke), которые можно изучать непосредственно (unmittelbar), исходя из чего и может быть постигнут художественный процесс в целом (Geschehen)⁷⁴. Зедльмайр также пишет, что в новой науке об искусстве «каждое суждение должно находить подтверждение в непосредственно предстоящем нам произведении (an einem unmittelbar vor uns stehenden Gebilde sich bewähren muß)⁷⁵.

Утрата середины ведет к утрате подобного непосредственного, созерцательного, восприятия искусства, т.е. к утрате способности понимать искусство. Поэтому в людях возникает неуверенность, «как следствие отсутствие непосредственности и наивности (Selbstverständlichkeit und Naivität) восприятия (Aufnehmen)»⁷⁶. Поскольку утрачивается способность понимать (zu verstehen) искусство, т.е. умение познавать его непосредственно, то требуется посредник, т.е. человек, для доступа к художественному произведению (einem Mittler zum Kunstwerk verlangt)⁷⁷.

2.1.9 Середина Зедльмайра и ядро искусства Вёльфлина

Смысл категории середина в концепции Зедльмайра станет яснее при сравнении с идеей ядра или зерна (Kern) произведения, которая играет важную

⁷² Там же. С. 71

⁷³ Там же. С. 79

⁷⁴ Там же. С. 77

⁷⁵ Там же. С. 108

⁷⁶ Там же. С. 175

⁷⁷ Там же. С. 175

роль у Генриха Вёльфлина, к трудам которого неоднократно обращается Зедльмайр в своей теоретической книге «Искусство и истина»⁷⁸. Говоря о Вёльфлине, он отмечает близость его идей⁷⁹ к своим, что, однако, еще более заостряет различие их подходов.

Оба историка искусств определяющее значение уделяют целостному подходу к искусству. Высказывание Вёльфлина: «Детали видит каждый, трудность состоит в видении целого»⁸⁰, применимо и ко трудам Зедльмайра. Оба стремятся интерпретацию свести к одной точке, исходному моменту. У Вёльфлина это – ядро (семя) (Kern), у Зедльмайра – середина (Mitte). Различие заключается в том, что у Вёльфлина, как указывает Зедльмайр, ядро произведения мыслится как нечто формальное, внешнее. Для Зедльмайра сердцевина произведения – это зримый характер, лицо, т.е. постигаемое посредством созерцания единство духовного и материального. Поэтому он утверждает, что «сущность произведения искусства состоит в воплощении зримой индивидуальности»⁸¹. Из этого следует также и различие между созерцанием (Anschauung) и простым видением (Sehen).

В целом Вёльфлин идет по пути реконструкции произведения и структур восприятия. Из этого следует различие в понимании интерпретации. Зедльмайр называет Вёльфлина великим интерпретатором искусства. Но именно в подходе к интерпретации и становится очевидным расхождение между ними. Для Зедльмайра интерпретация – это «воскрешение» «проигрывание» произведения искусства. У него явление произведения, его Бытие, совпадает с его созерцанием, познанием и интерпретацией. Вёльфлин же не делает различия между интерпретацией и объяснением. Это означает, что он остается в рамках изучения всеобщего, не включая индивидуальное в предмет научного рассмотрения.

Зедльмайр полагает, что из-за того, что «Вёльфлин не проводит строгого различия между интерпретацией и объяснением», его тезис о том, что «интерпретация должна ошутить всеобщее в единичном и уникальном» не может быть выполнен. Научный путь Вёльфлина – это путь от всеобщего к единичному. При таком подходе единичное выступает только как пример, вид общего, рода. Путь же Зедльмайра – это путь от единичного и уникального. Поэтому он пишет, что интерпретация должна предшествовать объяснению. При этом «интерпретация совершается только исходя из

⁷⁸ О близости к психологии говорит, например, название его диссертации: «Прологомены к психологии архитектуры».

⁷⁹ Зедльмайр Указ. соч. С. 180

⁸⁰ Там же. С. 180

⁸¹ Там же. С. 181

формообразующего ядра этого и никакого другого произведения»⁸². Другими словами, интерпретация зависит от уникального зримого облика. Подход Зедльмайра к искусству зиждется на актуализации произведений искусства, их интерпретация, вырастающая из уникального центра, середины, не является истолкованием, а самим произведением.

2.2 Середина Зедльмайра – как категория философии культуры

2.2.1 Утрата середины и отчуждение

Для Зедльмайра середина – это не только категория, характеризующая произведение искусства – это также категория, определяющая историческую эпоху, как и развитие культуры в целом.

Рассуждения Зедльмайра на данную тему вписываются в определенную традицию, тесно связанную с идеей кризиса культуры (Kulturkritik). Параллели между его высказываниями можно найти не только у близких к нему по времени Шпенглера и Зиммеля, но и у романтиков, и у их предшественника Руссо.

Словосочетание «Утрата середины» Ханса Зедльмайра в этом контексте можно рассматривать в качестве самостоятельного понятия. В качестве такового оно близко такой важнейшей категории как отчуждение (Entfremdung), играющей важную роль как в диалектике Гегеля, так и в последующих сочинениях, анализирующих упадок европейской культуры. Сам кризис и есть следствие усиления отчуждения, что отмечали многие.

У Гегеля отчуждение – это элемент структуры целого, явления Духа, как тождества, включающего в себя нетождество. Оно сопоставляется с такими понятиями, как опредмечивание, овеществление. Так Гегель обозначает состояние не тождества между духом и опредмеченным духом. Как писал Зедльмайр, «сознание, направленное на вещественное – искусства не понимает». Результатом этого овеществления становится забвение духа и искусства, в котором дух пребывает.

Усиление отчуждения, как и «утрата середины» – это структурный элемент развития буржуазного общества, это путь порабощения духовного материальным. Выход из кризиса – это путь к свободе, по Гегелю, т.е. возврат к духовному началу, обретение смысла, возврат середины, как единства духовного и материального и т.п.

⁸² Там же.

Применительно к искусству – это предстает как оживление, воскрешение произведений искусств, которые тем самым выходят из отчужденного состояния прошлого, перестают принадлежать только истории, а являют свою целостность в истинном настоящем. Все это и можно кратко обозначить категорией *середина (Mitte)*.

То явление, которое можно назвать отчуждением, или утратой середины, Зедльмайр относит к так называемому новому времени Европейской культуры, что совпадает с развитием капитализма. Зедльмайр солидарен, конечно, не с Марксом, а с представителями философии романтизма или философии жизни, экзистенциализма и т.п., для которых именно в отчуждении виделась одна из главнейших проблем человечества. Некоторые из них справедливо отмечали, что эта проблема отнюдь не связана только с эпохой бурного развития капитализма, хотя именно там она приобретает самые уродливые формы.

2.2.2 Утрата середины

Зедльмайр в книге «*Verlust der Mitte*» определяет главную свою задачу как стремление понять, что лежит в основе события, именуемого «Французской революцией»: «Понять, что действительно тогда произошло, – вероятно, самая актуальная задача, которая вообще когда-либо стояла перед исторической наукой»⁸³. Это событие, по-мнению Зедльмайра, стало началом современности (*mit ihr beginnt unsere Gegenwart*). Другими словами, берет начало эпоха Модерна.

Безусловно такой исторический разлом не укладывается хронологически только в один год, 1789. Поэтому Зедльмайр называет его «внутренней революцией». Переход к новому времени – это длительный процесс, который можно увидеть благодаря искусству. Именно наблюдение произведений искусства (*Betrachtung*) и содействует пониманию эпохи и происходящей внутренней революции.

Для Зедльмайра искусство является симптомом, выявляющим внутреннюю сущность эпохи, объясняющим «страдания (*Leidens*) века»⁸⁴. Само слово симптом показывает, что речь идет об онтологической, объективной связи искусства и эпохи. Эпоха, как целостность, может проявить себя как раз благодаря внешнему явлению своей сущности, т.е. искусству. Зедльмайр толкует время посредством искусства, как и Шпенглер, ища в нем

⁸³ Зедльмайр Г. Утрата середины. Москва 2008 г. С. 31.

⁸⁴ Там же. С. 31

выражение духа времени⁸⁵. Поэтому в книге «Утрата середины» речь идет не столько об истории искусства, сколько об эпохе в целом, или о духе эпохи⁸⁶.

Для Зедльмайра искусство становится инструментом «глубинного толкования эпохи» именно в силу его объективной связи со своим временем. Следовательно, и эпоха тоже понимается им как нечто объективное. Как целое она иррациональна. Ведь он прямо сопоставляет искусство и сновидение, посредством которого психиатр толкует глубины подсознания личности. Историк искусства же трактует дух времени, исходя из искусства определенной эпохи.

Тем самым Зедльмайр искусство мыслит символически. Он не случайно сопоставляет проявление содержания эпохи с процессом выявления содержания бессознательного через символы. Речь идет об истолковании симптомов целого⁸⁷, а не об описании отдельных сторон случайных явлений. Именно целое и может проявить себя, посредством своей актуализации. При таком подходе, символ, как и искусство, имеет онтологическую природу.

Следует отметить один парадокс. Связь внешнего явления и внутренней сути – одно из свойств середины как принципа целого. Другими словами, эпоха и искусство утрачивая середину, понимаемую принцип своего мирозерцания, не могут утратить её как принцип своего существования. Ведь связь центра и периферии – это не только гносеологическая или этическая проблема, это и онтологический принцип существования целого. Если мы нечто понимаем как целое, то тогда оно подразумевает внутреннюю структуру, взаимосвязь элементов. В этом случае принцип целостности, наличие середины – не устраним.

2.2.3 Симптомы кризиса

«Утрата середины» определяется Зедльмайром по ряду симптомов. Речь идет именно о симптомах, так как само слово уже показывает, что связь между искусством и эпохой не случайна. Зедльмайр достаточно часто употребляет слово «симптом», которое для него становится обозначением объективности искусства по отношению к определенной исторической эпохе. Через симптомы, т.е. через искусство, познается сущность эпохи – её дух. Эта связь, также можно выразить через термин середина, подразумевающее тождество внутреннего и внешнего, актуализацию сути времени.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 35

⁸⁷ Там же. С. 34

Зедльмайр выделяет следующие признаки утраты середины⁸⁸. Все они свидетельствуют о поляризации, о крайностях, децентрализации.

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».*

Перечисляя эти симптомы, Зедльмайр действует как художник, т.е. полагается в большей степени на свою интуицию, чем на вычисления и расчет. Он сам пишет, что приводит эти симптомы совершенно не систематически и бегло. При таком же беглом анализе этих признаков, можно отметить, что речь идет о различного рода дезинтегрирующих признаках, о тех явлениях эпохи, в которых заметна утрата целостности.

Обобщенно можно охарактеризовать наступившую эпоху с утраченной серединой, как эпоху дуализма, эпоху в которой хаос, т.е. нетождественное, текучее, начинает играть ведущую роль.

1. Под «обособлением нечеловеческих чистых сфер» (*Aussonderung unmenschlich reiner Spären*) Зедльмайр понимает чистую архитектуру, чистую живопись, чистый рисунок. Иная сторона этого процесса может именоваться чистым зрением (Сезанн). Подобную тягу к чистоте возможно заметить и в других областях знания: чистая наука, чистая религия и т.п. Поиск чистоты ведет к обособлению отдельных наук, навыков, иными словами поиск чистоты ведет к узкой специализации, характерной для эпохи расширяющегося разделения труда⁸⁹.

2. Стремление к поляризации, экстремизм, склонность все доводить до крайностей усилилась, по мнению Зедльмайра, со времен Французской революции. В живописи эта тенденция ведет резкому противопоставлению реализма и абстрактной живописи. В архитектуре также явно заметна тяга к контрасту чистых абстрактных форм и живой природы. Более широко это проявляется в антагонизме рассудка и чувства, веры и знания сердца и разума тела и духа и т.п. Желание удержать их в единстве, что, еще со времен

⁸⁸ Там же. С. 153

⁸⁹ Там же. С. 154

Аристотеля и называлось золотой серединой, чуждо обществу и духу эпохи и вызывает осуждение. Как подчеркивает Зедельмайр: «Кажется, еще никогда в человеке не соединялась в таком количестве готовность от всего отречься и все принимать, все изучать заново и заново наблюдать – с такой безграничной душевной усталостью, недоверием, безучастностью»⁹⁰.

Особенно показательное отсутствие середины проявляет себя в отношении времени. Культура, уходит от истинного настоящего, обращаясь либо к истории, либо к будущему. Контраст историзма и футуризма характеризует самые разные стороны общественных отношений.

Также точно подлинная общность, которую в русской философской традиции называли соборностью, ведет к расколу крайнего индивидуализма и крайнего коллективизма. Все это ведет к анархии и к экстремизму.

3. Поскольку для Зедельмайра середина – это не просто категория системности, но и сама жизнь, то не удивительно, что утрата середины означает для него и утрату жизни, очевидным следствием чего является тяга «к неорганическому»⁹¹, которую можно образно обозначить как уход от искусства в сторону искусственного.

Искусственное, неживое или безжизненное (Leblosen), неорганическое, экстремальное символизирует нарастающий распад жизни или, по выражению Э.Юнгера, цитату которого приводит Зедельмайр, «Нарастающее окаменение жизни».

4. Еще одно свойство искусства и культуры с утраченной серединой Зедельмайр определяет как состояние «беспочвенности», как отрыв от земного основания, которое можно видеть, например, в архитектурных сооружениях, словно парящих над землей.

Это же можно видеть как в тотальной урбанизации, отрыве человека от почвы, земли в прямом смысле, так и в отрыве от родного языка, что проявляет себя в создании новых искусственных языков. Примечательно, что Зедельмайр ссылается на русского поэта Вячеслава Иванова: «Нам угрожает опасность отделения от материнской почвы языка. Язык – это земля; поэтическое произведение произрастает из земли. Невозможно, чтобы его корни висели в воздухе».

5. Эпоха, лишённая середины, тяготеет к бессознательному, древнему и изначальному, к темному и глухому, к низу (zum Unteren). Эту тягу к

⁹⁰ Там же. С. 86

⁹¹ Там же. С. 155

иррациональному можно обозначить как уход от ясного господства разума в темные глубины архаического: «Как в искусстве, так и в науке, человека тянет к обнаружению мира, лежащего ниже всего живого, ниже человека, а внутри человека – ниже его дневной жизни. Стремление проникнуть в земные недра и глубины морей – побочный симптом подобного, куда более универсального, порыва»⁹².

Эта тяга проявляет себя в самых разных моментах культуры и искусства, от психоанализа до сюрреализма. Это заметно во все возрастающем интересе к предыстории человечества, к звериной праоснове человека. Не трудно заметить, что эта тенденция только возросла в наши дни.

6. Ярчайшим знаком новой эпохи стала дегуманизация, всеобщее умаление человека, бесчеловечность которой ярко проявила себя как в искусстве, так и в жизни. Человек в современной философии и науке (антропологии) уже перестал пониматься как преимущественно духовное существо, а воспринимается как дикий зверь, хищник (это мы видим у Ницше и Шпенглера), или как «больное животное», что в эпоху постмодерна особенно усилилось. В развитии общества на первый план выходят экономические или политические сферы, характерные для «низа» культуры. Возросшая гуманизация жизни, т.е. социальное обеспечение и т.п., замыкается, по мнению Зедльмайра, на телесной стороне человека, что косвенно вновь означает его унижение.

7. Карнавальное снятие различия между верхом и низом – вообще стало определяющей чертой всей современной жизни. И, если во времена, когда Зедльмайр, писал свою книгу это было еще только обретающей силу тенденцией, то после культурной революции 60-х это стало постоянной «нормой» жизни. «Такое снятие основополагающих различий нацелено, по мысли Зедльмайра, в соответствии со своей природой на обретение хаоса».

2.2.4 Диагноз эпохи

Вышеперечисленные симптомы позволяют Зедльмайру поставить точный диагноз развития эпохи: «утрата середины» (Verlust der Mitte). Прочь от середины – это путь к хаосу (Hinab zum Chaotisch). Состояние хаоса и анархии в культуре, нарастающее в эпоху нового времени, и есть состояния

⁹² Там же.

лишенности середины. Все стремится «прочь от середины» (Fort von der Mitte)⁹³.

Стремление искусства уйти от середины, полагает Зедльмайр, является отказом им от своей сущности (Wesen) – быть серединой между духом и чувством (Mitte zwischen dem Geist und den Sinnen). В результате искусство становится эксцентричным и теряет свою роль посредника (vermittelnde Stellung). Это касается и искусства в целом и единичных произведений. Стремясь стать сверхискусством (Überkunst), искусство теряет в себе нечто человеческое, утратив меру (Mass).

Человек же в подобную эпоху также теряет в себе человеческую основу, потому что середина – это средоточие не только искусства, но и человеческой природы. Поэтому дегуманизация культуры – очевидное следствие восторжествовавших крайностей⁹⁴.

Уже перед первой мировой войной, как пишет Зедльмайр, это явление было интуитивно замечено русскими философами культуры Вяч. Ивановым и Н.А. Бердяевым, отмечавшим глубинное проявление антигуманизма современной им эпохи⁹⁵, хотя процесс дегуманизации начался значительно раньше, по крайней мере уже с XVIII века.

Для всех течений, свидетельствующих о нарастающем кризисе, «характерно глубокое потрясение и расчленение форм человека, гибель целостного человеческого образа, разрыв с природой»⁹⁶, что отмечал еще Бердяев.

Не только нарастающий хаос и децентрализация свидетельствуют о наступающей эпохе, лишенной сердцевины. Выразительнее всего об этом говорит стремление к неорганическому. Ведь неорганическое, мертвое, машинное – это и есть наилучший пример отчужденного творения человека. Машина стала символом отчуждения еще в 19 веке.

Как пишет Зедльмайр: «везде обозначается перемещение центра тяжести человеческой экзистенции, человеческой духовной деятельности и человеческой работы в необъятное царство неорганического».

Неорганическое (Anorganisch) – для него широкое понятие, близкое по значению к понятию «утрата середины»⁹⁷. Движение вниз к неорганическому (hinab zum Anorganisch) имеет согласно Зедльмайру космогоническую силу⁹⁸.

⁹³ Там же. С. 158

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же. С. 159

⁹⁶ Там же. С. 160

⁹⁷ Там же. С. 166

⁹⁸ Там же.

В конечном итоге, «Появляется «тоталитарное» устройство жизни, подчинение человека этой новой жизненной сфере, а «сам человек становится слугой машины (Deaner seines Geschopfes, der Maschine)»⁹⁹.

«Тоталитарное» устройство жизни, подчинение человека этой новой жизненной сфере, Зедельмайр определяет, как катастрофу космического масштаба (kosmische Störung)¹⁰⁰, которая может привести к буквальному опустошению жизни.

Человек превращается в вещь среди вещей (ein Ding unter Dingen), констатирует Зедльмайр. Подобное высказывание еще более сближает его концепцию «утраты середины» с понятием отчуждения, в связи с которым также много говорится об овеществлении человека и дегуманизации культуры. Зедьмайр подобную тенденцию характеризует также, как «болезнь к смерти» (Krenkheit zum Tode)¹⁰¹.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же. С. 168

¹⁰¹ Там же. С. 169

Выводы по второй главе

В данной главе приводится обзор самых разных характеристик категории середина, которые приводит Зедльмайр в своих трудах. Их разнообразие затрудняет возможность простого определения ее. С одной стороны, середина у него имеет общефилософский характер, с другой, более конкретный, относящийся к определенному историческому материалу. Как универсальный принцип, всеобщий космический закон, середина Зедльмайра продолжает традицию философии Аристотеля. В конкретных научных сферах познания искусства её специфика приобретает разнообразные черты.

Общее значение середины коренится в логике. Ее функция – связь. Будучи средним термином какой-либо структуры, середина соединяет одно и другое. Например, утрата середины для Зедльмайра – это утрата связи с Богом человеком, культурой, искусством, с самим собой.

Середина может рассматриваться как онтологическая и гносеологическая категория, но и как конкретный принцип возникновения и существования произведения искусства. Это универсальная категория выражающая сущность произведения искусства, охватывающая все остальные понятия, которые он использует при интерпретации произведения искусства. Благодаря середине произведение искусства обретает целостность и индивидуальность. Середина – это признак и существования, и единственности произведения искусства. Подобно категориям форма и идея середина имеет свою функцию. В частности, она указывает на связи между отдельными элементами внутри произведения и на их исток.

Середина – это центр произведения искусства, его связующий принцип, начало, середина, цель, результат. Середина – это и исток интерпретации, и искомое. Суть интерпретации и заключается в поиске середины. Середина, сама будучи посредником, дает возможность непосредственного созерцания произведения искусства, из которого следует его понимание. Как пишет Зедльмайр: «произведение понимается из его середины».

Характеризуя свойства категории середина (Mitte), Зедльмайр фактически описывает принцип существования целого. Целое становится целым только в момент актуализации, когда оно является и обретает видимость, зримость. Результатом такого целого будет диалектическое единство формы и содержания, внутреннего и внешнего, а в их соединении также заключается сущность искусства. Середина относится в первую очередь к моменту актуализации произведения искусства. Она касается как Бытия единичного конкретного произведения искусства, так и способов его познания.

Категорию «середины» Зедльмайр использует не только для интерпретации конкретного произведения искусства, но и для анализа истории культуры. Знаменитый тезис об «утрате середины» подразумевает утрату связи с Бытием, Богом, Человеком. к такому итогу приходит цивилизация, шествующая по пути отчуждения, по пути превращения человека в вещь.

Глава 3 Категория середина в контексте других понятий новой науки об искусстве Зедльмайра

3.1 *Середина как принцип целостности*

3.1.1 *Mitte (середина) и Ganze (целое)*

Категория середина, как и любое другое максимально широкое понятие, трудно определима. Раскрыть её содержание возможно через цепочку других взаимосвязанных понятий, которыми пользуется Зедльмайр. В совокупности они образуют научный аппарат, имеющий как теоретическое, так и практическое значение. В данной главе исследуются понятия, имеющие онтологическую и логическую связь с категорией середина. Среди них в первую очередь следует выделить понятие *Ganze* (целое) или *Ganzheiten* (целостность). В качестве схожего по смыслу понятия Зедльмайр использует также термин *Gesamtkunstwerk*.

Категории середина и целое зачастую взаимозаменяемы. Поэтому *Mitte* возможно перевести как целое. Отличие их в том, что середина – категория более конкретная, предполагающая пространственную и созерцаемую *явленность* целого. Поэтому она используется Зедльмайром для характеристики конкретных произведений искусства. Когда речь идет о середине произведения, то речь идет о нем как о целом. В свою очередь целое можно свести к одной точке, к середине, которая будет и центром, и началом, и концом, и *целью*.

Понимание произведения искусства как целостности было для Зедльмайра своего рода аксиомой. Это определило многие идеи австрийского ученого. Умение видеть целое, подчеркивал он, – основа для понимания произведения искусства. Акцентируя значимость этого факта, в своем труде «Искусство и истина» Зедльмайр приводит цитату из Вёльфлина, которую можно было бы взять в качестве эпитафии ко всем его сочинениям: «Детали видит каждый, трудность состоит в видении целого» («Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen»)¹⁰².

Видеть целое – означает следовать логике самого произведения, происходящей из его середины, т.е. из его Бытия, а не просто подчиняться требованиям отвлеченной концепции. Зедльмайр использует глагол *Zusammensehen*, а не просто *sehen*, подчеркивая особый, собирательный, синтезирующий характер подобного *видения*.

¹⁰² Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 180

Проявляя последовательно интерес к целому, Зедльмайр рассуждает в русле своей эпохи. В конце XIX – начале XX века, когда раздаются голоса об ограниченности позитивистского подхода к науке, в философии усиливается интерес к проблеме целого, понимаемого как особое качество, отличное от суммы. Возникает множество направлений мысли, так или иначе связанных с данной темой. Это и гештальтпсихология, и структурализм, и интуитивизм, и философия жизни. В тот же год (1925), когда Зедльмайр будет писать о целостном видении, возникнет как самостоятельное явление философия холизма. Особый интерес к целому мы имеем там, где философы стремятся выйти из субъект-объектного дуализма. В качестве примера можно вспомнить как диалектику Гегеля, так и постклассическую философию XX века. Все подобные направления мысли предполагали в своем основании по-разному истолкованный принцип целостности¹⁰³.

Идея целого, отличного от суммы своих частей, имеет гораздо более древнюю историю. Например, тезис о том, что целое, в каком-то смысле больше своих частей, встречается у Платона и Аристотеля, который в «Метафизике» дает следующее определение целому: «Целым называется то, у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы, а также то, что так объемлет объемлемые им вещи, что последние образуют нечто одно...»¹⁰⁴.

Применительно к произведению искусства понятие целое предполагает, что в нем есть такое качество, которое не сводится ни к одной из его частей, ни к их сумме (*Die Ganzheit des Kunstwerks*). Наличие этого качества обозначает и понятие целое, и категория середина. Оно может проявиться в «своеобразном соединении духовного и чувственного (*Geistigem und Sinnlichem*), видимого образа и невидимого значения (*von sichtbarer Gestalt und unsichtbarer Bedeutung*)»¹⁰⁵. В произведении искусства «Духовное становится видимым и чувственным в чувственном материале, чувственное становится прозрачным по отношению к духовному (*Geistiges wird in sinnlichem Stoff sichtbar und sinnhaft, Sinnliches wird transparent auf Geistiges hin*)». В этом утверждении Зедльмайр следует традиции классической эстетики, характерной для немецкой идеалистической философии. Выражением единства чувственного и духовного (*Sinnlichem und Geistigem*) является середина (*Mitte*), благодаря которой произведение искусств и может быть истолковано (*interpretierbar*)¹⁰⁶.

¹⁰³ Блауберг И.В. Проблема целостности и системный подход. М., 1997. С. 4.

¹⁰⁴ Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 1. М., 1975. Гл. 26.

¹⁰⁵ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 189.

¹⁰⁶ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 189.

С вышесказанным связано представление, характерное для любого монизма, согласно которому само целое и познание целого совпадают. Таким образом, рассуждения Зедльмайра созвучны философской традиции, в которой едины онтология и гносеология. Бытие произведения искусства и его познание едины. Зримость произведения зрится зрителем. Понятие целое и категория середина относятся не только к самому произведению искусства, но и к акту познания, т.е. к акту его явления, восприятия, понимания, поскольку в концепции Зедльмайра акт понимания тождественен акту явления произведения искусства.

Целое (Ganze) – это и само произведение в своем явлении, но это и то, что созерцает интерпретатор. Это целое познается, созерцается посредством середины. Если нет целостности (Ganzheit), то нет и интерпретации, нет середины, индивидуальности, нет и самого произведения. С другой стороны, равнозначно утверждение, что если нет середины, то нет и целостности и также нет произведения искусства. При этом Зедльмайр отличает истинные произведения искусства (wahren Kunstwerken), обладающие целостностью, от подделок и компиляций (Machwerken, Klitterungen).

Целое – это свойство самого произведения, а не его формы или идеи. Целое нельзя «оторвать» от произведения, но его можно увидеть как в каждой детали произведения искусства, так и в их совокупности. Исследуя искусство «по частям», утверждает Зедльмайр, историк искусств не коснется самой природы искусства. Более того, только целое и может быть понято. Оно проявляет себя там, где исчезает двойственность и множественность.

Чтобы увидеть и понять целое, требуется особый исследовательский метод, который требует сведения всего к одному, к одной категории. По словам Зедльмайра, этот метод заключается в поиске середины. Он предполагает, что в истинном произведении искусства присутствует целостность, дарующая произведению возможность быть, т.е. быть видимым, что означает обязательное наличие того, кто видит, субъекта, без которого невозможно Бытие целого.

К целому можно подступить различным образом. С одной стороны, мы видим множество элементов, объединенных вместе, с другой стороны, целое предстает как нерасчленимое одно. Либо мы его воспринимаем как ставшее, оформившееся, либо как живое, органическое и актуальное. В первом случае оно может быть проанализировано как структура, во втором случае – произведение искусства как целое может быть понято только в момент экзистенциальной интерпретации, через особое переживание присутствия произведения искусства здесь и сейчас.

С первым подходом у Зедльмайра связаны такие понятия, как единство, необходимость, граница, контекст, структура, интеграция, часть и целое, со вторым – живое, органическое. С одной стороны, понятие целое, применительно к произведению искусства, подразумевает связь¹⁰⁷ всех элементов. С другой стороны, оно предполагает актуальную явленность произведения, тождественную его интерпретации. В этом случае оно характеризуется как органическое целое. В первом случае середина выступает как принцип, связывающий все части в одно, в другом как начало, благодаря которому актуализируется произведение искусства как *живое* целое. Данное свойство целого возможно сопоставить с понятием *эмергентность*, которое используется при анализе систем. Это понятие подразумевает, что целое становится целым, только в момент актуализации его как целого.

Если структуру можно рассматривать отстраненно, то живое целое невозможно рассматривать опосредованно. К нему можно приблизиться только в акте созерцания и непосредственного переживания. Оно должно стать личным внутренним опытом. Этот тезис лежит в основе поиска Зедльмайром новой науки об искусстве, предполагающей непосредственный доступ к искусству. Структура же целого доступна отвлеченному анализу, не требующему ни личного опыта, ни экзистенциального присутствия произведения.

Понятие целое, как и середина, обладает обширным содержанием, которое раскрывается у Зедльмайром через целый ряд других понятий, акцентирующих ту или иную его сторону. Все они отчасти взаимозаменяемы и необходимо предполагают друг друга, показывая в совокупности весь многообразный спектр трактовки произведения искусств как целого.

3.1.2 *Einheit (Единство)*

Понятие целое коррелирует с понятием единство (*Einheit*). Как и понятие целое единство имплицитно связано с понятием середина. Соответственно середина также подразумевает единственность. Ведь целое, например сфера, имеет только один центр. Наличие второго разрушило бы её единство, цельность и однородность.

Однако категория середина не означает какую-то одну единственную конкретную пространственную точку. Середина – это момент Бытия. Целостность произведения искусства (*Die Ganzheit des Kunstwerks*)

¹⁰⁷ Термин связь здесь фактически эквивалентен понятию середина.

подразумевает единство произведения с самим собой, единство всех его элементов друг с другом, единство внутреннего и внешнего, духовного и чувственного, видимого и невидимого и т.п. Таким образом, понятие единство определяет произведение искусства во всех его проявлениях.

Согласно немецкой философской традиции, Зедльмайр соотносит понятие единство с таким понятием как Geist (Дух). Оно указывает на исток единства, связь с которым обеспечивает посредник – середина. В подобной посреднической роли середины (среднего термина в логике) и заключено важнейшее свойство данной категории. Понятие Дух может относиться как к единичному произведению, так и к эпохе, части которой, как и её течение «определяются всеохватывающим духом целого» (Geist des Ganzen)¹⁰⁸.

Наличие изначальной первоосновы (первоединого) – важнейший элемент концепции Зедльмайра, связывающий его идеи как с христианской, так и с классической традицией, в первую очередь с философией Аристотеля. Он развивает то направление мысли, которое мы видим, в частности, в философии Гегеля или Платона. Согласно ей целое не возникает случайно, а является проявлением предначального единства. Благодаря чему преодолевается как противопоставление субъекта и объекта, так и противопоставление духовного и материального.

Из предначального происходит начало, преобразующее множество в целостность. Зедльмайр называет его «образующим единство моментом» (Einheitstiftende Moment), который, по его мнению, «должен быть чем-то таким, что можно было бы высказать обо всех разнородных элементах и слоях (Elementen und Schichten)». Благодаря ему произведение искусства связывает в определенное единство (zu einer Einheit bindet) материалы, формы, цвета, значения (Werkstoffe, Formen, Farben, Bedeutungen)¹⁰⁹. Этот «образующий единство момент», по Зедльмайру, и есть середина, из которой как из центра (Schwerpunkt) рождается произведение¹¹⁰. Середина порождает видимую форму произведения, его структуру и его лицо. Оно становится *видимо* благодаря своему единству. Зедльмайр определяет его также как «единство в многообразии» (Einheit in der Mannigfaltigkeit)¹¹¹. Верное восприятие, истинная интерпретация или воссоздание и заключается в раскрытии этого единства художественного произведения (die Einheit des Kunstwerks)¹¹², что Зедльмайр называет поиском середины.

¹⁰⁸ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 117

¹⁰⁹ Там же. С. 146

¹¹⁰ Там же. С. 153

¹¹¹ Там же. С. 33

¹¹² Там же. С. 158

В другом месте своего труда Зедльмайр подчеркивает, что «внутреннее единство (Die innere Einheit) основывается на проникновении зримого характера произведения во все зоны»¹¹³, т.е. единство произведения искусства подразумевает, что его Бытие становится видимо. Произведение полностью присутствует в своем видимом индивидуальном облике. Обособление отдельных частей или слоев произведения, бессвязность, ведет к уничтожению единства (eine Vernichtung der Einheit) произведения искусств. Лишенные единства произведения Зедльмайр вообще выводит за скобки искусства. Такие создания он называет поделкой или халтурой (Machwerke)¹¹⁴.

Зедльмайр утверждает, что «Произведение как целое (Das Ganze von Kunstwerken) представляет собой не недифференцированное единство (keine unterschiedslose Einheit), но нечто расчлененное внутри себя (etwas in sich Gegliedertes), которое обладает структурой (Das Kunstwerk hat Struktur)»¹¹⁵.

Понятие единство подразумевает, что целостность может пониматься не только как структура, но и как жизнь. Зедльмайр называет это начало, создающее единство произведения (die Einheit des Kunstwerks), «живым качеством, изначальным и индивидуальным (ein lebendiges Qualitatives, Ursprüngliches und Individuelles), запечатленным в целостности всего произведения (im ganzen Kunstwerk), равно как и в каждом из искусственно выделенных его элементов, частей или слоев». В явленном единстве произведения искусства приходят к согласию содержание и форма (Form und Inhalt (Bedeutung))¹¹⁶. Это живое начало произведения есть его зримое лицо (наглядный характер) (anschaulicher Charakter des Kunstwerks), которое доступно созерцанию¹¹⁷.

3.1.3 *Notwendigkeit (Необходимость)*

В концепции Зедльмайра процесс связывания в целое деталей, слоев, внутреннего и внешнего, смысла и формы, носит не случайный или конвенциональный, но *необходимый* характер, который обусловлен связью произведения искусства с Бытием. Произведение подчиняется необходимой логике Бытия, а не прихоти создателя, или случаю, порожденному хаосом.

¹¹³ Там же. С. 152

¹¹⁴ Там же. С. 140

¹¹⁵ Там же. С. 141

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же. С. 147

Устройство целого (Charakter des Ganzen)¹¹⁸ исключает понятие случайность, условность. Исходя из этого, Зедльмайр и вводит понятие – необходимость (Notwendigkeit). Схожее значение у него имеют понятия закономерность (Gesetzmäßigkeit) и закон (Gesetz). Он использует их, когда говорит о произведении искусства как о целом. Понятие Notwendigkeit (Необходимость) связано с другими важнейшими понятиями новой науки об искусстве Зедльмайра, такими как: середина, целое, единство. Все они имеют логическую и онтологическую основу.

Зедльмар особо отмечает, что понятие необходимость (Notwendigkeit) не имеет ничего общего «с каузальной или исторической необходимостью (kausalen oder historischen Notwendigkeit)». Поэтому речь не идет о внешних – природных или исторических законах. Понятие необходимость носит структурный характер и относится к произведению как к целому¹¹⁹. Именно структурный принцип (Strukturprinzip) придает целостность произведению искусства и сообщает внутреннюю необходимость (innere Notwendigkeit) моментам (Momenten) и частям художественного произведения (Teilen des Kunstwerks). Необходимость означает также, что художественные средства разработаны в полном соответствии с темой изображения.

Внутренняя необходимость (innere Notwendigkeit) проявляется во внешнем индивидуальном облике, в лице произведения, которое Зедльмайр именуется зримым характером (individueller, anschaulicher Charakter) произведения. Свообразие, отличающее одно произведение от другого, оптимистично полагает он, возможно до известной степени постигнуть в понятиях и сформулировать в словах¹²⁰, т.е. сделать предметом научного познания.

Понятие необходимость важно в общей концепции Зедльмайра. Оно, как и категория середина, подчеркивает объективную, онтологическую природу как возникновения произведения искусства, так и его познания или созерцания¹²¹.

3.1.4 Echtes Kunstwerk (Подлинное произведение искусства)

Рассуждения Зедльмайра об искусстве основываются на анализе не всех существующих произведений искусства, а только на основе тех, к которым и применимы следующие понятия: целое, середина, единство, необходимость.

¹¹⁸ Там же. С. 147

¹¹⁹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 143

¹²⁰ Там же. С. 147

¹²¹ Там же. С. 152

Фактически австрийский ученый только их и считает произведениями искусства, именую остальные эстетическими объектами.

Чтобы подчеркнуть различие между произведениями искусств и эстетическими объектами, Зедльмайр именует первые подлинными (echte), истинными (wahre) или совершенными (vollkommene) произведениями искусства (Kunstwerk). Подлинное произведение искусств (echtes Kunstwerk) – это такое произведение, в котором, во-первых, «все части стали одним – целым», а, во-вторых, устраняется «разрыв между чувствами и духом» (den Riß zwischen Sinnen und Geist aufzuheben)¹²², т.е. вновь торжествует единство чувств и духа (die wiedergewonnene Einheit von Sinnen und Geist)¹²³.

В свою очередь неудавшееся произведение (verfehltes Werk), по Зедльмайру, – это произведение либо бессвязное (zusammenhangloses Werk), либо то, в котором обособление (Sichverselbständigen) какой-либо части привело к разрушению внутреннего единства (innere Einheit)¹²⁴. Хотя, как пишет сам Зедльмайр, в единичном художественном произведении (im einzelnen Kunstwerk) не всё находится в одинаково тесной связи со всем, без ущерба для его единства и законченности (Einheitlichkeit und Geschlossenheit), поэтому существуют градации взаимной зависимости (gegenseitigen Abhängigkeit)¹²⁵.

Когда речь идет о произведении искусства как о целом, т.е. о подлинном произведении искусства, подразумевается не только его материальный состав (Werkbestandes) или содержание. Через середину произведения искусства получает связь с Абсолютом (Бытием), т.е. получает онтологическую основу. Именно этим оно отличается от тех созданий, эстетических объектов, которые являются произвольной игрой воображения или рождены волей случая. Произведение искусства, по Зедльмайру, служит действенным орудием познания Абсолюта (Бытия).

В новой науке об искусстве Зедльмайра «вопрос о различении истинных и ложных, хороших и плохих произведений» (die Frage nach der Unterscheidung wahrer und falscher, guter und schlechter Kunstwerke)¹²⁶ играет важную роль. Не трудно заметить, что зависимость от истинных произведений можно считать и неоднозначным местом подхода Зедльмайра к искусству. Ведь процесс отделения «овец от козлищ» должен произойти до интерпретации, которая «может состояться только в том случае, если произведение искусства действительно представляет собой целостность, нечто индивидуальное и

¹²² Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 241

¹²³ Там же. С. 241

¹²⁴ Там же. С. 152

¹²⁵ Там же. С. 103

¹²⁶ Там же. С. 140

имеет подлинную, а не кажущуюся (*angenommene*) середину (*echte Mitte*)»¹²⁷. Из этого утверждения можно также сделать вывод, что подлинное произведение искусств – это такое произведение, которое имеет подлинную середину (*Mitte*), что подразумевает его целостность и индивидуальность. Если нет целостности (*Ganzheit*), нет единства, то нет и интерпретации, нет середины, нет индивидуальности, собственно, нет и самого произведения, есть лишь его имитация. С другой стороны, равнозначно утверждение, что если нет середины, то нет ни целостности, ни произведения искусства, подлинного произведения искусств, а есть лишь подделка и компиляция. Это утверждение также подчеркивает взаимосвязь всех понятий используемых Зедльмайром, центральным и ключевым, из которых является категория середина (*Mitte*).

3.1.5 Grenze (Граница)

Целостное или совершенное произведение искусства должно иметь середину, что необходимо подразумевает наличие границы. Понятие граница (*Grenze*), которое мы встречаем у Зедльмайра, необходимо связано с категориями целое и середина, ведь середина – это не только то, что в центре, но и то, что определяет границы. *Mitte* – это одновременно и граница, и середина, и целое.

Понятие граница двойственно. Оно предполагает как разделение, так и соединение. Это и тождественное, идентичное, и нетождественное, иное. Граница произведения – это не то, что с краю, это то, что делает его самим собой. Поскольку середина не относится только к формальной стороне, а предполагает единство формы и содержания, соответственно и граница произведения делится на внешнюю вещественную (*Die äußere dinglichen Grenze, sachliche Grenze*) и сущностную (*Wesensgrenze*) границу¹²⁸. Под внешней границей может пониматься, например, рама картины. Полагать, что рама картины – это и есть граница произведения искусств, для Зедльмайра означает «предельное овеществление искусства» (*extremen Verdinglichung der Kunst*)¹²⁹.

Для Зедльмайра важна мысль о том, что при интерпретации произведения искусств то, что находится за внешней границей произведения (*außer dieser Grenze*), зачастую важнее, чем то, что пребывает внутри рамы, ограничивающей холст (*was in die Grenzen seines Rahmens eingeschlossen*

¹²⁷ Там же. С. 147

¹²⁸ Там же. С. 139

¹²⁹ Там же. С. 139

wurde)¹³⁰. В произведение входит и та сфера, которая окружает произведение, необходимая для целостного понимания (um das Kunstwerk ganz zu verstehen). Поэтому интерпретатор должен понять прежде всего то, где действительно лежат границы (die Grenzen) данного произведения¹³¹.

Таким образом, под целостностью произведения искусства понимается не только его материальный состав (Werkbestandes), а граница произведения – это не только его внешняя граница. Соответственно, гипотетическое понимание художественного произведения как целого (ein hypothetisches Verstehen des ganzen Kunstwerks) вопреки обыденной логике зачастую определяет и делает возможной реконструкцию¹³² «материального состава памятника» (den materiellen Bestand eines Denkmals), его текст, а не наоборот¹³³.

3.1.6 *Vollendung (Завершенность)*

Вопрос о границе произведения искусств подразумевает не только пространственные, но и временные границы. Где начинается и где заканчивается произведение? Ведь оно само у Зедльмайра равнозначно тому моменту, в котором оно действует, оживая в процессе интерпретации. Поэтому закономерен вопрос о границе произведения *во времени*, т.е. вопрос о законченности произведения. Ответ на него зависит от характера целого, подразумевающий диалектическое единство тождественного и нетождественного, завершенного и незавершенного. «Завершенность (Vollendung) – пишет Задельмайр – есть состояние (Zustand), к которому можно приближаться в большей или меньшей степени, но которого никогда нельзя полностью достичь»¹³⁴. Данное противоречие (Widerspruch) – становится для Зедльмайра необходимым условием подлинной истории искусства (eine echte Geschichte der Kunst), которое раскрывает антиномичный характер как художественного произведения, так и целой эпохи¹³⁵.

Противоречие (Widerspruch) – двигатель постоянных перемен в искусстве. Без учета этого противоречивого (антиномичного) характера художественного произведения (widersprüchlichen (antinomischen)) подлинная история искусства (eine echte Geschichte der Kunst) отныне уже невозможна¹³⁶.

¹³⁰ Там же. С. 139

¹³¹ Sedlmaуr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 192

¹³² Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 138

¹³³ Там же. С. 8

¹³⁴ Там же. С. 36

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же. С.36

Завершенность произведения искусств – это метафизическая категория. Оно относится к вневременному состоянию произведения, его духовному Бытию в подлинно *настоящем* времени. «Произведение достигает завершения (kommt zur Vollendung) – пишет Зедльмайр, – когда обретает статическое, вневременное состояние (einen statischen, zeitfreien Endzustand erreicht), в котором ничего уже нельзя изменить, не нанося ущерба внутренней необходимости этого произведения (seiner inneren Notwendigkeit)»¹³⁷.

Это состояние завершенности Зедльмайр трактует вслед за Вальтером Ф. Отто как достижение миром и Бытием совершенства, вечности и покоя: «Мир и Бытие достигли завершения, мгновение стало совершенным и тем самым – вечным (Welt und Dasein haben sich zur Vollendung gerundet, ein Augenblick ist vollkommen geworden und damit zur Ewigkeit)»¹³⁸. Это состояние завершенности относится к внутренней сущности художественного творения. С внешней стороны завершенность произведения доступна лишь в той или иной мере. Поэтому Зедльмайр говорит о том, что верная интерпретация – «это как бы асимптота познания, к которой реальные интерпретации могут лишь приближаться, в большей и большей мере»¹³⁹.

Таким образом, мы видим, что для Зедльмайра граница произведения искусства – это не внешнее, формальное качество, не разрыв между ним и другим, а единство произведения с собой, что подразумевает тождество его содержания и формы, внутреннего и внешнего. Произведение искусства (Kunstwerk) как целое, пишет он, содержит в себе единство формальной стороны (formalen Seite) с его смыслом (seine Bedeutung)¹⁴⁰. Учитывая, что роль единства выполняет середина, то, следовательно, середина же и будет границей. Поэтому границу в данном контексте следует трактовать не как нечто формальное, а как экзистенциальное завершение произведения искусства. Это утверждение является необходимым для рассмотрения произведения как целого, что, согласно Зедльмайру, является основой для изучения произведения искусства.

3.1.7 *Größeres Ganze (Контекст)*

Понятие граница предполагает очерчивание, определение произведения как целого, но такое целое много шире, чем материальный состав

¹³⁷ Там же. С.171

¹³⁸ Там же. С.170

¹³⁹ Там же. С.158

¹⁴⁰ Там же. С. 158

произведения, и зачастую входит в другое, более крупное целое (größeres Ganze), контекст.

Поэтому произведение, вырванное из контекста и помещенное в музей, не предстает в своем законченном, целостном виде. Всегда существует вопрос – является ли вообще действительно законченным целым (wirklich geschlossene Ganze) то, что по своим вещественным связям предстает нам в качестве целостного художественного произведения. Необходимо также понять, насколько целое самостоятельно или оно просто «лишь относительно самостоятельная часть некоего более крупного целого (größeres Ganze), в которое мы и должны его мысленно (im Geist) поместить»¹⁴¹.

Целостность художественного творения обусловлена более крупным целым (größeres Ganze), которое всегда является частью структуры произведения. Оно же играет ключевую роль для другого важнейшего понятия Зедльмайра – установка (Einstellung). Это понятие равносильно понятию контекст, означающее то большое целое, в которое помещено произведение. Для интерпретации это особенно важно, поскольку, например, европейская установка (europäische Einstellung) не сработает в случае интерпретации негритянской скульптуры, имеющей другой духовный склад (Geistesart)¹⁴².

Таким большим единством, контекстом, соответственно может быть, например, культура, (eine Kultur)¹⁴³, которая также «представляет собой органическое единство (eine organische Einheit), структура и закономерность (Gesetzmäßigkeit) которого могут быть определены»¹⁴⁴. Это может быть также эпоха (Epoche) или целостный художественный процесс (Geschehensganzenheiten), в которых возникло данное произведение¹⁴⁵. Зедльмайр использует оба понятия, означающие «подлинную целостность исторического процесса», обусловленную движением духа¹⁴⁶. Если в этом процессе обретают смысл черты, которые при другом подходе к единичному произведению оставались бы случайными и лишены смысла, то это свидетельствует о правильной установке при интерпретации. Восприятие (Auffassung) единичного творения (Gebilde) подтверждается здесь пониманием (Verstehen) структуры всего художественного процесса (Geschehensstruktur)¹⁴⁷. «Полное знание единичных созданий (die vollkommene Erkenntnis der einzelnen Gebilde) – пишет также Зедльмайр – и полное знание

¹⁴¹ Там же. С.139

¹⁴² Там же. С. 83

¹⁴³ Там же. С. 99

¹⁴⁴ Там же. С. 83

¹⁴⁵ Там же. С. 82

¹⁴⁶ Там же. С. 63

¹⁴⁷ Там же. С. 82

соответствующего ему целостного художественного процесса взаимообуславливают друг друга и достигаются вместе»¹⁴⁸.

Середина подразумевает необходимую связь произведения и породившего его контекста. «Утрата середины», о которой пишет Зедльмайр в своей знаменитой книге, означает кроме всего прочего исчезновение середины как из отдельного произведения искусства, так и из породившей его эпохи, т.е. теряет целостность не только произведение, но и эпоха. Целостность эпохи столь же важна для Зедльмайра как целостность единичного произведения искусств. Ведь от нее зависит правильность (Richtigkeit) интерпретации единичного художественного произведения¹⁴⁹. Однако не только произведение искусств ограничивается, определяется эпохой, но и наоборот. Другими словами, текст и контекст – взаимообусловленные понятия. Произведение вмещается само в себя, т.е. тождественно себе, посредством контекста.

Произведение искусства антиномично, оно и принадлежит истории и пребывает за её границами. Зедльмайр учитывает и то, и другое. Подходя к произведению искусств исторично, он полагает в основу интерпретации тот факт, что оно точно вписано в исторический художественный процесс (historische Geschehen), «в котором оно возникло»¹⁵⁰. Именно в определенном историческом контексте (in diesem Geschehen) отдельные черты (Züge) произведения, которые в другом контексте «оставались бы случайными и лишёнными смысла»¹⁵¹, обретают смысл, т.е. становятся частью целого. Однако подлинная интерпретация пребывает за границами исторического времени.

3.2 Struktur (структура)

Одна из особенностей научной логики Зедльмайра заключается в том, что он подходит к любому художественному творению как к архитектурному сооружению. Произведение искусства он трактует как строение, конструкцию (Bau, Konstruktion) или структуру. Данное понятие утвердилось со времен Дильтея в качестве действующего, господствующего и организующего начала (organisierenden Prinzip)¹⁵². Структура возникает благодаря логическим связям,

¹⁴⁸ Там же. С. 83

¹⁴⁹ Там же. С. 9

¹⁵⁰ Там же. С. 9

¹⁵¹ Там же. С. 82

¹⁵² Там же. С. 117

рожденным Бытием. С ней связаны и другие понятия, выражающие идею целого, о которых шла речь выше.

«Произведение искусства, пишет Зедльмайр, как целое представляет собой не недифференцированное единство, но нечто расчлененное внутри себя. Оно имеет структуру». (Das Ganze von Kunstwerken ist keine unterschiedslose Einheit, sondern etwas in sich Gegliedertes. Das Kunstwerk hat Struktur)¹⁵³. Очевидно, что Зедльмайр исходит из классического понимания целого как структуры, т.е. расчлененного единства.

Структура – это то, благодаря чему «единство художественного произведения (die Einheit eines Kunstwerks)» превращается из суммы (Summe), состоящей из отдельных частей (Einzelteilen), в расчлененную целостность (Ganzheit), которая состоит из дифференцированных черт и особенностей (die sich in den unterscheidbaren Einzelzügen ausgliedert)¹⁵⁴. Эти отдельные черты (Einzelzüge) обретают свое значение (Wertigkeit) «в силу того, что они включены (Eingebettetsein) в структурированное целое (strukturierte Ganze), и могут быть поняты, только исходя из него (sie sind von ihm aus zu verstehen)»¹⁵⁵.

Если структура есть не нечто случайно возникшее, а опирается на определенную закономерность, т.е. имеет онтологическую природу, то тогда необходимо сделать вывод, что она устроена также как и Бытие в целом, т.е. путь структуры повторяет путь Бытия. И произведение искусства, по крайней мере то, которое не утратило связь с серединой, повторяет тот же путь, т.е. устроено аналогично Бытию.

3.2.1 Strukturzusammenhang (Структурные связи)

Структура и середина включают в себе такое понятие, как связь/взаимосвязь или интеграция, всех элементов целого, для обозначения которой Зедльмайр использует следующие термины: Zusammenhang, Strukturzusammenhang, Integrationszusammenhang, Ordnungszusammenhang, Sinnzusammenhang, Wesenzusammenhang (сущностная связь), Zusammenhang der Teile (связь частей друг с другом).

Понятие структура, как и целое, у Зедльмайра подразумевает, что отдельные части, слои и черты, различные в составе художественного произведения (schichten und züge des Kunstwerks), не только находятся в отношении взаимопроникновения (gegenseitigen Durchdringung), но и связаны

¹⁵³ Там же. С. 141

¹⁵⁴ Там же. С. 141

¹⁵⁵ Там же.

между собою в определенном порядке (bestimmten Ordnungszusammenhang)¹⁵⁶. В контексте новой науки об искусстве Зедльмайра термин структура означает как соединение форм, цветов (Zusammenhang der Formen, Farben) и т.д., так и соединение формы и значения (Zusammenhang von Form und Bedeutung), образа и содержания (Gestalt und Gehalt)¹⁵⁷ и т.п.

Под структурной связью (Strukturzusammenhang), пишет Зедльмайр, ссылаясь на Дильтея, нужно понимать тот порядок (Anordnung), согласно которому факты различного свойства (Tatsachen von verschiedener Beschaffenheit) связываются между собою и взаимопроникают друг друга благодаря внутренней соотнесенности с охватывающим их целым (übergeordnetes Ganzes).

Таким образом, целое (Ganze) осуществляется через связи частей (Zusammenhang). Все части и свойства произведения искусства (Die Eigenschaften des Kunstwerks) находятся в взаимном отношении (Verhältnis) друг с другом, проникая друг в друга (gegenseitiger Durchdringung) (Integration), т.е. внутренне связаны в своей действительности и зависят друг от друга (sie hängen in ihrer Wirksamkeit innerlich zusammen bzw. voneinander ab)¹⁵⁸. Их связывает между собою определенный порядок (Ordnungszusammenhang). В них действует и господствует организующее их начало (organisierenden Prinzip).

Связи внутри произведения определяет середина, потому что в противном случае, вне связи с ней, с истоком целостности, связи оказываются чисто внешними, внехудожественными (unkünstlerisch)¹⁵⁹. Мы имеем дело не со случайно возникшей структурой произведения, а с онтологически обусловленной структурой. Связи внутри произведения, равно как и сама структура, логически зависят от его онтологической природы, связи с первоначалом, Абсолютом (Бытием). Поскольку категория середина связана с созерцаемым образом, можно предположить, что логика визуального образа соответствует логике мироздания.

Зедльмайр использует также понятие необходимая связь (notwendiger Zusammenhang), которое относится не только к внешним частям произведения искусства, но и к содержанию (Inhalt) и целостному образу (Gestalt)¹⁶⁰. Внутренние связи произведения искусств образуют его внутренний смысловой контекст, в котором «определенные формы и цвета (bestimmte Formen und Farben) соответствуют и соглашаются (passen, stimmen) друг с

¹⁵⁶ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 142

¹⁵⁷ Там же. С. 199

¹⁵⁸ Там же. С. 141

¹⁵⁹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 149

¹⁶⁰ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 191

другом и с предполагаемым содержанием (zu dem intendierten Gehalt). Поэтому при интерпретации структурные связи (Zusammenhang der Struktur) нельзя разрывать, ибо тогда перед нами больше уже не будет целого (Ganzes).

3.2.2 Структура структуры

Понятие структура целого подразумевает, что целое состоит из взаимосвязанных частей. Кратко структуру целого можно также определить как самоидентичность. Логика этой структуры неизменна подобно законам арифметики, поскольку укоренена в Бытии. Поэтому любые рассуждения о целом имеют много общего. В данном русле идут и рассуждения Зедльмайра, которые сопоставимы с текстами, с одной стороны, Гегеля, с другой, Хайдеггера, поскольку оба философа основное внимание уделяли Бытию. Если с Гегелем мы можем сопоставить высказывания о структуре произведения искусства, о его внутренней логике, то с Хайдеггером идеи Зедльмайра сближает понимание искусства как живого опыта присутствия Бытия.

Кратко логическую структуру целого, соответствующую философии монизма, можно описать следующим образом. Изначальное одно, являя себя, отражается само в себе, т.е. раздваивается в акте самоидентичности на нетождественное себе и тождественное, чтобы потом опять соединиться. Результатом этого будет целое, в котором совпадают все моменты данного явления одного, т.е. процесса его самопознания. Структура целого предполагает, что единство находится и в начале, и в конце. Кроме того логика целого требует, чтобы актуализация, т.е. явление во вне, включала в себя и возвращение, т.е. тождество себе. Это положение определяет двухчастность процесса познания, соединяющего внешнее и внутреннее.

Данная схема самопроявления единого может выглядеть более абстрактно, например, у Гегеля, с его Абсолютным духом, но может выглядеть и более конкретно, когда речь идет уже о Живом Боге, например, у Баадера. Еще более конкретно она описана в христианском богословии, основанном на вере не в абстрактное первоначало, а, по словам Паскаля, в Бога Авраама, сотворившего мир из ничего. Последнее особенно актуально для Зедльмайра как для католического, христианского мыслителя.

В Христианстве дуализм тварного и нетварного преодолевается в богочеловеческой личности Христа. Из догмата о Боговоплощении вытекает догмат об иконопочитании. Соответственно, видимый образ обретает онтологическое свойство являть в видимом невидимое. Тем самым искусство

сохраняет свое предназначение являть наряду с философией и богословием высшую истину, но делает это посредством видимого образа. Забегая вперед, можно заметить, что именно такое искусство, еще не превратившееся в дизайн, т.е. в простое украшательство, и обладает истинной серединой, подразумевающей особую посредническую функцию, между Абсолютным субъектом и человеком.

Следует еще раз подчеркнуть, что источником целостности является изначальное или *одно*, под которым можно понимать Абсолют, Бытие, если речь идет о философской традиции. Выход одного во вне, его саморазвитие, подразумевает тождество и различие, что и есть целое. В понятии целое отождествление элементов друг с другом происходит не механически. Они начинают существовать, действовать как одно, будучи уже едины в своей основе. Целое не возникает как результат эволюции, складывания кубиков. Оно исходно присутствует в организме, под которым в данном случае понимается любое целостное единство.

В философии идея изначального единства ведет к положению об тождестве мышления и Бытия, равно как и к утверждению единства противоположностей, что характерно не только для философии Гегеля. В том или ином виде оно присуще любому течению мысли, проповедующему монизм в качестве главного принципа¹⁶¹.

Таким образом, идея целого вытекает из изначального нерасчлененного и не проявленного единства. Явление изначального ведет к двойственности, в том числе и к противопоставлению субъекта и объекта. Двойственность, различие и единство, создает структуру произведения. Двойственность, в свою очередь, преодолевается благодаря середине (среднему термину). Через середину в произведении связывается изначальное и актуальное. Это же единство и созерцается в познании. Философия монизма приводит к идее конкретной *явленности* изначального и доступности его не только духу, но и чувствам. Зримость, наглядность, непосредственное присутствие или видимость идеи в единичном конкретном явлении, – это абсолютное в сфере чувственного созерцания.

Одно из главных свойств целого, согласно его внутренней логике, – это тождество его с самим собой, следствием чего и будет проявление целого во всем, на уровне всех мельчайших деталей, когда в каждой точке системы отражается целое. Другими словами, целое заключено не только во всем явлении, во всей системе, а пребывает как целое в каждом моменте. Поэтому познание целого дает возможность понимать все детали как по отдельности,

¹⁶¹ Э. В. Ильенков Диалектическая логика: Очерки истории и теории. Второе издание, дополненное. М.: "Политиздат", 1984.

так и в совокупности. Именно это положение и можно рассматривать как одно из важнейших в методе интерпретации Зедльмайром художественного творения. Одновременно это свойство целого является для Зедльмайра главным критерием качества самого искусства: «если речь действительно идет о подлинном произведении искусства, то во всякой, даже самой неприметной детали можно усмотреть воплощение одного и того же общего характера целого»¹⁶². Для метода Зедльмайра характерно следующее замечание: всякая деталь «получает художественную ценность в силу своей включенности в это расчлененное структурированное целое и может быть понята только исходя из него»¹⁶³.

Итак, исходя из общей логики любой структуры целого, Зедльмайр полагает, что единство художественного произведения (*die Einheit eines Kunstwerks*) является не суммой (*nicht die einer Summe*), слагающейся из отдельных единичных частей (*Einzelteilen*), но расчлененной целостностью (*Ganzheit*) дифференцированных черт и особенностей (*in den unterscheidbaren Einzelzügen ausgliedert*). Отдельные черты (*Die Einzelzüge*) получают свою значимость (*Wertigkeit*) в силу того, что они включены в структурированное целое (*strukturierte Ganze*), и могут быть поняты, только исходя из него.

Познание произведения искусства не подразумевает поиск готовых формул и форм в хаосе красок. Это не просто узнавание знакомых идей в новом сочетании элементов. Каждое произведение – это новая целостность, новая индивидуальность, новая идентичность. Каждое произведение искусства представляет собой отдельную систему, поэтому одна и та же деталь в другой картине «может означать нечто совсем иное»¹⁶⁴.

Принцип тождества целого и части в концепции Зедльмайра выражается через категорию середина, которая подразумевает тождество духовного и материального, внешнего и внутреннего, субъективного и объективного, абсолютного и относительного и т.п. Кроме того, единственность изначального проявляет себя в уникальности явленного и в его целостности. Эта уникальность носит не исторический, преходящий, а вневременной характер, поскольку оно вбирает в себя образ не части, а всего Бытия. В этом смысле оно абсолютно тотально. Категория середина, отсылающая нас и к диалектике, и к логике Аристотеля, является тем основанием, которое обеспечивает истинность, логичность, целостность структуры, поскольку она обусловлена самим Бытием.

¹⁶² Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 103.

¹⁶³ Там же. С. 117.

¹⁶⁴ Там же. С. 147.

Понятие структура относится не только к произведению, но и к его познанию. Это не удивительно, ведь онтология и гносеология едины в той философской традиции, которой следует Зедльмайр. Процесс познания для него – это одновременно процесс рождения, явления произведения искусства. Он направлен не волей исследователя или зрителя, а самим произведением. Поэтому он утверждает, что по мере развития процесса исследования, все детали и отдельные части произведения начинают составлять друг с другом, образуя все более и более прочную структуру. В результате «какая-либо черта, воспринимавшаяся до этого просто как таковая, осознается теперь как необходимое следствие одного и того же общего взгляда на мир, уже раскрытого в его воплощении в других чертах произведения»¹⁶⁵.

3.3 *Lebendige Mitte* (Живая середина)

3.3.1 *Lebendige Mitte* (Живая середина)

Произведение искусства для Зедльмайра – это не только мертвая структура, но и живое целое. Понятие живое или жизнь равнозначно понятию Бытие, понимаемое как конкретное существование в мгновении настоящего. Если структура представляет из себя конструкцию, соединяющую множество элементов в единое целое, то живое целое – это неразложимое единство, благодаря которому произведение искусства представляет из себя актуальное *одно*. Это *одно* – и есть *середина* произведения, которая присутствует во всех его моментах.

Произведение искусства представляет из себя соединение уникальности и целостности. Подобное соединение можно определить как органическое единство. Художественное создание для Зедльмайра принципиально «живое». Не случайно в его отношении к произведению искусства заметную роль играет оппозиция – мертвое и живое. Поэтому художественный объект или музейная вещь сам по себе еще не есть произведение искусства. Он им должен стать в процессе восприятия или интерпретации, которую Зедльмайр понимает не как реконструкцию, а как актуализацию, воскресение.

Реконструкция имеет дело с объектами, целиком относящимися к прошлому, актуализация или воскресение имеет дело с тем, что пребывает только в настоящем. Живое – это не то, что было или будет, это, что *есть*, и то, что является источником движения. Актуализируемый музейный объект

¹⁶⁵ Там же. С. 118.

превращается в субъект, т.е. не в пассивное, а в действующее начало, влияющее на человека, но оно и не перестает и быть объектом. Результат реконструкции может рассматриваться как структура, схема, а результат воскрешения только как органическое единство. Произведение искусства «оживает» в акте интерпретации, становясь тождеством субъективного и объективного, явленном в настоящем.

Зедльмайр разделяет свойственную романтикам трактовку музея, как кладбища искусств¹⁶⁶, причем «без гарантии воскресения»¹⁶⁷. Поэтому одной из важнейших задач новой истории искусства является воссоздание великих творений прошлого, которое стало бы своеобразным «воскрешением отцов» в духе русского философа Николая Федорова, на труды которого он ссылается. Более формальный подход мог бы именовать эту задачу только интерпретацией произведений искусств. Однако Зедльмайр в своих рассуждениях сохраняет определенную связь с мистериальным отношением к искусству, видя, например, в соборе не просто памятник, но и реальное сакральное пространство.

Воскрешенное произведение искусства обладает вечной жизнью, что для Зедльмайра означает его вечное существование в настоящем, прошлом и будущем (*immer seiend, als immer gewesen seiend und als immer sein werdend*). Правда это вечное существование доступно только внутри мгновения, актуального в настоящем, здесь и сейчас. Вне этого мгновения, произведения просто нет. Как целое такое произведение представляет из себя «всегда покоящееся в своем движении и всегда движущееся в своем покое (*immer ruhend in seiner Bewegung und immer sich bewegend in seiner Ruhe*)»¹⁶⁸.

Таким образом, произведение искусства представляет из себя не просто структуру, но систему, подобную организму, живому целому, в основе которого находится живая середина (*lebendige Mitte*) – породившая его основа и та точка, тот момент, мгновение, в котором произведение пребывает в актуальном состоянии. Однако подобное состояние произведение искусства сохраняет только тогда, когда в процессе интерпретации сохраняются связи, структурирующие целостность произведения. В противном случае, полагает Зедльмайр, больше уже не будет целого¹⁶⁹. «Живым» произведение искусства становится тогда, когда форма и содержание превращаются в одно целое, созерцаемое посредством зримого индивидуального облика произведения¹⁷⁰, которое открывается человеку. В данном контексте середину можно также

¹⁶⁶ Там же. С. 252

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же. С. 244

¹⁶⁹ Там же. С. 143

¹⁷⁰ Там же. С. 147

трактовать как Бытие за пределами самого себя. Ведь лицо произведения, его зримый характер, и есть оно само, но пребывающего за пределами себя.

Исходя из вышесказанного, можно констатировать, что для Зедльмайра, произведение искусства, как целое, это не просто система внешних взаимосвязей, формальная структура, а «живое целое»¹⁷¹, подобное организму. Конечно, Зедльмайр не рассматривает произведение искусства именно как живое существо. Понятие живое в данном случае сродни понятиям уникальное, единственное, единое. Они все утверждают, что перед нами предстоит не механизм, а организм, в котором есть единое одухотворяющее, связывающее все вместе, оживляющее начало, которое и именуется серединой. Она привносит субъектность в произведение и дает возможность «войти» человеку внутрь художественного пространства.

Зедльмайр пишет, что интерпретатор «пробуждает к жизни произведения прошлого» (*Wiedererwecker der Werke vergangener Kunst*)¹⁷². Это относится только к мгновению настоящего. Посредством человека в процессе интерпретации или воскрешения произведение искусства актуализируется необходимая для жизни и целостности субъектность, которая уже присутствует в произведении, знаком чего и является середина. Вышесказанное относится не столько к произведению, сколько к самому человеку. Возрождая произведение таким образом, полагает Зедльмайр, человек не остается безучастным, он меняется, получая «высший духовный импульс»¹⁷³, в нем пробуждается «новый род духовной жизни»¹⁷⁴. «Пробуждение к новой жизни» произведения искусства Зедльмайр описывает как мистическую встречу, во время которой оно обращается к интерпретатору, говорит с ним, открывает ему себя, посвящает в свою тайну. Во время этой встречи человек и произведение пребывают в истинном времени (*in die wahre Zeit*) и обретают присутствие в истинном настоящем¹⁷⁵.

Подход к искусству Зедльмайра отличается от художественной интерпретации. Он подчеркивает, что стремится достичь научного познания (*Die wissenschaftliche Erkenntnis der Kunst*), которое «не только своевременно и необходимо, но также возможно». Последнее подразумевает, что постижение в понятиях «не искажает и не умерщвляет жизни искусства (*ohne daß ihr Leben durch das Begreifen verunstaltet oder getötet würde*)»¹⁷⁶. Идея научного познания искусства у Зедльмайра опирается на представление о том,

¹⁷¹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 147.

¹⁷² Там же. С. 175

¹⁷³ Там же. С. 177

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же. С. 242

¹⁷⁶ Там же. С. 18

что произведение искусства обусловлено логикой Бытия и обладает вневременным существованием. В этом и заключается особое дерзновение мысли Зедльмайра, из которого следует, что произведение искусства возникает не спонтанно по воле создателя, но происходит из изначальной основы, связь с которой актуализирует середина.

3.3.2 *Einzeln* (Единичное)

Отношение к произведению искусства, как к органическому целому выдвигает на первый план понятие *единичное*. Поскольку живое присутствует только в мгновении настоящего, т.е. в единичном. Искусство, утверждает Зельмайр, существует не в чем-то всеобщем (*in etwas Allgemeinem*), но в единичном (*nur in etwas Einzelnem*) – в произведении (*Kunstwerk*)¹⁷⁷. Единичное (*Einzeln*), – дает возможность непосредственного опыта, без которого вообще невозможно познание *самого* искусства.

Исходя из этого, Зедльмайр ставит следующую исследовательскую задачу перед своей наукой об искусстве: «Среди различных предметов (*Gegenständen*), которые должна исследовать вторая наука об искусстве, единичные художественные создания (*einzelnen Kunstgebilde*) занимают особое место именно потому, что их можно изучать непосредственно (*unmittelbar*), и только исходя из них может быть постигнут, например, художественный процесс в целом»¹⁷⁸. Поэтому Зедльмайр считает единичные произведения искусства (*die einzelne Kunstwerke*)¹⁷⁹ «первичными предметами исследования (*primäre Forschungsgegenstände*)»¹⁸⁰.

В другом месте Зедльмайр еще раз подчеркивает необходимость изучения именно единичных художественных произведений: «Нынешняя фаза науки об искусстве с беспрецедентным размахом должна выдвинуть на первый план исследование (*Erforschung*) единичных художественных созданий (*Gebilde*). Нет на современной стадии ничего более важного, чем углубленное познание единичного художественного произведения, и нигде существующая наука об искусстве не оказывалась в такой мере несостоятельной, как при решении этой задачи»¹⁸¹.

Зедльмайр отбрасывает взгляд на произведение искусства, согласно которому «искусство есть лишь эпифеномен (*Eriphänomen*), а не автономная,

¹⁷⁷ Там же. С. 144

¹⁷⁸ Там же. С. 77

¹⁷⁹ В русском переводе Ю.Н. Попова – «отдельное произведение искусства».

¹⁸⁰ Там же. С. 77

¹⁸¹ Там же. С. 75

далее не выводимая, незаменимая возможность выражения человеческого духа (*unersetzbare Ausdrucksmöglichkeit des menschlichen Geistes*)»¹⁸². Единичное художественное произведение (*einzelnen Kunstwerk*), бывшее прежде, как подчеркивает Зедльмайр, лишь посредником познания (*Medium der Erkenntnis*), целью которого было что-то другое, предстает перед исследователем «в своей необычайной близости и новизне (*in mächtiger Neuheit und Nähe*)»¹⁸³. Другими словами, произведение искусства начинает рассматриваться как самость, как отдельная целостность, отдельная система, мир в малом, малый мир (*Welt im Kleinen, kleine Welt*)¹⁸⁴. Отсюда следует важнейшая задача его новой науки об искусстве – разработать метод исследования произведения как «мира в малом»¹⁸⁵, на основе которого уже создать историю искусства, задачей которой будет не только изучение и изложение прошлого». Новая наука об искусстве Зедльмайра имеет и чисто экзистенциальную цель, которая никогда не может считаться законченной¹⁸⁶.

С понятием единичное у Зедльмайра связан целый ряд схожих терминов: *Einzeln* – единичное (отдельное), *Eigenheit* – особенное, *Einmalig* – уникальное, *Individ* – индивидуальность. Когда речь идет о соотношении целого и части используется также такой термин как – *Einzelheit* – единичность, переводимое часто как деталь.

Как видно из самих терминов, большинство из них генетически связано с понятием единство (*Einheit*), которое характеризует целое, и управляет целым как на уровне всеобщего, так и на уровне единичного и конкретного.

Исходное единство (*Einheit*), проявляет себя как «единообразующий момент» (*einheitsstiftende Moment*), создающий уникальный характер произведения, который может быть понят (*Einsicht*)¹⁸⁷, в процессе интерпретации. Этот «единообразующий момент» и есть середина произведения, т.е. любая точка системы, где являет себя целое, где единичная деталь (*Einzelheit*) тождественна целому. В следствии этого, единичные детали (*Einzelheiten*) рассматриваются уже не изолированно (*isoliert*), а получают «единственно подобающее им место, надлежащую функцию внутри целого»¹⁸⁸.

Логика единства приводит к представлению, что произведение искусства вырастает из исходной точки, которую Зедльмайр именует серединой, а не становится результатом суммирования других единичностей,

¹⁸² Там же. С. 62

¹⁸³ Там же. С. 90

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Там же. С. 18

¹⁸⁷ Там же. С. 144

¹⁸⁸ Там же. С. 156

т.е. оно не рождается случайно из хаоса. Это не просто формальная или структурная середина, а «живая середина» (*lebendige Mitte*). Одновременно эта «живая середина» является и источником, породившей основную произведение (*sein ursprüngliche Grund*)¹⁸⁹. Лежащее в основе произведения «Единое начало», которое может быть соотнесено с понятием Дух, проявляет себя на всех уровнях. Именно это и делает возможным существование и понимание произведения искусства, как уникального целого, как особой единичности. В любой детали она может открыться как индивидуальность, стать зримой, что определяет все дальнейшее понимание целостного образа произведения (*Gestaltung*)¹⁹⁰.

Поиск живой середины – требует такого же целостного подхода, т.е. «творческого акта созерцания» (*einen schöpferischen Akt der Anschauung*), который составляет ядро воссоздания (*Wiedererschaffens*)¹⁹¹. Другими словами, принцип единства, определяющий само произведение, распространяется и на интерпретацию. Поэтому, согласно Зедльмайру, «существует только одно толкование, только один способ интерпретации» (*eine Auffassung, nur eine Art der Interpretation*). Именно в силу своего единства эта интерпретация и работает, действует, или по словам Фуртвенглера, которого цитирует Зедльмайр, «оказывается и самой действенной (*wirkungsvollste*)»¹⁹².

Произведение искусства – это не только нечто единичное, но тождество всеобщего и единичного. Присущее Зедльмайру воззрение на природу произведения искусства базируется на идее, что в произведении искусств действуют силы, имеющие как индивидуальный (*individuellen*), так и всеобщий (*allgemeinen*) характер¹⁹³. «Особый путь» Зедльмайра в науке об искусстве обусловлен стремлением найти такой метод, в основе которого бы лежала идея тождества всеобщего и единичного, духовного и материального, внутреннего и внешнего. Поскольку именно в этом тождестве, по его мнению, и заключается сущность искусства, следовательно и познание должно быть сведено к одной категории. Этой категорией и является середина, которая связывает начало, середину и конец произведения.

¹⁸⁹ Там же. С. 149

¹⁹⁰ Там же. С. 167

¹⁹¹ Там же. С. 149

¹⁹² Там же. С. 156

¹⁹³ Там же. С. 174

3.3.3 *Besondere (Особенное), Konkrete (Конкретное), Individuell (Индивидуальное) и Einzigartig (Уникальное)*

Логика целого наряду с понятиями всеобщее и единичное требует понятия особенное (*Besondere*). Однако Зедльмайр не так часто обращается именно к этому, важному в диалектической логике понятию, заменяя его другими, схожими с ним в философском и логическом смысле понятиями: характер, индивидуальное, конкретное и уникальное. Особенное – это то, что возникает и получает свой образ из изначального (*das Ursprüngliche*), под которым может пониматься зримое лицо (*Anschaulicher Charakter*). Важно, что Зедльмайр связывает такие понятия, как *Gestaltung* и *Besonderung*¹⁹⁴. Они оба характеризуют процесс явления конкретного произведения искусства из середины, т.е. из зримости. Произведение искусства и интерпретация у Зедльмайра взаимообусловлены. Поэтому: «Интерпретация всегда ставит своей целью показать, что та или иная конкретная формальная особенность (*Beschaffenheit*) произведения вытекает из одного и того же особого характера целого (*besonderen Charakter des Ganzen*)»¹⁹⁵.

Важнейшее значение в подходе Зедльмайра к искусству играет понятие конкретное. Он сам выразил это одной фразой: «все решение в конкретном» (*das Konkrete ist das Entschiedene*)¹⁹⁶. Поэтому и призывает «исследовать конкретные единичные произведения»¹⁹⁷.

В искусствознании, полагает Зедльмайр, поворот к конкретному совершается в несколько этапов. Сначала Ригль выводит историю искусств из абстрактной в конкретную¹⁹⁸, затем «на стадии перехода к структурному анализу», требующему рассмотрения произведения искусства как целого¹⁹⁹, история искусств (*Kunstgeschichte*) переходит «из идеалистической в реалистическую (*aus der idealistischen in eine realistische*)»²⁰⁰. Таким образом, можно видеть, что в представлении Зедльмайра связаны и взаимообусловлены такие понятия как целое и конкретное.

Вместо господствовавшего ранее поиска «генетически обусловленных особенностей (*konditional-genetischer Eigentümlichkeiten*)» произведения, утверждает Зедльмайр, новая наука об искусстве» должна решительно выдвинуть на первый план описание феноменальных свойств конкретных предметов (*die Beschreibung der phänomenalen Eigenschaften der konkreten*

¹⁹⁴ Там же. С. 36

¹⁹⁵ Там же. С. 148

¹⁹⁶ Там же. С. 133

¹⁹⁷ Там же. С. 97

¹⁹⁸ Там же. С. 47

¹⁹⁹ Там же. С. 25

²⁰⁰ Там же. С. 33

Gegenstände)»²⁰¹. Кроме того, она будет иметь дело «с процессом, в котором при данной установке (bei gegebener Einstellung) возникает единичное конкретное художественное произведение (das einzelne konkrete Kunstgebilde entsteht)»²⁰².

На воззрения Зедльмайра оказало влияние различие между так называемой наукой о Духе (Geistwissenschaft) и наукой о Природе (Naturwissenschaft)²⁰³. Первая нацелена на индивидуальное, вторая на общее. Поэтому установка новой науки Зедльмайра порывает с представлением (Vorstellung) о том, что единичное художественное произведение (einzelnen Kunstgebilde) так же относится к той группе, к которой оно принадлежит, как биологический индивид к своему виду (ein biologisches Individuum zu seiner Art)²⁰⁴. Подобные воззрения Зедльмайр именует «натуралистическими предрассудками (naturalistischen Vorurteilen)», от которых он стремится освободиться.

Зедльмайр наряду с понятием конкретное использует такие близкие понятия как индивидуальное (individuell) и уникальное (einzigartig). Все они характеризуют единичное произведение искусства, которое актуализируется в момент интерпретации. Индивидуальность, уникальность, конкретность произведения порождает и единственность подлинной интерпретации. Зедльмайр полагает, что подлинная интерпретация (eine echte Interpretation) исходит из данного конкретного произведения и подтверждается им²⁰⁵.

Важнейший принцип подхода Зедльмайра к искусству заключается в следующем: «Нужно обращать внимание на то, чтобы не разрушить полноты индивидуальной конкретности (die volle individuelle Konkretheit) единичного творения (einzelnen Gebildes) при выделении его из особого, специфического для него окружения (Umgebung)». Поэтому, «Интерпретация должна принимать во внимание, что произведение искусства есть нечто уникальное (etwas Einmaliges), индивидуальное, а не представитель какого-то вида (nicht Exemplar einer Gattung)». Таким образом, подлинное произведение искусства (echte Kunstwerk) обретает своего рода личностные качества (Persönlichkeit)²⁰⁶. Хотя оно может включаются в разного рода группы, рассматриваться как выражение определенной личности (Persönlichkeit) или определенного типа характера (Charaktertypus), как проявление духа народа или эпохи²⁰⁷, но его индивидуальность – это не только индивидуальность его создателя или

²⁰¹ Там же. С. 95

²⁰² Там же. С. 92

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же. С. 102

²⁰⁵ Там же. С. 176

²⁰⁶ Там же. С. 173

²⁰⁷ Там же. С. 100

эпохи²⁰⁸. Индивидуальность – это всегда нечто большее. Она возникает благодаря уникальности изначального истока искусства, коренящегося в Бытии.

Согласно Зедльмайру, только подлинно индивидуальное произведение, т.е. целостное и конкретное произведение, имеет середину (Mitte)²⁰⁹. Конкретность, индивидуальность, уникальность произведения искусства вытекает из «образующего единство момента», придающего ему своеобразие (Eigenart), некое живое качество (ein lebendiges Qualitatives), изначальное и индивидуальное (Ursprüngliches und Individuelles), запечатленное в целостности всего произведения, равно как и в каждом из искусственно выделенных его элементов. Этот момент и есть середина исходная точка и центр произведения, являющийся в уникальном лице, индивидуальном облике произведения.

Индивидуальность – это одновременно и жизненность, и «индивидуализирующий его момент (individualisierende Moment)». Это и есть середина, т.е. принцип единства явленный зримо (наглядно). Изначальное единство через середину возрождается в конкретном единичном произведении.

Из рассуждений Зедльмайра о конкретном, уникальном и индивидуальном, можно сделать вывод, что под этим он подразумевает прежде всего духовное начало. Поэтому свою задачу Зедльмайр видит в раскрытии единства искусства и духа (mit dem Ineinsetzen von Kunst und Geist): «Нас интересует здесь не методология истории искусства, но выражающийся в ней дух (der Geist, der sich in ihr äußert). Ведь и история науки есть история Духа». (die Geschichte einer Wissenschaft ist Geistesgeschichte)²¹⁰. Однако речь идет не только о человеческом духе, но и о абсолютном, поскольку «человеческий дух (Der menschliche Geist) получает свою самую глубокую и конкретную определенность (tiefste und konkreteste bestimmt) через свое отношение (в том числе и негативное) к абсолютному Духу (absoluten Geist)»²¹¹.

Учитывая, что за понятием Дух скрывается также понятие субъект, активное, действующее начало, можно сделать следующий вывод: В произведении искусства человек как субъект получает возможность приобщиться к абсолютному Субъекту. Эта возможность даруется человеку через середину, которая и есть центр, открывающий человеку божественное. Соответственно исчезновение из произведения искусства середины влечет за

²⁰⁸ Там же. С. 30

²⁰⁹ Там же. С. 151

²¹⁰ Там же. С. 114

²¹¹ Там же. С. 121

собой и исчезновение из него духовного, божественного и человеческого. Художественное творение вообще лишается субъективного начала, становясь пустым и плоским.

Таким образом, взгляды Зедльмайра на искусство, родственны идеям Гегеля, романтиков, Шопенгауэра, которые понимали искусство как проявление некой высшей силы. Она могла пониматься как разумная сила, абсолютный Дух, абсолютная Идея, но могла пониматься и иррационально, например, как воля, что можно видеть в эстетике Шопенгауэра и романтиков. Эти две позиции представлены в Венской школе искусствознания двумя именами: Дворжаком и Риглем. Зедльмайр воздаст должное им обоим в своей теоретической книге «Kunst und Wahrheit». Они оба оказали на него существенное влияние. Вместе с тем, позиция Зедльмайра в попытке построить свою науку об искусстве, вполне самостоятельна, и по отношению к ним, и по отношению к немецкой классической философии, согласно которой абсолютное и абстрактное проявляет себя в конкретном.

Зедльмайр не замыкается в рамках чистой теории, поэтому нельзя его причислить к какому-то определенному философскому направлению, будь то феноменология, гегельянство, или философия жизни. Он принадлежит к тем историкам искусства, для которых конкретное произведение искусства выше всех теорий. В своей сложности оно подобно самому человеку. Ведь и в том, и в другом случае речь идет об уникальной целостности, раскрытие которой требует особого подхода. Поэтому наука об искусстве становится поистине гуманистической дисциплиной.

В раскрытии уникального²¹², т.е. в поиске середины, и заключается задача интерпретатора, требующая особого искусства и опыта. Целью интерпретатора, по словам Зедльмайра, должно стать «постижение этой уникальности в созерцании», которую затем он и пытается описать словами²¹³. Уникальное возможно понять только через уникальный личный опыт, поскольку субъект открывает себя только субъекту как субъект. Отсюда следует приоритет понимания над объяснением, характерный как для новой науки об искусстве Зедльмайра, так и для всех наук о Духе.

Уникальность произведения искусства понимается не просто как свойство единичного индивидуального объекта, а как категория, конструирующая само произведение. Уникальность схожа по смыслу с понятием личность или лицо, которые предполагают исключительность и единственность. Эта уникальность, заключенная во всем произведении, сфокусирована в одной точке, в одном моменте произведения, если в этой

²¹² Там же. С. 29

²¹³ Там же. С. 115

точке проявит себя целое. Она также являет себя в созерцаемом лице произведения. Уникальность – это то одно, из которого рождается произведение искусства, и то единство, которое оно приобретает в момент своего явления. Уникальность произведения искусства можно рассматривать как проявление уникальности Бытия.

Уникальность единичного, конкретного произведения подобна только уникальности человеческой личности. Это свойство произведений искусства точно выразил В.Н. Гращенков следующим образом: «Каждое произведение искусства ... с момента своего рождения начинает жить. И каждое из них имеет свою индивидуальную «биографию», свою историческую судьбу. Вышедшие из рук творца, они начинают самостоятельную жизнь в человеческом мире... Они мучительно страдают... Они, подобно живым существам, стареют от времени, разрушаются и, увы, умирают...»²¹⁴.

3.4 Ursprünglichkeit и Entstehung (Изначальность и возникновение произведения искусства)

Произведение искусства для Зедльмайра – это не случайно возникшая целостность, а нечто, имеющее источник в Абсолюте. Процесс явления произведения искусства обусловлен этим исходным первоначалом, которое порождает его как целое. Логично выглядит внимание, которое уделяет Зедльмайр такому понятию как происхождение (entstehung) или возникновение произведения искусства. Оно в свою очередь предполагает такое важное для него понятие как Ursprünglichkeit, которое Ю.Н. Попов переводит как подлинность, а С.С. Ванеян как исконность. В текстах Зедльмайра с ним созвучно понятие укорененность или корень (wurzelhaft). С понятием Ursprünglichkeit также можно соотнести следующие понятия: подлинность, оригинальность, архаичность, искренность, самобытность, изначальноность.

Понятие Ursprünglichkeit подразумевает не только оригинальность или самобытность произведения искусства. Речь идет об укорененности произведения искусства в Абсолюте. Зедльмайр в первую очередь относит исток произведения искусства к его середине. Это не удивительно. Ведь без середины не будет онтологической связи между произведением и Абсолютом.

Такое отношение к искусству принципиально отлично от восприятия искусства как игры, как условности. Интересно, что идеи Зедльмайра

²¹⁴ Гращенков В.Н. История и историки искусства: статьи разных лет. М., 2005. С. 4.

рождаются в эпоху, когда была открыта и оценена сила искусства архаики, и многие художники увлеклись игрой в примитивизм, в первобытность. Однако между игрой в искренность и подлинной наивностью лежит пропасть, а подлинная искренность, от чего по словам Зедльмайра, зависит сила воздействия художественного произведения (*die Kraft des Kunstwerks*), как раз постепенно уходила из искусства. Этот, характерный для развивающейся цивилизации, процесс обусловлен растущим отчуждением, потерей связи с сакральным, связи с Бытием.

Когда Зедльмайр говорит об изначальности (*Ursprünglichkeit*) произведения, он подразумевает тот факт, что произведение искусств имеет связь с истоком всего. В каком-то смысле у всех произведений общее начало. Эта точка сингулярности, явленная во вне, и есть середина, сохраняющая тождество изначальному и целому. Середина охватывает все моменты целого, присутствуя в каждом из них. Эта точка – граница произведения, его лицо, личное и действенное начало, определенность и субъектность. Когда речь идет о целом, все вращается вокруг центра или сходится к одной точке, что и подразумевается понятием исток (*Ursprung*) произведения искусств.

Обнаружить исток произведения, установить причины его возникновения (*Entstehungsgrund*), обосновывать явление произведений искусства из их истока (*die Erscheinung der Kunstwerke aus ihrem Ursprung*) – главная задача истории искусств, претендующей на то, чтобы быть наукой²¹⁵. Исток определяет не только произведение, но логику процесса его познания. Подобная постановка вопроса коренным образом отличает подход Зедльмайра к искусству, от обычной истории искусств, которая в качестве истока рассматривает исключительно волю людей. В его науке об искусстве и возникновение произведения искусства, и оно само, и его структура подчиняются той архаической, первозданной силе, которая происходит из абсолютного источника Бытия. Зедльмайр серьезно, а не метафорически, говорит о том, что творческий акт (*Der schöpferische Akt*), в котором берет начало исток произведения (*Ursprung des Kunstwerks*), называется вдохновением (*Inspiration*)²¹⁶. Поэтому понятие *Ursprünglichkeit* можно рассматривать не только рационально, но и мистически.

Исток произведения «не принадлежит всецело художнику». Зедльмайр соглашается с высказыванием Баадера, о том, что «художник вполне уразумевает свою идею только по завершении произведения»²¹⁷. Возникновение художественного творения подобно чуду. Его исток явлен

²¹⁵ Там же. С. 43

²¹⁶ Там же. С. 167

²¹⁷ Там же. С. 168

зрителю благодаря зримому лицу (*anschauliche Charakter*) произведения искусства, из которого развертывается произведение во всем его своеобразии (*Eigenart*) и со всеми его чертами (*Einzelzügen*) в процессе его вычленения и формирования, пока этот особый его характер не будет полностью воплощен»²¹⁸. Процесс возникновения произведения из одного начала приводит к усилению его целостности: «Произведение становится при этом все более целостным (*ganzheitlicher*), все более индивидуальным (*individueller*) и все более характерным (*charaktervoller*)»²¹⁹.

Таким образом, середина – это не только собственно середина, центр, но и исток произведения искусства. Поэтому критерий подлинности (исконности и искренности) (*Ursprünglichkeit*) Зедльмайр относит не только к целостности (*Ganzheit*) произведения, но к его середине (*Mitte*)²²⁰. Если произведение искусства вторично, по отношению к другому произведению, т.е. представляет из себя просто стилизацию или повторение, то оно не обладает подлинной, а только кажущейся (*scheinbare*) серединой²²¹.

Исток, изначальное, из которого возникает художественное творение, представляет из себя нерасчлененное единство субъективного и объективного. Это диалектическое единство определяет характер творчества, подразумевающего как создание, так и воссоздание произведения искусств. Этот феномен Зедльмайр выражает следующим образом: «произведение возникает, так сказать, в вольтовой дуге между субъективно индивидуальным полюсом (*Subjektiv-individuellen Pol*), художником, и объективно общим (*objektiv-gemeinschaftlichen*), заданием (которое вовсе не обязательно должно быть сформулировано в словах)»²²².

В другом месте он развивает эту идею: несомненно, что «произведения искусства всегда заново формируются и создаются субъектами (*die Kunstwerke von Subjekten immer wieder neu geformte*)»²²³, однако само произведение в своей целостности при этом образует объективную действительность (*in seiner Totalität eine objektive Wirklichkeit*), особый предметный мир (*eine besondere Gegenstandswelt*)²²⁴.

Понятие исток заставляет нас обратиться к знаменитой работе Мартина Хайдеггера 1935 г. с характерным названием «Исток произведения искусства» («*Der Ursprung des Kunstwerkes*»).

²¹⁸ Там же. С. 165

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Там же. С. 153

²²¹ Там же.

²²² Там же. С. 31

²²³ Там же. С. 78

²²⁴ Там же.

Хайдеггер так определяет понятие исток: «Исток здесь обозначает, откуда нечто пошло, и посредством чего нечто стало тем, что оно есть, и стало таким каково оно»²²⁵. Исток художественного творения для Хайдеггера, т.е. его сущность, заключается не в личности художника, а в Истине и в Бытии. Другими словами, как и у Зедльмайра, у Хайдеггера произведение искусства – это не следствие случайной прихоти художника.

Для Хайдеггера искусство есть место творения Истины. Истина сбывается в искусстве, полагая себя в творение. Для прояснения того, что такое истина Хайдеггер разбирает этимологию греческого слова истина (др.-греч. Αλήθεια), которое буквально означает несокрытость. Это слово подразумевает явление, открытость истины. Таким образом, произведение искусства для Хайдеггера – это своего рода откровение истины, Бытия. У Хайдеггера, как и у Зедльмайра, произведение искусства носит особый пространственно-временной характер, поэтому он описывает его, как место явления, место открытия истины. Следует добавить, что пространство и время в данном случае рассматриваются как формы созерцания, поэтому они возникают вместе с произведением искусства.

Закономерен вопрос – что же является через эту точку, этот момент, именуемый ими истоком произведения искусства. Если у Хайдеггера исток искусства – Бытие, всё, целое, Истина, то для Зедльмайра это скорее Дух, понимаемый не только философски, как Абсолют, но и в христианском смысле, как Творец. Поэтому, приближение к истоку произведения означает приближение «к тому Духу, который является истоком и целью (der Ursprung und Ziel) и пребывает поверх всех времен (über den Zeiten)»²²⁶. Если Дух у Гегеля шествует по истории, воплощаясь в ней, то у Зедльмайра Дух являет себя здесь и сейчас, в одной точке и в одном моменте, в произведении искусства.

Последнее возможно благодаря середине, которая связывает начало исток центр и результат, исход и возвращение в единый процесс. Эта точка – актуальность Духа, выражающая его присутствие *здесь и теперь*. При такой постановке вопроса, удивительным образом созвучны главные категории Хайдеггера и Зедльмайра: Dasein и Mitte.

Несокрытость Хайдеггера, на наш взгляд, возможно сопоставить с зримостью (наглядностью) произведения искусства (Anschauliche), о которой пишет Зедльмайр. Зримость произведения – это не раскрытие какого-то содержания, существующего до или вне произведения, а именно явление этого содержания в видимом, зримом лике, которое истинно в момент его

²²⁵ Хайдеггер М. Время и Бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. С. 51.

²²⁶ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 132

созерцания (несокрытости). Возможно из этого следует мысль Зедльмайра о том, что зримый характер схватывается часто при первом впечатлении (ursprüngliche Eindruck). Этот образ произведения, витающий перед художником, «определяет теперь весь процесс возникновения целостного образа произведения искусства вплоть до завершения (bestimmt nun den ganzen Prozeß des Gestaltens bis zur Vollendung des Kunstwerks)»²²⁷. Однако идею своего произведения художник «вполне уразумевает только по его завершении», когда рождается его неповторимый зримый индивидуальный облик. Произведение достигает завершения (Das Kunstwerk kommt zur Vollendung), когда обретает статическое, вневременное состояние (es einen statischen, zeitfreien Endzustand erreicht), в котором ничего уже нельзя изменить, не нанося ущерба внутренней необходимости (seiner inneren Notwendigkeit) этого произведения²²⁸.

Понятие исток касается как духовного созерцания, так и конкретного зримого воплощения в материале. Ведь возникновение художественного творения не случайно, а обусловлено изначальным. Понятие исток произведения искусства охватывает все моменты произведения и не равнозначно его первоначальному состоянию или его тексту. Зедльмайр различает изначальный внешний состав произведения (ursprünglichen Zustand) и то изначальное индивидуальное живое качество (ein lebendiges Qualitatives, Ursprüngliches und Individuelles), а именно зримое лицо (Anschaulicher Charakter), которое создает единство и целостность произведения²²⁹. Через зримость проявляет себя изначальное, а понятие исток имеет онтологический характер.

Таким образом, мы видим связь и взаимопереход таких понятий как: исток, происхождение, зримость, созерцание, середина. Эта взаимосвязь понятий возможна только благодаря онтологическому и логическому единству, обозначаемому категорией середина, которая буквально связывает их в единое целое, в одно, которое является, становится зримым и созерцаемым. Она же обуславливает истинность познания, т.е. имеет как онтологическое, так и гносеологическое значение. Одновременно процесс познания предстает как процесс соединения объективного и субъективного. Понятие исток, как и середина, преодолевают раздвоенность, которая завершается единством.

²²⁷ Там же. С. 168

²²⁸ Там же. С.170

²²⁹ Там же. С. 147

3.5 Anschauung и Gestaltung (Созерцание)

3.5.1 Phänomene u Erscheinung (Феномен и явление)

В основе новой науки об искусстве Зедльмайра лежит представление о том, что произведение искусства – это не просто вещь, пребывающая, например, в витрине музея, а актуальное *явление*. Зедльмайр обращает сознание человека от мертвых предметов к *самим* художественным творениям, которые оживают в процессе их созерцания. Актуализация произведения искусства на основе его зримости возможна только при наличии зрителя. Но зримость уже заложена в произведение искусства. Это не только пассивное качество. Чтобы быть, произведение искусство должно быть не только объектом, но и субъектом. Тождество, выражаемое категорией *Mitte* (середина), созерцания и Бытия произведения искусства – важнейший постулат теории искусства Зедльмайра, из которого вытекают особенности его подхода к интерпретации произведения искусства.

Художественные произведения (*KunstGebilde*), утверждает Зедльмайр, ведут себя не как вещи, а как феномены (*Phänomene*)²³⁰. В контексте идей самого Зедльмайра это подразумевает, что произведение искусства относится не к прошлому, а к настоящему. Оно актуально, т.е. является здесь и сейчас. Ведь древнегреческое слово (*φαινόμενον*) феномен и означает – явление.

Новизна подобного подхода была отмечена некоторыми учеными. Так, например, Пэхт писал: «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 смотра»²³¹.

Зедльмайр совершает переворот, когда провозглашает новое понимание произведения искусства, согласно которому вещь, доступная внешнему обыденному восприятию, фактически превращается в созерцаемый феномен, который, по мысли австрийского ученого, и является подлинным произведением искусства. Из этого следует, что произведение искусства – это не только материальный предмет (*Gegenständ*), но и сущностный, идеальный (*Wesenhafte, ideale*)» предмет²³², принадлежащий «особой сфере»²³³. Именно он и должен стать предметом не только созерцания, но и научного исследования.

²³⁰ Там же. С. 93

²³¹ Ваняен С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004. С. 83

²³² Зедльмайр именует его «*Geistesphänomene*».

²³³ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 95.

Наряду с термином *Phänomen* (феномен) Зедльмайр использует и немецкое слово *Erscheinung* (явление), которое представляет из себя буквальный перевод греческого слова *φαινόμενον* (феномен). Несмотря на сходство, эти понятия имеют ряд отличий, которые мы находим уже у Канта. Основатель немецкой классической философии четко различает *Erscheinung* и *Phänomenon*²³⁴. Первым термином обозначается, во-первых, факт явленности (*das Erscheinen*) и, во-вторых, само явление (*die Erscheinung*), как продукт этой явленности. Понятие феномен Кант использует для обозначения предметной стороны явленности. Другими словами, понятие явление акцентирует сам факт явления, а феномен – акт созерцания.

Зедльмайр трактует понятие *Erscheinung* как широко, так и более конкретно. С одной стороны, он пишет, что любая индивидуальность, в том числе человек, стремится выйти во вне, явить себя (*sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen*), сделаться видимой для других (*für andere sichtbar zu machen*)²³⁵. С другой стороны, он использует слово *Erscheinung* для обозначения самого акта явления, возникновения произведения искусства из его истока (*die Erscheinung der Kunstwerke aus ihrem Ursprung*)²³⁶. Категория середина обозначает как исток явления, так и само явление.

История искусства, претендующая на то, чтобы быть наукой, должна, по мнению Зедльмайра, «конструировать или обосновывать (*konstruieren oder begründen*) данное явление произведения искусства». Образно-художественное (*Bildkünstlerische*) начало в произведении, полагает он, – это «его явление в качестве формы и цвета на плоскости и в пространстве (*Erscheinung als Form und Farbe in Ebene oder Raum*)»²³⁷.

Понятие феномен отсылает нас также к главному произведению Гегеля «Феноменология Духа», в котором, однако, этот термин используется только в названии книги. В самом тексте немецкий философ вместо него использует понятие *Gestalt*, которое означает конкретное явление уже в умозрительной, духовной сфере. Этот термин также чрезвычайно важен для Зедльмайра.

Мысль Зедльмайра развивается в духе диалектики Гегеля, согласно которой явление, как акт самоактуализации, следует условно разделить на два этапа. Один можно назвать исходом, другой возвращением. Первый предполагает материальную объективацию, второй субъективное одухотворение. В первом случае ему соответствует термин *Erscheinung*,

²³⁴ Н.В. Мотрошилова // И. Кант: между “явлением” и “феноменом” // Философия и история философии: актуальные проблемы. К 90-летию академика российской Академии наук Т.И. Ойзермана. – М.: Канон+ 2004, С. 319–331.

²³⁵ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 223

²³⁶ Там же. С. 43

²³⁷ Там же. С. 61

означающий просто явление, во втором Gestalt. Данный, непереводимый на русский язык термин, можно обозначить как целостный образ или лик.

У Зедельмаера мы видим эту двойную структуру актуализации произведения как феномена. С одной стороны, оно является зрителю, становится зримым, обретает индивидуальный, единичный вид, доступный чувственному восприятию, который можно сопоставить с понятием лицо. С другой стороны, оно в результате созерцания, понимания, становится целостным образом, гештальтом, ликом конкретного произведения, который доступен умозрению.

Произведение искусства как феномен – это не только видимое явление, но и результат умозрения. Поэтому, как пишет Зедльмайр, феномен (Phänomen) улучшается по мере того, как произведение становится более проработанным, более целостным и расчлененным (gegliedert, gestaltet), т.е. по мере улучшения понимания (Verstehe ich ein Gebilde besser). Таким образом, вместо одного феномена в начале познания, перед исследователем предстоит «ein anderes Phänomen», более адекватный и более целостный (besser gestaltetes)²³⁸, т.е. ставший гештальтом. Если первому в терминологии Зедльмайра соответствует, на наш взгляд, понятие Anschaulicher Charakter, то второму – Gestalt.

3.5.2 *Anschaulicher Charakter*

Бытие произведения искусства – это его актуальная видимость, зримость (наглядность). Произведение искусства является и в этот момент делается доступным созерцанию. Эта идея передается Зедльмайром словосочетанием anschaulicher Charakter. В отечественной традиции утвердился перевод его словосочетанием наглядный характер, который полностью не передает его содержание. В его основе лежит корень, означающий зрелище. Из него происходит как глагол – anschauen (созерцать, смотреть, глядеть), так и существительное (Anschauung) (созерцание). В немецкой философской терминологии, которой следует в своих рассуждениях Зедльмайр, созерцание (Anschauung) и зримость, созерцаемость (anschaulich) взаимообусловлены, что в русском переводе четко не прочитывается. Он подразумевает, что произведение искусства видимо, поэтому его можно видеть, т.е. понимать, оно зримо, поэтому его можно созерцать, оно наглядно, поэтому в него можно вглядываться.

²³⁸ Там же. С. 85

Понятие *anschaulich* (зримость, созерцаемость, наглядность, зрелищность) имеет длинную предысторию в немецкой эстетике и философии, которая восходит к древнегреческому пониманию созерцания как познания не только чувственного, но и духовного, т.е. представляет из себя умозрение. Другой аналог этого понятия – термин интуиция, восходящий к латинскому слову, также подразумевающим процесс созерцания. Понятие *anschaulich* предполагает доступность произведения искусства для созерцания его зрителем посредством зримого образа²³⁹. Понятие зримый характер (*anschaulicher Charakter*) фактически эквивалентно понятию лицо²⁴⁰. Оно подразумевает, что произведение искусства целиком присутствует в своем зримом индивидуальном облике.

Середина произведения искусства (*die Mitte der Kunst*) основывается на его созерцаемом индивидуальном облике (*das Anschauliche des Kunstwerks*)²⁴¹. Зримость как средний термин связывает произведение искусства (зрелище) и зрителя, субъекта. Для Зедльмайра буквальная связь этих понятий принципиальна. Произведение искусства можно видеть, потому что оно видимо, его можно созерцать, потому что оно зримо, доступно созерцанию, его можно понять, потому что оно доступно пониманию. Все эти оттенки смыслов содержит понятие *anschaulicher Charakter*. Связанное с ним понятие *Anschauung* предполагает как чувственное, так и духовное созерцание.

Anschaulicher Charakter (зримое лицо), как и середина, – универсальные понятия новой науки об искусстве Зедльмайра²⁴². Однако для появления произведения искусства одной созерцаемости недостаточно. Оно еще должно обрести гештальт. «Всякое же произведение искусства, пишет Зедльмайр, – это создание (созерцание) целостного образа (гештальта) из зрелища (*Gestaltung eines Anschaulichen Charakters*). В процессе одухотворения, обретения образа произведение искусства становится все более зримым (зрелищным) и характерным (*im Gestalten immer Anschaulicher und immer charaktervoller wird*)²⁴³. Лицо преобразуется в лик.

В контексте новой науки об искусстве понятие зримость равносильно понятию целостность, и наоборот. Нечто видимо, только потому что оно целостно. Целостность, единство произведения искусства в себе создает возможность его явления, равнозначного его восприятию. Целое являет себя в зримом индивидуальном облике, из которого выводится целостный образ (*Gestalt*) в процессе понимания, одухотворения. Другими словами, зримое из

²³⁹ Чтобы сохранить эту связь в русском языке мы используем слово зримый и созерцаемый, а не наглядный

²⁴⁰ Библихин В.В. Ганс Зедльмайр: искусство видеть. – Новый ренессанс. М., 1998, с. 62

²⁴¹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 37

²⁴² Там же. С. 81

²⁴³ Там же. С. 154

простого зрелища становится духовным созерцанием (*Gestaltung eines Anschaulichen Charakters*). Лицо преобразуется в лик. Подобный двухтактный характер понимания произведения искусства чрезвычайно важен для Зедльмайра. Следует отметить также, что оба этапа восприятия взаимосвязаны, их отношения не линейны, зримость произведения не предшествует его умозрению. Понимание улучшает зримость, видимость, или образ делает произведение более зрелищным. Целостность отражается во внешнем видимом образе произведения. Развивая мысль Зедльмайра, можно отметить, что искусство требует как зрелищности, так и умозрительности. Созерцание и понимание подразумевают, что человек познает произведение и чувственно, и интеллектуально. При этом, обе эти сферы тождественны и созерцаются как одно. Двусоставность произведения (единство духовного и вещественного) проявляет себя и в зримости, и в создании целостного образа (*gestaltung*). Критерием целостности произведения будет его уникальное лицо (*Anschaulicher Charakter*)²⁴⁴. Последнее означает, что произведение искусства, речь идет в первую очередь о великих произведениях, в каком-то смысле уподобляется уникальности человеческой личности.

Как полагает Зедльмайр, в силу индивидуальной зримости все свойства каждого конкретного произведения искусства находятся во взаимопроникновении, взаимоопределяя друг друга. Именно поэтому каждая деталь художественного объекта получает художественную ценность в силу своей включенности в это структурированное целое и может быть понята только в системе целого. Так, отдельный цвет, пишет Зедльмайр, получает особый смысл только в целостности данной картины и благодаря ей²⁴⁵. В новом целом, т.е. в новом произведении искусства смысл может быть совсем иным.

Неповторимость художественного творения, обладающего своим лицом (*Anschaulicher Charakter*), индивидуальным обликом обусловлено его уникальным характером, а не другим набором элементов. Зедльмайр говорит не просто о зримости, но о явленном во вне характере. Лицо произведения искусства уникально, оно выражает его самость, что и «отличает одно произведение от другого»²⁴⁶. В трактовке зримого характера художественного произведения Зедльмайр следует традициям немецкой классической философии, где оно трактовалось как одно из проявлений тождества всеобщего и единичного. Это тождество придает уникальность и целостность единичному конкретному произведению искусства.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же. С. 117

²⁴⁶ Там же. С. 117

Anschaulicher Charakter произведения у Зедльмайра имеет не формальный, а индивидуальный характер. Он не тождественен его форме, т.к. форма – это идея, всеобщее. Другим словами, зримость лица – это тождество единичного и всеобщего, это «исходящая из его подлинного центра жизнь»²⁴⁷, а не просто всеобщее. Формальный подход способен воспринять идею, всеобщее, по терминологии Гегеля, но индивидуальное, уникальное единичное, особенное – не подвластно этому методу. Зедльмайр уходит к гештальту от формализма, который сведя видимость к форме, т.е. фактически к абстрактной идее, теряет тем самым, уникальность, единственность произведения. Именно индивидуальная зримость составляет основу произведения искусства.

Зримость и индивидуальность произведения связаны с категорией необходимости и различия²⁴⁸. Индивидуальный зримый характер (ein individueller, Anschaulicher Charakter) наделяет «каждую из черт произведения внутренней необходимостью (innere Notwendigkeit) и сообщая ему своеобразие (Eigenart)», привнося тем самым различие. Это позволяет «отличить одно произведение от другого (ein Werk vom anderen unterscheidet)».

Поэтому всякая деталь (Das Einzelne) произведения получает свой смысл, «художественную ценность (künstlerische Wertigkeit) в силу своей включенности (Eingebettetsein) в это расчлененное структурированное целое (gegliederten, gestalteten Ganzen) и может быть понята (Verstehen) только исходя из него». Уникальная целостность произведения искусства имеет не формальный характер, утверждает Зедльмайр, а индивидуально зримый (личный) (Dieses Ganze aber ist nicht etwas Formales, sondern selbst Anschaulicher Charakter)²⁴⁹.

Все элементы произведения искусства должны восприниматься в соответствии с их индивидуальной зримостью (nach ihrem Anschaulichen Charakter auffaßt)²⁵⁰ утверждает Зедльмайр. Это подразумевает, что связь элементов произведения друг с другом носит не формальный или смысловой характер, т.е. черты определенного лица носят всегда индивидуальный характер. Все свойства произведения (die Eigenschaften des Kunstwerks) «находятся в отношении взаимного проникновения (интеграции)», они поддерживают и взаимоопределяют друг друга именно в силу этого зримого личного характера²⁵¹. Целое определяет смысл каждой детали. Во всякой, даже самой неприметной детали (unscheinbarste Einzelheit) подлинного

²⁴⁷ Там же. С. 118

²⁴⁸ Там же. С. 147

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Там же.

произведения искусства «можно усмотреть воплощение (ein Sich-Ausprägen) одного и того же общего характера целого (Gesamtcharakters)». Поэтому интерпретация ставит своей целью показать, как та или иная конкретная формальная особенность произведения (eine bestimmte formale Beschaffenheit des Kunstwerks) вытекает из одного и того же особого характера целого (aus dem gleichen besonderen Charakter des Ganzen folgt)».

Важно также отметить, что понятие anschaulicher Charakter соединяет историчность и актуальность. Зримое и целое преодолевают небытие ушедшего в историю прошлого. Произведение искусства – не этап, не фрагмент развития, – это *целое*, явленное в актуальном времени. Преодоление противоречия между прошлым и настоящим – живой динамический процесс, действие, которым и является, по мысли Зедльмайра, произведение искусства.

Понятие Anschaulicher Charakter подразумевает не просто внешность, видимость, а тождество видимого и невидимого, абстрактного и конкретного. В том же духе трактует его и Зедльмайр. Поэтому целостность произведения искусства нельзя понимать только как внешнюю целостность. Она подразумевает тождество более глубинное, тождество духа и материи, субъекта и объекта²⁵². Согласование различных составных частей произведения искусства (die verschiedenen Bestandteile des Kunstwerks), в том числе формы и содержания (Form und Inhalt (Bedeutung)) обусловлено одним началом или синтезирующим качеством середины. Последнее подразумевает также тождество личного опыта и объективной исторической данности. Лицо произведения искусства дает возможность как непосредственность контакта человека с искусством, так и личное переживание этого контакта. Другими словами, это не просто то, что человек буквально видит. Это единство эстетического опыта и экзистенциального переживания.

Anschaulicher Charakter – не формальный принцип и не голая структура, а проявление жизни: «животворный момент художественного произведения заключен в его зримом лице (das lebenspendende Moment des Kunstwerks in seinem Anschaulichen Charakter liegt). Поэтому изменение его ведет к изменению целого, т.е. самого произведения»²⁵³. Под этим моментом, следуя логике Зедльмайра, можно понимать середину, которая связывает как исток происхождения целого, так и Gestalt (лик) произведения, акцентируя внимание, на внешнем проявлении этой целостности в конкретный момент.

²⁵² Там же. С. 147

²⁵³ Там же. С. 148

3.5.3 *Anschauung* (Созерцание)

Цель понимания произведения искусства по Зедльмайру – не просто отвлеченное знание или идея, но особый опыт, который можно определить как созерцание. Согласно философской традиции Зедльмайр созерцанием (*Anschauung*) именуется непосредственное восприятие целого, не связанное с познанием отдельных частей. Он также разделяет мнение, что познание целого доступно только созерцанию, которое предполагает как чувственное, так и духовное восприятие, равно как и их единство. Акт подобного созерцания носит характер почти мистического озарения и воплощается зачастую в символической форме. При этом человек не является только внешним наблюдателем, а входит как структурный элемент в процесс созерцания. Другими словами, целостный подход подразумевает восприятия предмета познания изнутри, а не только извне, что означает своего рода узнавание. Созерцание – это единство явления и восприятия, что в текстах Зедльмайра прочитывается сразу. Ведь из *anschaulicher Charakter* непосредственно вытекает *Anschauung*.

Слово *Anschauung* в немецкой философской традиции заменило термин – *Intuitio* (интуиция). Если в философии Лейбница мы еще встречаем термин *Intuitio* в значении непосредственного восприятия целого, то в сочинениях Канта вместо него будет уже термин *Anschauung*. Кант различает чувственное и чистое, духовное созерцание, используя при этом одно и то же слово.

Кант использует понятие *Anschaubarkeit* (созерцаемость), которое чрезвычайно близко к понятию *anschaulicher Charakter* Зедльмайра. У Канта это понятие говорит о том, что сущее обнаруживает само себя, делая созерцание возможным²⁵⁴.

Кант не был первым, кто активно использовал немецкое слово *Anschauung*. Оно не редко встречается при описании мистических видений, в которых также чувственная и духовная сторона созерцания соединяются вместе. Эта традиция, идущая от Майстера Экхарта и от Якоба Беме, продолжается в трудах Баадера, чьи труды сыграли важную роль в становлении концепции Зедльмайра. Учитывая не только чисто рациональный, но отчасти и мистический и даже мистериальный характер познания искусства у Зедльмайра, этот факт следует отметить особо.

Сама идея соединения духовного созерцания или умозрения с чувственным восприятием была известна еще в античности в древнегреческой

²⁵⁴ Хайдеггер. Немецкий идеализм. (Фихте, Шеллинг, Гегель) и философская проблематика современности Санкт-Петербург: 2016. С. 397.

мысли, в которой не было тяги к чистой абстракции, характерной для Нового времени. Многие понятия античной философии, например, древнегреческие слова *теория, идея, эйдос* так или иначе связаны с чувственным созерцанием. В последующие века философская терминология разных языков либо просто заимствовала древнегреческие слова, либо по-своему пыталась передать идею единства духовного и чувственного, явленного через видимый, чувственно-созерцаемый образ. Например: вид, образ, умозрение и др.

Как было замечено выше, понятие *Anschauung* (созерцание) предполагает и зримость, видимость предмета, и его восприятие посредством зрения. Однако речь не идет только о физическом зрении. Произведение видимо, поэтому его можно видеть, т.е. понимать. Видимость же трактуется как необходимое свойство существования, т.е. зримость тождественна явленности. Эту онтологическую связь и выражает категория середина, которая также подразумевает соединение восприятия и актуализации самого предмета. Немецкое слово *Anschauung* передает это.

Для Зедльмайра равнозначны понятия – интерпретация, созерцание, понимание и существование произведения искусства. Для него также фактически тождественны следующие выражения: созерцание произведения искусства, постижение его зримой индивидуальности, поиск его середины. Задача познания искусства, полагает он, заключается в том, чтобы «уловить в созерцании индивидуальный характер художественного произведения (*das Individuelle eines Kunstwerks in der Anschauung zu erfassen*)». По-другому это звучит так: «Труднейшая задача интерпретации – найти для данного произведения тот живой центр (*die lebendige Mitte*), который явился изначальной породившей его основой»²⁵⁵. А это как раз и «требует творческого акта созерцания (*erfordert einen schöpferischen Akt der Anschauung*)»²⁵⁶. Из этого следует простая мысль: чтобы понять произведение искусства, его надо увидеть. Но это совсем не просто! Ведь требуется такое созерцание (*anschauung*), которое соединяет чувственное и духовное вместе.

Созерцать (*anschauen*) единичное произведение искусств возможно посредством зримого лица произведения (*anschaulicher Charakter*). Как и любое созерцание оно носит почти мистический характер и существует только тогда, когда человек внутренне замолкает, погружаясь в тишину и покой (*Schweigen und still*), и когда его мысль и воля тоже погружены в полный покой (*Das Denken und Wollen muß ganz zur Ruhe gebracht werden*). Умолкают и чувства, которые для многих и служат источником восприятия искусства. Только так в состоянии покоя, полагает Зедльмайр, «начинает действовать то,

²⁵⁵ Там же. С. 149

²⁵⁶ Там же. С. 149

что исходит от самого произведения (Nur das soll sich in einem regen, was von dem Anblick des Kunstwerks selbst ausgelöst wird)»²⁵⁷.

Эту ситуацию Зедльмайр также образно передает, используя цитату Шопенгауэра о том, что «перед произведениями искусства надо стоять, как перед знатными особами: держа шляпу в руках и ожидая, когда они заговорят». При этом речь не идет о собственных чувствах, которые, наоборот, должны умолкнуть (die Gefühle müssen zunächst schweigen). Зедльмайр приводит еще одну важную цитату, иллюстрирующую данную мысль: «Признак всякого истинного произведения состоит в том, что оно вытесняет наши собственные чувства (Empfindung) и ставит на их место свои» (Адальберт Штифтер)²⁵⁸.

Созерцание произведения не является просто размышлением о нем, оно «захватывает всю личность человека – его дух, душу и тело (die Gesamtperson – Geist, Seele und Leib)»²⁵⁹. Человек созерцает произведение искусства как особое пространство, в которое он символически «входит». Зедльмайр называет это воссозданием в созерцании (ein Nachgestalten in der Anschauung). Сама возможность такого «вхождения» в произведение обусловлена целостностью искусства, его явленностью в момент его актуализации. Вратами, вводящими человека в произведение, можно считать его зримое лицо, которую Зедльмайр также именуется серединой, которая выполняет роль посредника (среднего термина) между произведением искусства и зрителем.

Ссылаясь на Буркхардта²⁶⁰, Зедльмайр пишет, что единичные конкретные реальные явления (Einzelheiten der Wirklichkeit) не выводятся из понятия, не конструируются, а созерцаются. Другими словами, их нельзя понять рассудком через рассуждение, требующее расчленения предмета анализа. Они доступны только созерцанию (Anschauung)²⁶¹, поскольку представляют из себя целостность. Отсюда следует стремление постигнуть уникальность произведения искусства в созерцании, что и является целью интерпретации (dieses Einmaligen in der Anschauung habhaft zu werden). Это имеет принципиальное значение, потому что в концепции Зедльмайра именно единичное и уникальное выходит на первый план исследования. Произведение искусства уникально, в силу чего и становится искусством.

²⁵⁷ Там же. С. 161

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Там же. С. 136

²⁶⁰ Зедльмайр ссылается на Буркхарта, хотя высказывание принадлежит Гумбольдту.

²⁶¹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 20

Созерцание (*Anschauung*)²⁶² дает возможность постижения индивидуальной целостности произведения, процесс обретения которой у Зедльмайра связан с понятием *Gestaltung*. Оба термина раскрывают возникновение произведения. Если *Anschauung* в каком-то смысле начинает этот процесс, то *Gestaltung* завершает. Этот процесс Зедльмайр называет поиском середины. Серединой в данном случае он именуется зримое лицо произведения (*Anschaulicher Charakter*), из которого, как из центра разворачивается, возникает целостный образ (*Gestaltung*), во всем его своеобразии, становясь все более целостным, индивидуальным и более характерным, пока его особый характер не обретет свой лик (*Gestalt*).²⁶³

3.5.4 *Gestalt* (Гештальт)

Понятие *Gestalt* (гештальт) – одно из важнейших в научной терминологии Зедльмайра. Этот немецкий термин с длинной философской историей переводят на русский язык самым разным способом, что вносит некоторую путаницу в его трактовку. Это и целое, и форма, и образ, и фигура, и даже просто гештальт. Последний вариант обозначает невозможность найти русский аналог.

Как справедливо отмечала Н.В. Мотрошилова, в переводе не доступен смысл этого немецкого термина, игравшего такую важную роль, например, в философии Гегеля²⁶⁴, который его предпочитает понятию феномен. Она пишет даже о трагичности ситуации для русского читателя, знакомого только с переводом, который не дает возможность осознать суть проблемы. По её словам, лучше всего использовать это понятие без перевода.

Понятие *Gestalt* родственно древнегреческому понятию эйдос (др.-греч. εἶδος – вид, облик, образ, лик)²⁶⁵, означающему воплощенную, оформленную и видимую идею²⁶⁶. Само понятие эйдос также многозначно. Оно имеет прямое отношение и к жизни, и к искусству. Понятия созерцание (*Anschauung*) и гештальт (*Gestalt*) возможно соотнести с такими греческими понятиями, как

²⁶² Там же. С. 146

²⁶³ Там же. С. 165

²⁶⁴ Мотрошилова Н.В. (Москва). «Феномен», «явление», гештальт: терминологические и содержательные проблемы «Феноменологии духа» Гегеля в соотнесении с философией Канта 74. «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения Автор: Мотрошилова Н.В. (ред.) Издательство: М.: «Канон-1» РООИ «Реабилитация» Год: 2010. С. 100.

²⁶⁵ Это дает возможность в определенных случаях переводить гештальт словом образ, хотя есть и возражения против данного перевода.

²⁶⁶ Мотрошилова Н.В. (Москва). «Феномен», «явление», гештальт: терминологические и содержательные проблемы «Феноменологии духа» Гегеля в соотнесении с философией Канта 74. «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения Автор: Мотрошилова Н.В. (ред.) Издательство: М.: «Канон-1» РООИ «Реабилитация» Год: 2010

идея и эйдос, различие между которыми не всегда четко различимо²⁶⁷. Если идея акцентирует *явленность* и видимость всеобщего, то эйдос – понимание, умозрение этой видимости через конкретное²⁶⁸.

С понятием эйдос Gestalt сближается также благодаря его *видимости*, поскольку подразумевает видимый, воплощенный образ (sichtbare Gestalt). Gestalt – это эйдос, который пронизывает все внешнее и внутреннее, становясь зримым, видимым, созерцаемым, понимаемым. Поэтому Зедльмайр, использует его, говоря, например, о совершенном воплощении идей (vollkommener Gestaltung der vorschwebenden Ideen)²⁶⁹, или характеризую видимые формы явлений Бога в Ветхом Завете (durch die Gestalten, in denen er erschienen ist)²⁷⁰, например, терновый куст.

Чтобы приблизиться к пониманию понятия Gestalt, необходимо вспомнить структуру Бытия в философии Гегеля. Речь идет о диалектическом тождестве субъекта и объекта, о самодвижущейся структуре, соединяющей исход и возвращение, что также можно выразить словами объективация и одухотворение. Понятие Gestalt относится к возвращению Духа к самому себе. Оно обозначает результат тождества. Это умопостигаемый, одухотворенный образ, связанный с конкретным произведением.

Понятие Gestalt имеет непосредственное отношение к понятию целое. Зедльмайр называет произведение искусства парадигмой истинной целостности (echte Ganzheit), гештальта²⁷¹. Говоря о целостности произведения искусства (Die Ganzheit des Kunstwerks), Зедльмайр констатирует соединение «видимого образа и невидимого значения (von sichtbarer Gestalt und unsichtbarer Bedeutung)»²⁷².

Понятие Gestalt соотносимо с понятиями образ, индивидуальное, явление. Gestalt – это не только всеобщее, но и единичное, явленное в уникальном. Это единичный и целостный образ, доступный созерцанию в конкретном произведении. Зедльмайр пишет также о том, что произведение искусства, как уникальное целое, обладает своим особым гештальтом, порожденным изначальным созерцанием (jene Anschauung, die die besondere vorliegende Gestalt des Kunstwerks ursprünglich erzeugt hat)²⁷³.

²⁶⁷ Лосев А.Ф.: «Эйдос у Платона и Аристотеля – это видимая сущность вещи или, так сказать, лик вещи. (Лосев А.Ф. – История античной эстетики (в 8 томах). Т.4. Аристотель и поздняя классика (2000). С. 9)

²⁶⁸ Сенека: «Идея – это образец, а εἶδος – это облик, взятый с него и перенесенный в произведение. Идее художник подражает, εἶδος создает. У статуи такое-то лицо: это и будет εἶδος. Такое лицо и у образца, на который глядел ваятель, создавая статую: это – идея. Ты хочешь, чтобы я привел еще одно различие? Εἶδος – в самом произведении, идея – вне его, и не только вне его, но и предшествует ему». (Сенека. Нравственные письма Луцилию, Письмо LVIII, 21)

²⁶⁹ Там же. С. 125

²⁷⁰ Там же. С. 221

²⁷¹ Там же. С. 140

²⁷² Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 190

²⁷³ Зедльмайр Г. Указ соч. С. 158

3.5.5 *Gestaltung*

Из понятия *Gestalt* вытекает понятие *Gestaltung*, с которым у Зедльмайра связано еще несколько производных понятий, которые характеризуют процесс созерцания и творения произведения искусства, однако уже в чисто духовной, умозрительной сфере. Это, например, *Gestaltetes Sehen*, *durchgestalten*, *gestalten*. Они также трудно переводимы на русский язык. Их общий смысл – целостное, духовное видение образа произведения, умозрение.

Gestalt – это и сама целостность, и нечто, привносящее целое в то, что не имело целостности. Поэтому название статьи Зедльмайра (*Gestaltetes Sehen*) справедливо переведено как «Целостное видение»²⁷⁴. Для Зедльмайра целостное видение тождественно духовному видению, соединяющему внешнее и внутреннее. *Gestaltetes Sehen* – это акт, во время которого происходит творение (воссоздание) образа (*Gestalt*) – истинного смысла произведения, т.е. его самого.

Один из основных вопросов, на которые стремится ответить Зедльмайр в своих теоретических трудах, это вопрос о возникновении произведения искусства (*Entstehung des Kunstwerks*). Откуда и как оно является? Как получает свое Бытие? Зедльмайр выражает солидарность с высказыванием Вёльфлина о том, что Искусство есть «обретение гештальта»²⁷⁵ (*Kunst ist Gestaltfindung*) – «гештальта для того, что до этого еще не имело гештальта» («*Gestalt für etwas, was vorher noch keine Gestalt hatte*»)²⁷⁶. Исходя из этого, Зедльмайр ставит поистине философский вопрос: что же это (*Etwas*) такое, что не имело гештальта (*vor der Gestalt sei*)?²⁷⁷ Возможно речь идет о простой чувственной видимости.

Понятие *Gestaltung* – описывает процесс возникновения целостного образа, что подразумевает не только воплощение или формообразование, как его часто переводят, но созерцание и понимание. Оно также подразумевает наличие субъекта. Для Зедльмайра принципиальным является то, что *Gestalt* как и понятие целое не охватывает только внешнее, но касается также содержания.

Gestalt – это то, то строит художественное произведение, которое зачастую у Зедльмайра и уподобляется архитектурному сооружению (*Bau*), которое формирует (*gestaltet*) «ограниченные пространства (*begrenzte*

²⁷⁴ Там же. С. 23

²⁷⁵ В переводе Ю.Н. Попова – форма. Однако, как было указано выше, понятие форма имеет отличный смысл, и более точным переводом было бы слово «образ».

²⁷⁶ Там же. С. 181

²⁷⁷ Там же.

Räume)»²⁷⁸. Целостный образ или Gestalt обладает конкретной зримостью (konkret-anschauliche), благодаря чему он строит художественное произведение (Kunstgebilde aufbauende). Из этого можно сделать важный вывод о том, что процесс понимания и созерцания имеет пространственный характер²⁷⁹. Перефразируя, можно сказать, что он носит субъективный и духовный характер. Примечательно, что и сама категория середина структурирует процесс создания и созерцания произведения искусства как пространства.

Возникновение Gestalt'a обусловлено видимостью произведения, которая в свою очередь обусловлена существованием, Бытием произведения. Искусство делает абсолютное видимым и доступным в конкретном. Зедльмайр пишет, что «окончательный, богатый и разработанный целостный образ (Gestalt) художественного произведения (endgültige, reiche und ausgesonderte Gestalt des Kunstwerks)» возникает из «изначального, единого и богатого качества зримого лица произведения (ursprünglichen, einheitlichen und reichen Qualität, eines «Anschaulichen Charakters»)». Этот процесс не связан с чувством (Gefühl)²⁸⁰. Данный процесс – иррационален. Целое не делится на части. Gestalt произведения закрыт для художника²⁸¹. Он выше его. Это не субъективный замысел. Gestalt художественного произведения выводится (die Gestalt des Kunstwerks) из чего-то самого по себе еще не имеющего Gestalt'a (aus einem selbst noch Gestaltlosen)²⁸².

Понятие Gestalt связано с конкретным произведением. Поэтому Зедльмайр описывает возникновения Gestalt'a через термины Gestaltung и Besonderung, которые указывают на процесс одухотворения и конкретизации чувственно данной индивидуальной зримости. Развертывание произведения, по словам Зедльмайра, во всем его своеобразии со всеми его чертами (Gestaltung) идет до окончательного проявления особого характера произведения (besonderer Charakter), т.е. предполагает соединение особенного и единичного. В результате чего произведение обретает целостность (ganzheitlicher), характер и индивидуальность (immer individueller und immer charaktervoller). Таким образом, сущность произведения искусства состоит в превращении зримой единичности в целостный образ (das Wesen des Kunstwerks die Gestaltung eines anschaulichen Charakters ist!)²⁸³. Другими словами, произведение искусства всегда имеет свое индивидуальное,

²⁷⁸ Там же. С. 49

²⁷⁹ Об этом подробнее в 3 главе.

²⁸⁰ Там же, с. 36

²⁸¹ Там же, с. 171

²⁸² Там же, с. 36

²⁸³ Там же, с. 182

уникальное лицо, которое проявляется как лик во время духовного, интеллектуального созерцания произведения субъектом.

Произведение искусств целостно в силу актуализации своего лика (Gestaltetheit). Зедльмайр называет термином Gestaltung процесс возникновения произведения искусств (Kunstwerk), подразумевая переход зримого лица (Anschaulicher Charakter) в созерцаемый лик. Исходя из этого, можно сделать вывод, что процесс явления художественного произведения содержит в себе, воплощение и одухотворение, т.е. понимание и умозрение.

Привнесение в произведение гештальта (Gestaltung) – это своего рода его проявление (по аналогии со старой техникой фотографии) на высшем уровне духовного созерцания, в результате которого проступают черты его индивидуального характера. Gestalt порождается из изначального созерцания (Anschauung). Поэтому понятие Gestalt так тесно связано с понятием зримое лицо (anschauliche Charakter), которое «витая перед художником, определяет весь процесс возникновения образа вплоть до завершения произведения. (bestimmt den ganzen Prozeß des Gestaltens bis zur Vollendung des Kunstwerks)²⁸⁴».

Зримый индивидуальный облик (anschauliche Charakter), как полагает Зедльмайр, сначала «развертывается исключительно в духовном представлении (in der geistigen Vorstellung) художника, затем разрабатывается и достигает определенности в воображении (im Vorstellen ausgestaltet) и только потом проецируется, наконец, в воплощающий его материал (in den Stoff der Gestaltung gewissermaßen nur projiziert wird). Таким образом, мы имеем следующие этапы возникновения произведения искусства: зримый индивидуальный облик (anschauliche Charakter), процесс конкретного создания целостного образа (konkreten Gestalten) в материале произведения (am Stoff des Werkes)²⁸⁵».

Возникновение произведения (Gestaltung) и его понимание – это один и тот же процесс. Постижение (Erfassen) искусства – означает проработку гештальта (durchgestalten), что подразумевает появление видимого, т.е. понимаемого образа, исчезновение хаоса и возникновение взаимосвязи всех деталей друг с другом: «Даже если я увижу в какой-либо детали (Stück) не более чем «дурацкое украшение», то и в этом случае я лучше проработал (besser durchgestaltet) целое (Ganze), нежели, когда чисто механически присоединил бы к нему эту деталь»²⁸⁶.

²⁸⁴ Там же, с. 168

²⁸⁵ Там же, с. 168

²⁸⁶ Там же, с. 85

Целостное видение подразумевает одухотворение, возврат целого к самому себе, воссоздание его образа. Постигание целого, проработка гештальта ведет к тому, что «становятся понятными те черты и свойства, которые прежде просто приходилось принимать как данность», т.е. результат понимания становится все более целостным. Вместо хаоса различных форм возникает целостный образ, где «каждая часть обретает в целом свое осмысленное, необходимое место (jeder Teil in dem Ganzen einen sinnvollen, notwendigen Ort ein)»²⁸⁷. Понять произведение означает, по Зедльмайру, увидеть его лучше, т.е. «более целостным и расчлененным (gegliedert, gestaltet)»²⁸⁸. Это означает также, что «становятся понятными те черты и свойства, которые прежде просто приходилось принимать как данность»²⁸⁹. Возникновение, понимание или интерпретация произведения искусства исходит из его образной сердцевины (aus dem gestaltgebenden Kern).

Созерцание произведения искусства, его интерпретация, это одновременно его явление, его пребывание здесь и сейчас, когда произведение искусства из отчужденной вещи превращается в личное событие, в созерцаемый лично Gestalt (образ). Все это возможно благодаря связи всех моментов целого в одном, которое связано и с изначальным, выражением чего и является категория середина. Источником созерцания является не человек, но изначальное. Через середину, выполняющую роль посредника и центра, происходит связь с Абсолютом.

3.5.6 *Forma*

Не редко понятие Gestalt переводят как форма или формообразование, что не учитывает важного различия между этими понятиями. Кроме того, наряду с понятием Gestalt Зедльмайр использует и само понятие forma (форма)²⁹⁰. Поэтому перевод термина Gestalt словом форма отдаляет от понимания первоисточника. В отличие от понятия форма гештальт подразумевает не только соединение внутреннего и внешнего, но и своего рода индивидуальное, единичное лицо, лик этого соединения.

Изначально эти понятия родственны. У них общий источник – древнегреческое понятие эйдос. Однако латинский перевод этого понятия

²⁸⁷ Там же. С. 85

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Там же.

²⁹⁰ Зедльмайр различает форму как категорию и форму как определенный мотив (ein Motiv), например, орнаментальный мотив "спирали" или архитектурную форму базилики. Подобные формы становятся составными элементами разных стилей, образуя разнообразные генетические связи.

forma сильнее оторвался от первоисточника и стал пониматься как нечто чисто внешнее. Кроме того, у термина forma есть и другой древнегреческий прародитель – μορφή. Поэтому зачастую их смысл различен. Понятие эйдос имеет не абстрактный и всеобщий, а конкретный смысл. Понятие форма стало ближе к всеобщему, Gestalt к единичному и конкретному.

Форма также, как и Gestalt, противостоит невидимому содержанию. Например, он говорит о произведении как о соединении формы и значения, Gestalt'a и содержания: (Zusammenhang von Form und Bedeutung, Gestalt und Gehalt)²⁹¹. Поэтому, когда речь идет о союзе или разрыве формы и содержания – то используется понятие форма. Так, характеризуя свой метод постижения искусства, он говорит, что «этот метод требует учитывать наряду с формальной стороной произведения также и его смысл (Bedeutung)»²⁹². Однако при непосредственном созерцании искусства, т.е. при постижении искусства через явленную, зримую (наглядный характер), исчезает это противоречие. Содержание и форма (Inhalt und Form) должны быть связаны друг с другом²⁹³.

Понятие форма в текстах Зедльмайра носит более внешний, вещественный, даже материальный характер (materiell Form). Понятие Gestalt в большей степени связано с интеллектуальным созерцанием. Оно подразумевает, считает Зедльмайр вслед за Гёте, то духовное видение, когда духовные очи находятся в союзе с телесными (die Geistesaugen mit den Augen des Leibes in ständigem Bund zu wirken haben)²⁹⁴. Пожалуй – это понимание Gestalt'a, утверждающее единство духовного и телесного, – одно из лучших.

При переводе Gestalt русским словом форма или формообразование, подчеркивается целостность, как оформленность, обладание формой, идеей, но теряется индивидуальность, уникальность конкретного гештальта. Сущность произведения искусства, пишет Зедльмайр, состоит в рождении образа из зримого лица (зримого характера) (das Wesen des Kunstwerks die Gestaltung eines anschaulichen Charakters ist)²⁹⁵.

Из этого следует, что понятие форма – это выразитель всеобщего, она может быть взята вне конкретного произведения. Поэтому без индивидуального, живого, воскрешенного произведения, наука об искусстве превращается в пустую историю мертвых форм (toten Formen)²⁹⁶.

²⁹¹ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 199

²⁹² Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 24

²⁹³ Там же. С. 32

²⁹⁴ Там же. С. 159

²⁹⁵ Там же. С. 182

²⁹⁶ Там же. С. 137

Такому абстрактному пониманию формы Зедльмайр противопоставляет созерцание конкретно-зримого, индивидуального Gestalt'a, строящего художественное произведение (konkret-anschauliche, Kunstgebilde aufbauende Gestalt)²⁹⁷.

Целостность (Ganze) произведения не является чем-то формальным, потому что она сама обладает зримостью (sondern selbst anschaulicher Charakter)²⁹⁸, что подразумевает соединение духовного и чувственного посредством созерцания. Поэтому формальный подход не дает подлинного познания искусства, ведь целое, т.е. жизнь, середина, ему недоступны. При формальном подходе, утверждает Зедльмайр, в произведении «видят только структуру, но не исходящую из его подлинного центра (eigentlichen Zentrum) жизнь»²⁹⁹.

Если Gestalt соотносим с понятием целое, то форма – лишь часть целого, хотя она подчинена целому, и имеет смысл только в нем³⁰⁰. Как полагает Зедльмайр, из особого характера целого (besonderen Charakter des Ganzen) вытекает та или иная конкретная формальная особенность произведения (eine bestimmte formale Beschaffenheit des Kunstwerks). Поэтому, например, распад целого, может означать предпочтение либо формы, либо содержания³⁰¹. Зедльмайр с сожалением констатирует, что «большинству то целое, (dieses Ganze) на которое они должны направить свое внимание, представляется чем-то нереальным, неким фантомом, и они неизменно пытаются вернуться к тому, что им кажется прочным, – к отдельным формам, цветам и значениям» и на них они опираются в своей кажущейся им объективной интерпретации. Сам же он полагает, что «эти элементы являют собой как бы труп», нечто нереальное³⁰².

И само искусство, и интерпретация совершается исходя из ядра, создающего гештальт конкретного данного произведения, т.е. из его середины. Для Зедльмайра это ядро, а, следовательно, и гештальт не ограничивается формой. Он пишет, что ошибкой Вёльфлина было его представление об этом ядре произведения как о чем-то формальном.

Таким образом, новая наука об искусстве Зедльмайра, в которой преобладает категория середина, существенно отличается от формального подхода, где основное понятие – форма. Для Зедльмайра образующим целостный образ произведения ядром или зерном (gestaltenden Kern) является середина (Mitte).

²⁹⁷ Там же. С. 68

²⁹⁸ Там же. С. 147

²⁹⁹ Там же.

³⁰⁰ Там же. С. 148

³⁰¹ Там же. С. 152

³⁰² Там же. С. 159

3.6 Die Existenz des Kunstwerks (Существование произведений искусства)

Единство (Einheit) художественного произведения – это и есть его существование (Existenz). Оно существует в момент своего рождения в результате его постижения как целого, т.е. в результате верной интерпретации. Существование произведения искусства обусловлено его связью с праедином Абсолюта и имеет иррациональный характер, т.е. его нельзя понять просто через интеллектуальный анализ. Оно доступно только своего рода мистическому, сверхчувственному опыту, который может возникнуть либо как внезапное озарение (plötzlichen Divination)³⁰³, либо как осторожное «эмпирическое испытание различных установок» (verschiedener Einstellungen). Поскольку для Зедльмайра совершенное художественное творение пребывает за границей времени, «изъято из тленного времени» (das vollkommene Kunstwerk der korruptiblen Zeit entzogen hat), то и процесс его познания носит вневременной, мистический характер. Он требует жертвы – отказа от своего Я, в результате чего и возникает причастность самости (Er muß sein Ich opfern, um die Teilhabe an dem Selbst zu erreichen), вновь обретенное единство чувств и духа («wiedergewonnene Einheit von Sinnen und Geist»)³⁰⁴.

Познание искусства, что, по Зедльмайру, тождественно рождению его вновь, это процесс далекий от простого рассмотрения и анализа субъектом противостоящего ему мертвого объекта. Произведение искусств воспринимается не только глазами и головой. В этом процессе участвует весь человек: «В действительности в постижении художественного произведения принимает участие вся личность, особенно же все тело (In Wirklichkeit ist aber am Erfassen des Kunstwerks die Gesamtperson beteiligt, besonders auch der ganze Leib)»³⁰⁵. Только так произведение полностью раскрывается и наполняет человека (wirklich erfüllen)³⁰⁶. Когда же произведение наполняет душу человека (Seele erfüllt), оно исключает все другое, как будто оно не существует³⁰⁷. Зедльмайр именуется свой способ понимания искусства экзистенциальным (existentiellen)³⁰⁸. В другом месте он характеризует его как единение: «Подлинное произведение искусства – совершает в нас единение (Einigung)»³⁰⁹. Использование этого религиозного термина указывает на сакральный архетип постижения произведения искусства.

³⁰³ Там же. С. 158

³⁰⁴ Там же. С. 241

³⁰⁵ Там же. С. 162

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Там же. С. 135

³⁰⁸ Там же. С. 162

³⁰⁹ Там же. С. 178

Научный метод Зедльмайра можно назвать экзистенциальной интерпретацией, которая представляет собой особый опыт переживания произведения искусства, как своей жизни, а не просто вчувствующего воссоздания (einfühlenden Nachschaffen)³¹⁰. В своем основополагающем теоретическом труде «Искусство и истина» раздел, посвященный интерпретации, Зедльмайр начинает с проблемы существования произведений искусства (Die Existenz des Kunstwerks)³¹¹. Его главная идея заключается в том, что Бытие произведения искусства возникает в результате интерпретации, которая одновременно является актуализацией и пробуждением произведения искусства.

Подобная интерпретация основана не на эмпирическом переживании объекта, что характерно и для позитивизма, а на возвращении к изначальному, нерасчлененному единству субъекта и объекта. Характеризуя это изначальное единство, Зедльмайр приводит цитату Валтера Ф. Отто, говорящую об особом затишье (Stillstehen), замирании, покое, состоянии покоя (Ruhepunkt), достижением мира и Бытия (Welt und Dasein) состояния завершения (vollkommen), превращения мгновения (Augenblick) в вечность (Ewigkeit)³¹².

Произведение искусств – не только пассивный объект для созерцания, но и активный субъект, который воздействует на человека. Поэтому, предстоя перед ними, следует, ожидать, «когда они заговорят»³¹³. Таким образом, произведение искусства имеет в себе источник движения, действия, воздействия, и интерпретация должна уловить это движение. Характеризуя действие произведения искусства, Зедльмайр приводит цитату Адальберта Штифтера, где сказано, что истинное произведение «вытесняет наши собственные чувства и ставит на их место свои»³¹⁴.

Произведение искусств *звучит* посредством видимого образа, но для этого надо суметь «суметь погрузиться в молчание и тишину (Schweigen zu köpne)»³¹⁵. Мысль и воля, говорит Зедльмайр, должны быть в полном покое (muß ganz zur Ruhe gebracht werden), а чувства (Gefühle) затихнуть (schweigen). Это необходимо, чтобы при воссоздании произведения лежали не чувства самого человека, а то, что «исходит от вида самого произведения»³¹⁶.

Произведение искусства обретает существование, самость и целостность через человеческую субъективность. Чтобы приблизиться к нему необходимо преодолеть дуализм, которым пронизан эмпирический подход.

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Там же. С. 134

³¹² Там же. С. 170

³¹³ Там же. С. 161

³¹⁴ Там же. С. 237

³¹⁵ Там же. С. 161

³¹⁶ Там же.

Это же позволит уйти от простого описания внешнего предмета. Ведь сущность конкретного произведения – это явление в нем Абсолютного. При таком подходе сущность тождественна существованию. Категория середина обозначает присутствие в произведении искусства Абсолютного. Поэтому середина дает возможность подобной экзистенциальной интерпретации.

Подлинное произведение искусства для Зедльмайра – это безусловно самостоятельное целое, т.е. оно обладает самостоятельным Бытием, представляет из себя самость (Selbst), «выступает как нечто самостоятельное (selbständig)». Самость придает искусству его связь с Абсолютом. Иначе оно было бы просто случайной фантазией.

Хотя произведение искусства для Зельмайра возникает каждый раз заново, в духе, посредством интерпретатора, субъекта, оно тождественно себе, оно всегда одно и то же, ведь его исток лежит в духовной сфере. Поэтому искусство не может быть чисто субъективным³¹⁷. Зедльмайр развивает мысль Дворжака о том, что абсолютный Дух преломляется в человеческом духе. Поэтому история Духа – это и история взаимоотношения человеческой души с Богом (die Geistesgeschichte als Geschichte der Korrelation der menschlichen Seele mit Gott)³¹⁸. Укорененность произведения в Духе, его онтологическая природа, придает произведению и структуру, и самостоятельность.

Как целое, произведение искусства есть самость, т.е. обладает определенной *субъектностью*, будучи объектом. Произведение, выходящее из рук художника, также не является просто объектом, который творит художник своей субъективностью: «произведение уже не рассматривается только как выражение творящего художника (als Äußerung des schaffenden Künstlers)»³¹⁹. Оно в такой же мере является выражением, например, духа времени³²⁰, духа эпохи (Geist einer Epoche) порождающего начала этой эпохи (als das Erzeugende dieser Epoche anzusetzen)³²¹.

Подход Зедльмайра к постижению художественных творений и метод обычной позитивной науки находятся в разных мирах. Они не могут понять друг друга, потому что базируются на разных картинах мира и требуют различной философской базы. Позитивизм боится субъекта, наука об искусстве Зедльмайра наоборот без него не может достичь истины. Без субъекта не будет и существования произведения искусства.

Возможно ли, вопрошает Зедльмайр, объективно проверить субъективную «уверенность в правильном понимании произведения»? Или же

³¹⁷ Там же. С. 131

³¹⁸ Там же. С. 132

³¹⁹ Там же. С. 30

³²⁰ Там же.

³²¹ Там же. С. 120

всякое «познание» в этой области «имеет значение только для тех, кто находит в себе такое же переживание его очевидности (die das gleiche Evidenzerlebnis in sich finden)»³²²? Данная проблема может показаться неразрешимой. Однако речь идет не о субъективном переживании. Целостный подход требует равного участия в процессе познания как объекта, так и субъекта. Без субъекта произведение не оживет, а останется мертвой вещью. Логика познания следует в данном случае за логикой Бытия, если их понимать в духе философии Гегеля, для которого Бытие субъект, а наука мыслится как процесс его самопознания. В свою очередь процесс познания произведения искусства в новой науке об искусстве Зедльмайра носит экзистенциальный характер, т.е. предполагает включение субъекта в познаваемое, а не выведение его «за скобки» в качестве стороннего наблюдателя.

3.7 Strukturanalyse и Physiognomie (Структурный Анализ и Физиогномика)

Целостность произведения искусства диктует способ его интерпретации. Поскольку целое определяется серединой, то и научный метод, направленный на познание целого, можно назвать поиском середины.

В своем стремлении познать середину Зедльмайр не был первопроходцем. Метод познания середины как универсальный научный метод был предложен еще Аристотелем³²³.

Одно из главных свойств целого, согласно его внутренней логике, – это тождество его с самим собой, следствием чего и будет проявление его во всём, на уровне всех мельчайших деталей, когда в каждой точке системы присутствует целое. Другими словами, целое заключено не только во всем явлении, во всей системе, а пребывает, как целое, и в каждом моменте. Поэтому познание целого дает возможность понимать все детали, как по отдельности, так и в совокупности. Это свойство целого является для Зедльмайра как главным критерием истины в области познания искусства, так и вообще критерием качества самого искусства: «если речь действительно идет о подлинном произведении искусства, то во всякой, даже самой неприметной детали можно усмотреть воплощение одного и того же общего характера целого»³²⁴. Целостность и зримость, о которых говорит Зедльмайр,

³²² Там же. С. 74

³²³ Я. А. Слинин Средний термин, причина и суть Бытия// Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. 2023. номер 1 том 17., Я. А. Слинин Аристотель и онтологические основания логики. – СПб.: Наука, 2013.

³²⁴ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 103.

это отнюдь не формальное свойство. Это тождество внутреннего и внешнего, которое составляет суть произведения как целого. Кроме того, метод познания целого предполагает сохранение единства объекта и субъекта на всем протяжении созерцания лица и лика произведения, т.е. на всем протяжении возникновения и воскрешения произведения искусства, что он именуется термином гештальтунг. В этом и лежит коренное отличие новой науки Зедльмайра от другой науки, основанной на методе позитивизма, предполагающей разделение субъекта и объекта.

Научный метод Зедльмайра, т.е. познание произведения искусства как целого посредством середины, двусоставен. Он предполагает и экзистенциальное проживание целого, и его анализ. Его можно обозначить терминами физиогномика (Physiognomie) и структурный анализ (Strukturanalyse). И тот, и другой термин отсылают нас к целостности произведения искусства, которую, как уже было отмечено выше, можно трактовать двояко: как структуру и как жизнь.

Структурный анализ (Strukturanalyse) требует анализа того, как устроено целое, т.е. как взаимодействуют все части, образующие одно. Физиогномика (Physiognomie) – созерцает целое в его единстве внешнего и внутреннего. И тот, и другой подход предполагают поиск середины, хотя осуществляют это по-иному. Необходимо знать, пишет Зедльмайр, «где следует искать и в чем состоит единообразующий момент (einheitsstiftende Moment)», под которым следует понимать середину или центр произведения³²⁵. Другими словами, все многообразие произведения так или иначе сводится к одному, к исходному моменту, исходной точке, явившей себя в видимом образе. Под серединой в данном случае можно понимать как лицо произведения, так и его конструкцию. В конкретном произведении – это будет, например, принцип объединения внешнего и внутреннего.

Понятие Physiognomie³²⁶ (физиогномия) обозначает уникальный вид произведения, его *лицо*, исходящее из его сердцевины, середины³²⁷. «Этот индивидуальный зримый характер (ein individueller, anschaulicher Charakter), т.е. лицо и отличает одно произведение от другого, наделяя каждую из черт (Züge) единичного произведения (im einzelnen Werk) внутренней необходимостью (innere Notwendigkeit) и сообщая ему своеобразие (eine Eigenart)»³²⁸. Ведь лица отличаются друг от друга не только разными внешними чертами, но и внутренним характером.

³²⁵ Там же. С. 146

³²⁶ В использовании этого термина можно увидеть влияние Шпенглера, который им пользовался для познания исторической индивидуальности.

³²⁷ Там же. С. 159-160

³²⁸ Там же. С. 147

Зримая индивидуальность произведения искусства, в котором оно является как таковое (*das Kunstwerk als solches*), доступна для понимания и созерцания, благодаря середине, которая и стала его лицом (*der anschauliche Charakter selbst, der seine Mitte ist*)³²⁹. Зримость, видимость произведения – это одновременно и его структура, и его жизнь. Она дает возможность и понимания, и переживания произведения искусства. При этом середина, центр произведения – это не формальное качество, но включает в себя и созерцание. Такой подход подразумевает, что познание искусства только тогда становится объективным, когда оно становится субъективным, т.е. основывается на индивидуальном личном опыте. Ведь созерцание невозможно передать другому. Оно возможно только как личный опыт.

Эту же зримую индивидуальность произведения (его лицо, его середину) Зедльмайр именует живым качеством (*ein lebendiges Qualitatives*), которое создает единство (*die Einheit des Kunstwerks*) произведения искусства. Подобное познание произведений, которое Зельмайр и называет физиогномическим (*physiognomische*), подразумевает своего рода психосоматическую *включенность* человека в художественное творение, когда человек действительно становится мерой всех вещей. При таком восприятии все «вещи, цвета, формы, вообще всё может быть серьезным или веселым, бодрым или усталым, расслабленным или напряженным»³³⁰. Этот ряд можно безусловно продолжать. Данный подход предполагает онтологическую связь внешнего и внутреннего.

Прилагательные, которые при этом используются, Зедльмайр называет транспанированными (*transponierbarer*). Они также составляют середину художественного произведения. Эти прилагательные могут быть отнесены ко всем элементам входящим в произведение искусства³³¹. К примеру, «мягким» может быть и цвет и форма, материал, способ трактовки, линия, одяние, тело, лицо, выражение лица, жест, свойство души и т.п.³³².

Исследование произведения искусства как живого организма (*lebenden Organismus*)³³³ сложнее, чем изучение его как изолированной мертвой формы (*isolierte, tote Formen*) и требует «творческого акта созерцания, который и составляет ядро воссоздания, репродукции (*erfordert einen schöpferischen Akt der Anschauung, der eben der Kern der Reproduktion, des Wiedererschaffens ist*)»³³⁴. Если выразить эту мысль другими словами, то получится, что

³²⁹ Там же. С. 164

³³⁰ Там же. С. 159

³³¹ Там же. С. 146

³³² Там же. С. 147

³³³ Там же. С. 10

³³⁴ Там же. С. 149

главное – это *увидеть* произведение, которое уже *видимо*, вследствие присутствия в нем принципа целостности, середины, что предполагает тождество созерцания и явления, внутреннего и внешнего, духовного и материального, содержательного и формального, субъективного и объективного и т.д. Понять произведение, увидеть его, означает поиск той живой середины (*die lebendige Mitte*), «которая явилась изначально породившей его основой (*die sein ursprünglicher erzeugender Grund war*)³³⁵».

Отношение к произведению искусства как к «живому целому» предполагает включение субъекта в предмет изучения. Отсюда следуют многочисленные сомнения в самой возможности строго научного изучения искусства³³⁶. Поэтому главная проблема в построении подобной науки заключается в сложности объективной проверки субъективной уверенности в правильном понимании произведения. Возможно ли вообще изучать искусство как живую, целую индивидуальность, а не как расчлененный «труп»? Зедльмайр полагает, что «вторая наука» может быть в строгом смысле наукой, однако это предполагает иную философию, в которой познание строится не на дуализме субъекта и объекта, а на их исходном единстве.

Произведение искусства представляет субъективно-объективное единство, составной частью которого является человек. Человек же «включается» в произведение не только на интеллектуальном, или чувственном уровне. Произведение искусства «захватывает всю личность человека – его дух, душу и тело»³³⁷. «Оживляя» произведение искусства в своем духе, или, как пишет Зедльмайр, воссоздавая (*Nachgestalten*)³³⁸ его в созерцании, человек символически «входит» в него, образуя вместе с ним целую вселенную, независимую от внешнего мира, и живущую по своим законам. Идеалом такого произведения искусства для Зедльмайра является христианский храм, в первую очередь готический собор, целостное произведение искусства, гезамткунстверк, преодолевающий противоречие между личным и общим, который можно также рассматривать как пример единства человеческого и божественного.

От человека зависит – *оживет* или нет произведение искусства. Поэтому носителем или исполнителем произведения искусства становится воспринимающий его человек, интерпретатор, без личного опыта которого, произведение также не существует. Уникальность произведения созвучна уникальности личности художника или того, кто воссоздает произведение заново. Однако, увидеть произведение, т.е. воссоздать его в духе, не просто, в

³³⁵ Там же.

³³⁶ Там же. С. 74

³³⁷ Там же. С. 136

³³⁸ Там же.

силу того что «механическая эпоха притупила (geschwächt hat) орган восприятия подлинной живой целостности (das Organ für die echte lebendige Ganzheit)». Из-за чего происходит распад целого, исчезает середина, «части становятся важнее целого, периферия – важнее середины (die Stücke wichtiger zu werden als das Ganze, die Peripherie wichtiger als die Mitte)». Исчезновение середины означает в данном случае исчезновение человека, как особой меры, из произведения искусства и из культуры в целом.

Отношение к произведению искусства как к «живому» также необходимо предполагает его уникальность. «Живое» произведение искусства требует и «живого» отношения к нему. Как утверждает Зедльмайр, «развитие истории искусства как науки по своему значению выходит за ограниченные пределы этой дисциплины. Оно идет к тому, чтобы выработать такое понятие искусства и художественного произведения (Begriff von Kunst und Kunstwerk), которое касается не только истории искусства, но и живого отношения к художественным созданиям (lebendige Verhältnis zu Kunstwerken)»³³⁹.

Структурный анализ (Strukturanalyse)³⁴⁰ вытекает из того, что произведение искусств устроено необходимым образом, т.е. представляет из себя структуру: «при структурном анализе произведение рассматривается как целое (Da in der Strukturanalyse jeweils ein ganzes Kunstwerk betrachtet wird)». Данный метод интерпретации произведения искусства, который чаще всего и вспоминают, когда речь заходит о Зедльмайре, имеет в его трудах целый ряд особенностей. Структуру произведения, полагает Зедльмайр, нельзя понимать формально, поскольку это живая структура, а не мертвая схема или костяк. При формальном подходе к произведению искусства, т. е. «когда в нем видят только структуру, но не исходящую из его подлинной середины жизнь»³⁴¹, произведение остается мертвым. Поэтому данный метод включает в себя анализ и синтез одновременно. Суть такого подхода, по Зедльмайру, находится в том, что образование понятий идет не путем ограничения и определения, а путем акцентирования. Цель метода – сохранить целое, не разрушая жизнь художественного произведения³⁴². Это подразумевает познание в первую очередь структурных связей (Zusammenhang der Struktur), а не частей. Соответственно связи ведут к середине, ведь именно она и является главным связующим принципом целого. Это не аналитический метод. Главное отличие метода Зедльмайра от структурализма в том и

³³⁹ Там же. С. 26

³⁴⁰ В ту эпоху, когда Зедльмайр обращается к этому методу, еще не было сложившегося направления исследований лингвистике, с которым обычно связывается этот термин. (Ф. де Соссюр, Сепир и Б. Уорф и др.) Поэтому, интерес к целому Зедльмайра стоит в стороне от основного русла структурализма.

³⁴¹ Там же. С. 147

³⁴² Там же. С. 143

заключается, что он подходит к произведению как к живому организму, а не формально как к мертвой структуре. А жизнь, по его словам, исходит из его подлинного центра (von jenem eigentlichen Zentrum).

Кроме нахождения центра структурный анализ Зедльмайра подразумевает выявления соотношений целого и частей. В своих рассуждениях относительно взаимодействия целого и части в Зельмайр следует традиции логики Гегеля. Главное общее положение подхода к познанию целого основывается на том, что целое выше частей. Поэтому из понимания целого следует понимание всех деталей: «Всякая деталь (Das Einzelne) получает художественную ценность (seine künstlerische Wertigkeit) в силу своей включенности (aus seinem Eingebettetsein) в это расчлененное структурированное целое (in diesem gegliederten, gestalteten Ganzen) и может быть понята только исходя из него (verstehen). Отдельный цвет (Eine einzelne Farbe), например, получает определенный зримый характер (ihren bestimmten anschaulichen Charakter) и тем самым особый смысл (besonderen Sinn) только в целостности (im Ganzen) данной картины (Bildes) и благодаря ей³⁴³. Таким образом, когда речь идет о произведении искусств как о целом, не имеют в виду совокупность впечатлений. Целостность произведения искусства – это нечто отдельное от него, если его понимать поверхностно, но именно оно и придает смысл, уникальность произведению, которое в силу этого становится видимо, созерцаемо, получает лицо. Целое является в момент созерцания. Следовательно, в этом случае мы постигаем (erfassen) произведения (Gebilde) не такими, какие они есть (nicht so, wie sie sind), но измененными (verändert), такими, словно они приблизились к своему идеалу (sie sich ihrem eigenen Ideal gewissermaßen genähert haben)»³⁴⁴.

Воссоздание произведения искусств в процессе интерпретации – это процесс превращения суммы частей в целое, которое возможно *увидеть*. Это *видение* целого и есть основная задача историка искусств. (Das Einzelne sieht jeder, die Schwierigkeit liegt im Zusammensehen des Ganzen). Таким образом, структурный анализ Зедльмайра подразумевает особую форму созерцания целого. Произведение искусств, в качестве главного предмета созерцания – едино, в нем нет соответственно деления на субъект и объект. Его внутреннее расчленение носит другой характер. Это диалектическое единство целого и частей. Целое (Ganze) – вот что ищет интерпретатор через середину. Именно оно и является его *целью* (серединой). И это же созерцается, когда хаотичная масса форм, «по мере того, как я постигаю функцию и связь отдельных частей (Zusammenhang der Teile) обретает единство, где «каждая часть (jeder Teil)

³⁴³ Там же. С. 147

³⁴⁴ Там же. С. 86

обретает в целом (in dem Ganzen) свое осмысленное, необходимое место (sinnvollen, notwendigen Ort)»³⁴⁵.

Процесс познания целостности тождественен процессу превращения частей в целое. Части произведения становятся его составными элементами, через созерцание его лица (anschaulicher Charakter), когда получают новый смысл в контексте целого. Только так отдельный элемент становится частью целого. В любой подлинной целостности (echten Ganzheit) части познаются из целого (der die Teile aus dem Ganzen), а целое – из частей (das Ganze aus den Teilen)³⁴⁶.

Целостность произведения рождается в акте интерпретации или непосредственного познания, т.е. созерцания, когда единичные части произведения (die Einzelheiten am Kunstwerk) предстают как целое, что позволяет понять произведение³⁴⁷. Таким образом, единство целого и части, всеобщего и единичного проявляет себя на всех уровнях познания. Однако это относится только к верной интерпретации, которая отличается от других тем, что позволяет понять такие детали художественного произведения, которые другие интерпретации были вынуждены просто принимать как таковые.

Механическая эпоха (das mechanische Zeitalter), о наступлении которой писал Зедльмайр, предпочитает сумму, а не целое. Утрата середины, в концепции Зедльмайра, подразумевает также утрату способности воспринимать живое целое (echte lebendige Ganzheit), ощущать жизнь искусства. Это приводит к тому, что «части становятся важнее целого, периферия – важнее середины (die Peripherie wichtiger als die Mitte)». Орган, дарующий способность видеть произведения непосредственно, созерцать их лица (das Organ für das Erfassen anschaulicher Charaktere), атрофирован у большинства современных людей, живущих в механическую эпоху, в силу предпочтения смаковать детали³⁴⁸.

Таким образом, метод интерпретации произведения искусства в новой науке об искусстве Зедльмайра, т.е. раскрытие произведения искусства, как целого, подразумевает поэтическую, творческую способности связывания деталей в одно целое (Dichte)³⁴⁹. Это понятие подразумевает отсутствие разрывов в художественной реальности. Мы либо внутри произведения, либо вне его. И там, и там все элементы связаны друг с другом, целое не прерывается. Эта способность связывать все во едино и является одним из главных свойств искусства, необходимых для его возникновения. Она же

³⁴⁵ Там же. С. 85

³⁴⁶ Там же. С. 143

³⁴⁷ Там же. С. 157

³⁴⁸ Там же. С. 158

³⁴⁹ Там же. С. 154

востребована в процессе его постижения. Речь идет о середине как онтологической и гносеологической категории. Единство и непрерывность – это свойства Бытия, которое посредством середины, делается видимым в произведении искусства.

Таким образом, можно заметить, что метод Зедльмайра заключается не в том, чтобы следовать канонам структурализма или гештальтпсихологии, а в том, чтобы раскрыть произведение искусства как целое, что подразумевает поэтическую способность связывания деталей, создающую непрерывность контекста произведения искусства, подобную процессу творения (*Dichten*)³⁵⁰. Главным свойством произведения искусства и акта познания становится способность связывать все во едино. Это сгущение, плотность опирается на внутреннее тождество всех элементов, не образующее разрывов, что подразумевает не внешнее, субъект-объектное общение с произведением, а внутреннее его переживание, тождественное его творению. Данное положение созвучно представлению Зедльмайра о том, что произведение искусства устроено как отдельная, самостоятельная Вселенная.

³⁵⁰ Там же. С. 154

Выводы по третьей главе

Категория середина (Mitte) сложна для истолкования вследствие чрезвычайной насыщенности множеством значений. Она образует систему взаимосвязанных понятий, создающих структуру новой науки об искусстве Зельмайра, ядром которой можно считать особое учение о произведении искусства и его интерпретации.

Категория середина имеет отношение и к онтологии, и к гносеологии. В контексте онтологии категория середина близка к понятиям Бытие и Жизнь. Посредством середины Бытие являет себя, становится зримо в уникальном облике произведения искусства и зрится зрителем. Образ Бытия можно представить как структуру, повторяющую путь Бытия, представляющий из себя единство тождества и нетождества. Бытие также можно воспринять как жизнь, т.е. сосредоточенность целого в конкретном моменте настоящего.

В первом случае категория середина раскрывается через следующие понятия: целое, единство, необходимость, граница, структура. Во втором через понятия жизнь и органическое единство. В первом случае середина подчеркивает взаимосвязь отдельных элементов целого, во втором, сосредоточенность в одной точке, вбирающей в себя всю полноту целого, которая пребывает в мгновении настоящего времени.

Целое, как и середина, действуют только в живой системе, только тогда, когда оно актуально. Произведения искусства нет в прошлом. Оно всегда только здесь. Оно всегда внутри мгновения. Это звучащая музыка, а не ворох нотных записей.

Целое обретает единство не в результате некоего договора или случайности, а в результате его связи с Бытием посредством середины. Отсюда такая важность для Зельмайра понятий изначальное, исток и происхождение, которые подчеркивают связь произведения с абсолютным первоисточником.

Явление произведения искусства из истока посредством середины проходит определенный путь. Уникальность, единственность Бытия созерцается в уникальности произведения искусства. Однако его явление требует кроме видимости еще и умозрения. Исход дополняется возвращением. Чувственная зримость преобразуется в духовное созерцание образа. Лицо преображается и становится ликом.

Основой подхода к искусству Зельмайра можно считать тождество мышления и Бытия, гносеологии и онтологии, поэтому и Бытие произведения, и акт его познания – едины. Важно еще раз подчеркнуть, что благодаря середине понимание произведения тождественно его явлению, т.е.

интерпретация и Бытие произведения совпадают. Существование произведения – это и есть его понимание.

Более конкретно понимание можно охарактеризовать как экзистенциальное переживание, личный опыт, включающий в себя созерцание зрелища и собственно понимание, когда произведение становится целостным образом, гештальтом.

Данный опыт также предполагает тождество внутреннего и внешнего, актуализируемое в момент интерпретации, которое составляет суть произведения как целого. В этом и лежит коренное отличие новой науки Зедльмайра от другой науки, основанной на методе позитивизма, предполагающей разделение субъекта и объекта.

Свой научный метод познания Зедльмайр называет поиском живой середины. Это подразумевает соединение физиогномики и структурного анализа. Суть этого метода заключается в том, чтобы увидеть и понять произведение искусства как целое. Главным свойством произведения искусства и процесса познания становится способность связывать все детали в единство, не образующее разрывов, что подразумевает не внешнее субъект-объектное общение с произведением, а внутреннее его экзистенциальное переживание или проживание, тождественное его творению. Произведение искусства, по Зедльмайру, устроено как отдельная, самостоятельная Вселенная. Оно рождается благодаря человеку из середины, которая связывает его с Абсолютом.

Глава 4 Произведения искусства как середина

4.1 Neue Lehre vom Kunstwerk (Новое учение о произведении искусства)

4.1.1 Новое понимание произведения искусства

Зедльмайр провозглашает в своих сочинениях новое понятие произведения искусства (Ein neuer Begriff des Kunstwerks)³⁵¹, которое родилось у него как в процессе теоретических рассуждений, так и в результате живого общения с конкретными произведениями искусства. Этим он выгодно отличается и от философов, размышляющих об искусстве абстрактно, и от историков искусства, отвергающих теоретические обобщения. Подобный синтез теории и практики свидетельствует о всеохватности его подхода к искусству. Зедльмайр подводит теоретическую базу под тот опыт познания и создания произведений искусства, который был известен с глубокой древности, но стал исчезать в эпоху нарастающей дегуманизации.

Если Винкельман, по мнению Зедльмайра, хотел проникнуть в сущность искусства (Wesen der Kunst), Вёльфлин постигал историю стиля (StilGeschichte), то он сам стремился превратить историю стиля в историю искусства. С этой целью Зедльмайр занимается изучением единичных, конкретных произведений искусства³⁵², поскольку искусство «существует не в чем-то всеобщем, но в единичном – в произведении»³⁵³. Интерпретация единичных произведений искусства (einzelnen Kunstwerks), по его мнению, даст возможность «непосредственно» изучать искусство³⁵⁴. Из чего следует и главная цель Зедльмайра: «заново обосновать историю искусства (KunstGeschichte) на основе познания единичных произведений (Erkenntnis einzelner Kunstwerke) и разработать метод исследования произведения как малого мира (die Erforschung des Kunstwerks als einer Welt im Kleinen)»³⁵⁵. В разработке этого метода заключается важное практическое значение его трудов!

Единичное и конкретное произведение искусства, которое Зедльмайр делает центральной темой своей науки об искусстве, представляет собой отдельную целостную систему, которую он характеризует как покоящийся в

³⁵¹ Зедльмайр Г. Указ. Соч. С. 77.

³⁵² Там же.

³⁵³ Там же. С. 144

³⁵⁴ Там же. С. 77

³⁵⁵ Там же. С. 23

себе мир в малом (*in sich ruhende Welt im Kleinen*). Одновременно оно рассматривается им как самодостаточное событие (*Ereignis*), которое в тоже время является движущей силой и узловым пунктом (*Motor und Durchgangspunkt*) исторического художественного процесса (*historischen Geschehen*)³⁵⁶.

Зедльмайр существенно меняет структуру науки об искусстве. Единичное для него важнее всеобщего, соответственно, без понимания единичных произведений не понять и художественный процесс в целом³⁵⁷. «Размышления об искусстве или о его видах и т. п. должны, – утверждает он, – отступить на задний план перед исследованием произведений»³⁵⁸. Без основательного и глубокого изучения конкретного произведения все остальные проблемы науки об искусстве, в том числе и раскрытие сходства генетических связей между произведениями, могут быть, по его мнению, решены лишь частично³⁵⁹.

Что же понимает Зедльмайр под конкретным произведением искусства? Ответ на этот вопрос далек от обычной трактовки. Под произведением искусства Зедльмайр подразумевает не такие объекты, которые можно видеть, например, в музейных витринах. Чисто музейное отношение к произведениям искусства для него чуждо³⁶⁰. Музейный дух, по Зедльмайру, «воспринимает все как некое прошлое (*als Vergangenheit*)»³⁶¹, поэтому «присутствие искусства в настоящем он способен постичь лишь как видимое присутствие законсервированных его тел»³⁶². Произведение искусства для Зедльмайра не вещь среди других вещей и не объект среди других объектов, а уникальное целостное явление, «покоющийся в себе малый мир особого рода»³⁶³, микрокосм, который открывается человеку в акте личного созерцания.

Наука об искусстве Зедльмайра отличается от первой науки об искусстве другим пониманием того, что из себя представляет произведение искусства. Эта новая наука направлена на познание Бытия, а не сущего, поскольку под произведением искусства он подразумевает не материальную вещь, а её актуальное явление в настоящем времени, интерпретацию, которая не тождественна содержанию.

³⁵⁶ Там же. С. 10

³⁵⁷ Там же. С. 91

³⁵⁸ Там же. С. 95

³⁵⁹ Там же. С. 88

³⁶⁰ Ювалова Е.П. О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики в современном искусствознании // Современное искусствознание Запада: О классическом искусстве XIII–XVII вв. / Ред. Чегодаев А. Д. – М.: Наука, 1977. – С. 30–54.

³⁶¹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С.252

³⁶² Там же.

³⁶³ Там же. С. 90

Если в первой науке об искусстве мы имеем дело с произведением искусства как с объектом, противостоящим субъекту, то во второй произведение искусства лишено оппозиции субъект-объект. Будучи актуальным целым, произведение искусства построено не только как объект, но и как субъект. Оно получает субъектность посредством личного участия человека. И только так оно открывает себя во внутреннем опыте, потому что Бытие доступно только субъективному созерцанию.

Произведение искусства актуализирует себя не столько как материальная вещь, сколько как особое пространство созерцания. Подобно тому как в макрокосмосе пространство и время обязательны для его восприятия как целого, также точно произведение искусства раскрывается как особое субъективное переживание пространства и времени. Поэтому познание произведения искусства становится личным созерцанием и экзистенциальным опытом. В этом также заключается новизна научного метода Зедльмайра.

Произведение искусства по Зедльмайру – это не вещь, не объект, но это и не субъективные впечатления, создаваемые искусством. Произведение искусства – это то, в чем нет разделения на субъект и объект. Оно пребывает до и вне этой, присущей всем остальным вещам мира двойственности. Данное утверждение предполагает, что познание искусства также должно идти вне этой двойственности, т.е. субъект-объектного дуализма. Последнее возможно, если субъект не выносится за скобки, не выводится за пределы системы как внешний наблюдатель, а находится внутри этого целого.

Произведение искусства становится в ряд явлений, на которые нельзя указать, как на объекты: Дух, Жизнь, Бытие, Сознание, Субъект. Попытка внешнего описания ничего не дает для их понимания. Они существуют только в личностном внутреннем опыте, в действии. Таким действием для произведений становится акт созерцания или интерпретации. Поэтому они познаются не как объекты, а как субъекты. На субъект нельзя указать, ведь тогда он станет объектом. Субъект раскрывается только через личный опыт другого субъекта. Сама возможность подобного опыта встроена в произведение искусства посредством середины. Это утверждение, актуальное для Зедльмайра, конечно принадлежит той философской традиции, в которой человек является мерой Бытия. Если человек исчезает в таком качестве из космоса, то и произведение искусства лишается середины, лишается и своего внутреннего субъекта созерцания.

Произведение искусства – это нечто Живое, это Бытие, поэтому они познаются только в акте, в действии. Живая середина (Mitte) необходима как точка, из которой происходит воссоздание, оживление произведения. Это исходный, конечный и срединный принцип его актуализации, это присутствие

целого в мгновении. Середина как действующее Бытие и есть субъект произведения. Поэтому утрата середины – это утрата субъективного, т.е. духовного начала в произведении искусства.

Отношение первой науки об искусстве к произведениям искусства, схоже с обывательским отношением к ним, для которого они лишь внешние физические объекты, вещи, которые могут быть наделены ценностью, смыслом, искусно обработаны. Зедльмайр же утверждает, что внешний объект, даже оформленный каким-то образом, еще не является произведением искусства. Искусством он становится тогда, когда вступает в «определенное отношение» с созерцающим его человеком, который, в свою очередь, должен будет еще его воссоздать, исходя из определенной эстетической установки.

Поскольку произведение – это не материальная вещь в музее или коллекции и не её идейной содержание, а его актуальное явление или интерпретация, то, прежде чем стать предметом научного анализа, произведение искусств, по словам Зедльмайра, еще должно быть воссоздано или воскрешено³⁶⁴. Вновь возникшая целостность, не имеющая в себе расчленения на субъект и объект, должна стать живым опытом и созерцанием. Этот опыт, определенный логикой середины, т.е. логикой Бытия, преобразуется в научное знание, которое, впрочем, невозможно формализовать. Его возможно лишь заново пережить.

Воссоздать произведение – это не означает реконструировать его первоначальный вид. Воссоздать – это значит актуализировать его цельность как тождество внешнего и внутреннего, формы и содержания, духовного и материального. Подобный акт возможен только через личный опыт. Чтобы **быть** произведение искусств должно быть актуализировано, с помощью человека. Только преодолев дуализм субъекта и объекта, произведение искусств обретает самость, собственное наличное Бытие³⁶⁵, (*dasein*).

Произведение искусства по Зедльмайру – это не внешний, противоположащий человеку объект, а феномен, структурным элементом которого становится сам человек. Именно это новое *явление*, возникающее непосредственно в процессе интерпретации или актуализации, а именно произведение искусства в момент его *существования здесь и сейчас*, и будет предметом научного познания. Однако наука в данном контексте понимается не в позитивистском ключе, а в гегелевском как самопознание Бытия. Соответственно познание произведения искусства становится и познанием Абсолюта.

³⁶⁴ Там же. С. 232

³⁶⁵ Зедльмайр не использует непосредственно термин *Dasein*, но у него есть прямые намеки на него, когда он говорит о присутствии произведения искусства здесь (*da*).

Актуализация произведений искусства осуществляется в процессе интерпретации, которая представляет из себя не интеллектуальное истолкование, а преобразование созерцания (*eine Umwandlung der Anschauungen*) зрителем или интерпретатором³⁶⁶, которое Зедльмайр именует также целостным видением (*gestaltetes Sehen*), что подразумевает процесс созерцания гештальта произведения искусства, т.е. целостного образа. Данное умозрение возможно благодаря тому, что произведение не принадлежит всецело художнику, а существует как самостоятельное целое, малый мир.

Интерпретируя различные произведения искусства в своих трудах, Зедльмайр фактически открывает их, делает их явлением, доступным для созерцания как научного, так и эстетического. Поэтому *явление* произведения искусства – это одновременно его *понимание*, согласно философии, в которой Бытие и сознание тождественны. Другими словами, восприятие искусства отнюдь не сводится к физиологическому процессу переживания с ним встречи.

Новое учение о произведении искусства (*neue Lehre vom Kunstwerk*) основывается на представлении о том, что актуализированное произведение искусства, ставшее зримым, созерцается в акте интерпретации³⁶⁷ посредством середины. Таким образом, именно середина скрепляет созерцание и явление, понимание и актуализацию произведения искусства, делая их одним. Середина, как категория, преодолевает двойственность зримости и созерцания. Созерцаемый образ произведения – это то, в чем присутствует целое (середина), благодаря которому зритель входит в пространство экзистенциального опыта.

Подводя некоторый итог, можно отметить следующее. Произведение искусства, согласно Зедльмайру, нельзя свести к внешней вещи, принадлежащей физическому миру, но и нельзя свести к чистой идее, к умозрению. Произведение искусства – это не вещь и не отдельная мысль о нем. Произведение искусства – это Бытие, которое доступно в созерцании.

Исходя из вышесказанного, можно также отметить, что субъект интерпретации, акта понимания и существования произведения искусства, – это не человек, созерцающий искусство, но и не произведение. Субъект интерпретации – это *сама середина*, из которой является творение. Она же выступает и в роли объекта. Данную мысль можно сопоставить с утверждением, что в философии Гегеля и Аристотеля Бытие – это не предикат, а субъект³⁶⁸. Поэтому утрата середины в процессе дегуманизации, ведет к

³⁶⁶ Там же.

³⁶⁷ Там же. С. 37

³⁶⁸ «Учение о том, что Бытие есть субъект, а не предикат, не было до Гегеля развито никем в столь развернутой форме. Исключением является лишь Аристотель, и не случайно Гегель – один из самых точных

утрате субъекта из произведения искусства, что в итоге приводит к торжеству обезличенной техники.

Благодаря такому онтологическому подходу, произведение искусства превращается из простого украшения, эстетического объекта в акт познания Бытия, который одновременно является актом самообнаружения, откровения Бытия. Зедльмайр ратует за возвращение искусству его онтологической и гносеологической функции. Исчезновение середины – это нарастание отношения к искусству как к случайной игре, что характерно для модернизма в целом.

Середина, как и средний термин в логике, связывает разные части целого в одно. Поскольку Бытие одно, то и акт понимания его тоже един. Хотя он и присутствует в бесконечном количестве воспринимающих его людей. Единство истины не отрицает многообразие актов её восприятия.

Акт познания Бытия посредством произведения искусства требует всего человека, поэтому он носит экзистенциальный характер и выступает одновременно актом идентичности человека. Другими словами, познание не сводится только к получению новой информации, – это личный опыт, меняющий человека. Познание произведения искусства, по Зедльмайру, носит мистериальный характер, оно встроено в Бытие, являясь действием вселенского масштаба.

Подход Зедльмайра к произведению искусства можно отчасти сопоставить с архаическим или символическим восприятием мира, в рамках которого художественное творение из отдельного материального фрагмента физического мира превращалось в манифестацию целостности Бытия, в живое присутствие сакрального, к которому можно прикоснуться посредством мистерии. Именно поэтому для Зедльмайра важным становится не стиль или идейное содержание произведения искусства, а его конкретное, уникальное Бытие, которое, вытекая из положения о тождестве мышления и Бытия, тождественно его созерцанию.

Таким образом, исходя из вышесказанного, следует сделать вывод, что главной целью новой науки об искусстве Зедльмайр считает не просто изучение единичных произведений, но их актуализацию (*die Vergegenwärtigung der Kunstwerke*), как мира в малом³⁶⁹. Он видит в интерпретации великих творений прошлого полноценную задачу науки об искусстве и выводит произведение искусств из исторического процесса, поскольку «необходимость произведения искусства имеет самобытный,

и тонких интерпретаторов Аристотеля». (Доброхотов А. Л. Категория Бытия в классической западноевропейской философии М., 1986. С. 228)

³⁶⁹ Там же. С. 132

духовнообразный характер (die Notwendigkeit des Kunstwerks eine eigenständige, Geistig-gestalthafte ist)», принципиально отличный от исторической необходимости, «согласно которой художественное произведение понимается как необходимый результат сложного взаимодействия исторических факторов»³⁷⁰.

4.1.2 Zugänge zur Kunst (Доступ к искусству)

Любая наука предполагает определенный опыт³⁷¹. В основе двух наук об искусстве, о которых рассуждает Зедльмайр, лежат два возможных вида опыта: внешний, эмпирический опыт, и внутренний, умозрительный. Различие их в том, что внешний опыт дискретен, и имеет дело только с разрозненными вещами, внутренний же всегда стремится к единству и к цельности. Именно на его основе можно говорить о чем-то, например, о произведении искусства как о целом.

Первая наука об искусстве, как и любое позитивное научное знание, основанное на внешнем опыте, отвергает внутренний опыт из-за его субъективности. Внешний опыт нацелен на противостоящие ему объекты. Ему доступны только отдельные элементы, он не может охватить целого. Целое ускользает от внешнего взора, оно открыто лишь субъекту во внутреннем созерцании. Внешний опыт, по мысли Зедльмайра, имеет дело лишь с трупами (Kunstleichen)³⁷², а не с живыми вещами. Ведь труп – это то, что лишено целостности в себе. Поэтому внешний опыт не дает доступа к познанию целого, в том числе он не дает доступ к самому искусству, о чем постоянно напоминает Зедльмайр. Первой науке, не имеющей подлинного опыта познания искусства, доступно только установление «внехудожественных фактов, относящихся к искусству, в соединении с умозрительными рассуждениями о нем (mit Spekulationen über Kunst)»³⁷³.

Вторая или подлинная наука об искусстве (echte Kunstwissenschaft), о которой грезит Зедльмайр, представляет из себя опытную науку (Erfahrungswissenschaft)³⁷⁴, но она имеет дело с внутренним опытом, открывающим ей прямой доступ (direkten Zugang) к искусству. Этот доступ представляет из себя опыт действительности особого рода (Erfahrung von

³⁷⁰ Там же. С. 28

³⁷¹ Зедльмайр использует два термина для обозначения опыта – Erfahrung и Versuch.

³⁷² Там же. С. 67

³⁷³ Там же. С. 73

³⁷⁴ Там же. С. 73

Wirklichkeiten eigener Art)³⁷⁵. Впрочем, Зедльмайр полагает, что идеальная или совершенная наука об искусстве (eine vollkommene Kunstwissenschaft)³⁷⁶ должна соединять как внешний, так и внутренний опыт.

Проблема заключается в том, что внутренний опыт всегда носит субъективный или личный характер. Такова структура акта познания. Однако вне такого опыта искусство не познаваемо. Без личного опыта познание искусства превращается в отвлеченное рассуждение об идеях, не имеющих к искусству прямого отношения. Поэтому *доступ* к искусству (Zugänge zur Kunst)³⁷⁷ – основа знания об искусстве. Без такого доступа наука становится фиктивной (fingierte Kunstwissenschaft)³⁷⁸. Уникальность произведения искусства может раскрыться только в уникальности опыта.

Личный опыт – необходимая часть познания искусства, а в этом опыте открывается нечто *большее*, чем просто чувственное переживание. Ведь искусство – это не просто некая условная игра или подражание природе. Искусство дарует человеку возможность познания особого рода, а именно – познания Абсолюта.

Для многих приверженцев только внешнего опыта, подобный опыт видится либо надуманным, либо мистическим и недоступным, хотя Зедльмайр пишет о том, что непосредственный, прямой опыт (direkt erfahren) познания искусства доступен любому. Поэтому речь идет не о каком-то фантастическом опыте. Различие между внутренним и внешним опытом, утверждает Зедльмайр, – это не психологическое, а «онтическое различие в способе Бытия времени» (ein ontischer, es ist ein Unterschied der Seinsweise dieser Zeitlichkeiten)³⁷⁹.

Зедльмайр также утверждает, что произведения искусства дают опыт «действительности особого рода»³⁸⁰, в котором время и пространство предстают не в дробном состоянии, а как единое целое. Внутренний опыт предполагает особое переживание пространства и времени, которое он называет настоящим или истинным» временем³⁸¹. Зедльмайр пишет, что «в опыте произведения искусства открывается новое дополнительное временное измерение (in der Erfahrung des Kunstwerks eine neue zusätzliche Dimension der Zeitlichkeit auftut), время, которое независимо от временной протяженности в каждом из его исчезающих мгновений есть вечность»³⁸². Зедльмайр это и есть

³⁷⁵ Там же. С. 71

³⁷⁶ Там же. С. 73

³⁷⁷ Там же. С. 71

³⁷⁸ Там же.

³⁷⁹ Там же. С. 235

³⁸⁰ Там же. С. 71

³⁸¹ Там же. С. 233

³⁸² Там же. С. 239

истинное настоящее (wahren Gegenwart). Другими словами, Зедльмайр, ссылаясь при этом на Аристотеля³⁸³, утверждает тождество мгновения (Augenblick) и вечности (Ewigkeit), единого, изначального, принадлежащего Духу, и единичного того, что дано в конкретном опыте. Подобное тождество мгновения и вечности Зедльмайр вслед за Баадером образно описывает как просвечивание истинного времени в нашем времени, как проблеск вечности в настоящем³⁸⁴.

Через такой опыт созерцания мы находим то, что «не находим в историческом времени: истинное, покоящееся настоящее (währe, ruhende Gegenwart), пребывающее теперь (stehende Jetzt), вечное настоящее, упразднение мимолетности мгновения и, так сказать, замирание (Stillstehen) всего времени в длительном, непрерывном (не точечном) настоящем (in einer dauernden, stetigen (nicht punktuellen) Gegenwart)»³⁸⁵.

В результате такого переживания времени мгновение (Augenblick) «обретает длительность (gleichsam Dauer) и только благодаря этому становится подлинно настоящим (echten Gegenwart)». Данное Бытие времени (Das Sein der Zeit) – это нечто не свойственное единичному и пребывает вне времени (außerhalb der Zeit). В качестве единомышленника подобной трактовки Бытия времени кроме Баадера, Зедльмайр привлекает также идеи Грасси³⁸⁶.

Описываемый опыт Зедльмайр именуется опытом истинного времени (Erfahrung der wahren Zeit)³⁸⁷. Таким образом, он выводит произведение искусств за границы исторического времени, понимаемого чисто эмпирически. Подобное историческое время, как полагает Зедльмайр, онтически предстает собой лишь *modus deficiens* (ущербный вид) (*лат.*) «истинного времени»³⁸⁸. Это время, в котором мгновение не тождественно вечности. Это время, которое Зедльмайр вслед за Баадером именуется кажущимся (Scheinzeit), в котором истинное время можно созерцать лишь сквозь тусклое стекло (durch einen Spiegel), «спекулятивно» (*spekulativ*)³⁸⁹.

Для определения тождества вечного в временного, присутствия вневременного произведения во времени, Зедльмайр использует понятие *Getragenheit* (несомость в переводе Ю.Н. Попова, приподнятость в переводе С.С. Ваняна, вознесенность – в других переводах), которое он заимствует у

³⁸³ «Бытие времени, переживаемое нами таким образом, явно связано с той о *ousia a-ideos*, о которой говорит Аристотель. (Das Sein der Zeit, das wir auf diese Weise erfahren, hat offenbar zu tun mit jener »ousia a-ideos«, von der ARISTOTELES spricht)» – Там же. С. 237

³⁸⁴ Там же. С. 246

³⁸⁵ Там же.

³⁸⁶ Там же. С. 237

³⁸⁷ Там же. С. 240

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Там же. С. 245

Оскара Беккера. Это достаточно трудно переводимое на русский язык понятие можно интерпретировать как поддержание Богом человечества. У Беккера – это один из ключевых терминов, описывающий эстетический объект³⁹⁰. Этот термин Зедльмайр противопоставляет Хайдеггеровской заброшенности, вброшенности в мир (*Geworfenheit*).

Для Зедльмайра, источник целостности искусства, его самости, лежит не во внешней объективной области, а в духовной, которая открыта только субъективному началу. Через искусство человек приобщается к этой первооснове. Опыт непосредственного познания произведения искусства много шире, чем просто эстетический акт любования, поскольку произведение – это не просто эстетический объект. Подобный опыт Зедльмайр определил как «изначальный мистический опыт особого рода (*ursprünglich mystische Erfahrung eigener Art*)»³⁹¹. В другом месте он говорит о мистическом опыте света (*lichtmystischen Erfahrung*)³⁹².

В личном опыте соприкосновения с искусством, человек выступает не только как субъект, но и как объект, поскольку он сам не только субъект, направляющий свою исследовательскую активность в сторону произведения искусства, но и объект, испытывающий его воздействие. Этот опыт носит не только рациональный, но и иррациональный характер, обладающий определенной длительностью. Это живой, а не мертвый опыт, в котором нет разделения на интеллектуальную и чувственную составляющую. Этот опыт нельзя формализовать, нельзя передать, его можно лишь лично вновь пережить.

Таким образом, важнейшим свойством второй науки об искусстве, по мнению Зедльмайра, является доступ к самому искусству, которого у первой науки нет. Речь идет о непосредственном познании целого и уникального. Этот опыт и этот путь отрицается позитивной наукой, основанной на внешнем опыте. Кратко подобный опыт можно описать как личное переживание вечности в настоящем, которое и открывает путь к пониманию произведения искусства.

³⁹⁰ Оскар Беккер «О хрупкости прекрасного и авантюризме художника. Онтологическое исследование в эстетической области феномена»// *Horizon. Феноменологические исследования*. Т. 3. Вып. 1, 2014. С. 122-168.

³⁹¹ Там же. С. 195

³⁹² Там же. С. 19

4.2 Интерпретация произведения искусства

4.2.1 Интерпретация произведения искусства

Главная задача новой науки об искусстве Зедльмайра – интерпретация единичных произведений, которая становится предпосылкой всякого дальнейшего рассмотрения³⁹³ художественного творения и основой всякой подлинной истории искусства (echten Kunstgeschichte). Вслед за Фуртвенглером Зедльмайр восклицает: «в области изобразительного искусства и зодчества интерпретация становится судьбоносным вопросом (Schicksalsfrage) искусства»³⁹⁴.

Интерпретация для Зедльмайра – это не истолкование. Это процесс превращения личного опыта в целостное актуальное созерцание, которое тождественно Бытию познаваемого произведения. Такое знание невозможно формализовать. Более точно подобную интерпретацию можно определить как актуализацию великих творений прошлого. На этой основе, т.е. на «проницательной интерпретации важнейших художественных творений возникнет более глубокая история искусства»³⁹⁵, к чему и стремится новая наука об искусстве Зедльмайра.

Основная проблема познания заключается в том, что предмет познания не тождественен тому, с чем имеет дело интерпретатор. Он довольствуется подобием. А сама познаваемая вещь так и остается внутри себя. Без субъекта, встроенного в сам акт познания, иначе не получится. Истолкование всегда вторично по отношению к первоисточнику. Иное дело, когда речь идет об интерпретации произведения искусства, как его понимает Зедльмайр, который следует классической традиции восприятия искусства. Тогда субъект и объект познания совпадают и снимается временное и пространственное различие между ними. Произведение искусства становится внутренним опытом человека.

Сама возможность подобного познания происходит из тождества Бытия и сознания. Процесс познания – это онтологический процесс явления произведения, который носит личный и духовный характер. Точка сборки – это не человек, а середина. Именно она и есть исток созерцания. Поскольку середина одна, то и произведение, и его созерцание тоже одно. Середина выполняет функцию центра, субъекта. В произведении она предстает и как его зримое лицо, и как его созерцание. Другими словами, она выступает в роли и

³⁹³ Там же. С. 134

³⁹⁴ Там же. С. 98

³⁹⁵ Там же. С. 252

субъекта и объекта. В той философской традиции, в которой мыслит Зедльмайр, такие понятия, как Дух, Субъект, Бытие, Жизнь тождественны.

Зедльмайр большое внимание уделяет музыкальной интерпретации произведений. Музыкальное произведение³⁹⁶ он берет в качестве парадигмы для описания особого опыта переживания не исторического времени, хотя подобное можно было бы сказать, по его словам, и о любом произведении любого вида искусства, ведь они все требуют времени для восприятия³⁹⁷.

Закономерно возникает в трудах Зедльмайра великий дирижер Фуртвенглер³⁹⁸, рассуждения которого об интерпретации музыкальных произведений стало для самого Зедльмайра важным источником собственной концепции. Подобная тяга к переживанию музыкального произведения, как архетипа восприятия искусства, имеет в германской философской традиции глубокие корни. Ярчайший пример – сочинения Ницше. Говоря о дионисийском начале искусства в своей знаменитой работе «Рождение трагедии из духа музыки», Ницше имеет в виду музыку и вызываемое ею состояние. Подобные идеи были развиты Вагнером и прочно вошли в последующую философскую традицию.

Таким образом, интерпретация художественного произведения, будь то, например, картина или архитектурное сооружение, заключается в его исполнении, которое родственно исполнению музыкальных произведений. Подобная интерпретация или воссоздание произведения искусства из предстоящей зрителю художественно оформленной вещи носит не только чисто интеллектуальный характер, когда вещь конструируется в сознании, но творческий и экзистенциальный характер. Кроме того, данная интерпретация произведений искусства опирается на древний сакральный архетип, который лежит в основе всей интуиции Зедльмайра. Речь идет о мистерии. Не случайно ведь он именуется интерпретацию художественных произведений не просто воссозданием, а даже воскрешением, что само по себе уже подразумевает не только интеллектуальное толкование, или эстетическое переживание.

Кратко акт интерпретации, по Зедльмайру, сводится к поиску для данного произведения той *живой середины* (die lebendige Mitte), которая и была «изначальной породившей его основой»³⁹⁹. Можно предположить, что середина – это и есть *само* произведение искусства. Акт интерпретации произведения искусства не сводится только к набору идей или к поиску формального центра произведения. Проблема заключается в том, чтобы собрать разрозненный опыт в целостное созерцание.

³⁹⁶ Там же. С. 235

³⁹⁷ Там же. С. 237

³⁹⁸ Там же. С. 155

³⁹⁹ Там же. С. 149

Высказывание о том, что интерпретация – это поиск середины, можно понимать как буквально, так и метафорически. Буквально это означает поиск единообразующего начала, принципа, который будет «действовать», т.е. создавать связи и целостность, в самых разных частях произведения, затрагивая как формальную, так и содержательную части. В частности, это выражается в том, что интерпретация делает произведение живым, т.е. актуализирует движение внутри произведения, которое идет к центру (середине), и от центра. Это движение создает напряжение, контраст, захватывающий зрителя и раскрывающий ему суть произведения.

В более широком смысле «поиск живой середины» может означать поиск места для субъекта, т.е. точки, откуда может исходить созерцание конкретного произведения, либо поиск связи с духовным истоком. Интерпретация объемлет чувственное (Sinnlichen) и духовное (Geistiges) созерцание. Начинается оно с создающего образ видения (gestaltendes Sehen), а завершается целостным (gestalteten Sehen) видением⁴⁰⁰ образа. Гештальт (целостный образ) – требуемый итог данного процесса, который можно также назвать одухотворением.

Вышесказанное относится только к верной интерпретации (Die richtige Interpretation)⁴⁰¹, которая только одна, хотя «материальное произведение искусства может иметь множество различных толкований (materiellen Kunstwerk mehrere verschiedene Auslegungen, Interpretationen)»⁴⁰². Верная интерпретация подразумевает тождество самому произведению, а тождество – это его *середина*. Таким образом, без середины в принципе невозможна интерпретация, как онтологический акт. Возможно лишь условное, конвенциональное соединение объекта и идеи. Подлинная же интерпретация подразумевает, что предмет познания превращается из мертвого объекта в актуальное действующее начало.

Произведение искусств – это и живое (актуальное, действующее, субъективное), и мертвое (прошлое), это и ставшее, и становящееся (das Kunstwerk sowohl als Seiendes als auch als Gewordenes), это и Бытие (существующее), и сущее. Только в таком качестве оно может быть познано, рассмотрено⁴⁰³. Обычная наука, превращая познаваемое в объект, может познать только смерть. Наука об искусстве Зедльмайра стремится познать жизнь, которая познается только через собственную субъективность.

Говоря об интерпретации, Зедльмайр в первую очередь подразумевает живые произведения искусства, воскрешаемые в акте интерпретации. Живое

⁴⁰⁰ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 181.

⁴⁰¹ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 155

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ Там же. С. 174

нельзя познать извне. Становясь объектом, оно умирает. Оно может быть только прожито в акте субъективного понимания. В обращении к актуальному, живому, действующему и заключается важнейшая задача новой науки об искусстве Зедльмайра. Поскольку такое обращение носит не дискурсивный, а непосредственный характер, то нет границы между самим произведением и человеком, который из зрителя превращается в со-участника, со-творца. При таком подходе понимание произведения искусства тождественно его существованию (Бытию)! Бытие же всегда уникально и субъективно. Соответственно понимание может относиться только к конкретному произведению, *пребывающему здесь*.

Для решения данной задачи традиционные научные методы не подходят. Ведь они имеют дело со всеобщим. С точки зрения философии науки, восходящей к Аристотелю, единичное вообще не познаваемо. Мы его познаем только через призму всеобщего. Зедльмайр рассуждает в логике наук о духе, поэтому у него именно единичное выходит на первый план исследования. Оно столь же важно, как и всеобщее. Но произведение не просто единичное, но и уникальное, в силу чего оно становится искусством. Уникальное, в отличие от просто единичного, может быть познаваемо только в уникальном личном опыте.

Уникальность, единственность произведения подразумевает, что «существует одна и только одна верная интерпретация (eine und nur eine richtige Interpretation)». И эта интерпретация встроена в структуру произведения, без нее оно не существует. Единственность обусловлена тем, что Бытие только одно.

Подобно человеку произведение искусства, несмотря на множество мнений о нем, имеет собственную личную судьбу и характер. Интерпретация же его подобна уникальной жизни человека⁴⁰⁴. Поэтому интерпретация не является формальной. Ее нельзя превратить в формулу, отчужденное знание. Она представляет из себя экзистенциальную задачу, которая стоит не только перед ученым, но и перед любым, кто соприкасается с искусством⁴⁰⁵. Интерпретацию художественных произведений может осуществить не только историк искусства, но и художник, поэт или философ. Они все стремятся постичь именно «именно это и только это произведение (ein dieses und kein anderes Kunstwerk)», т.е. конкретное произведение. Подход Зедльмайра как историка искусства отличается тем, что он вырабатывает метод, создает критически выверяемые принципы познания, которые не сводятся к своего

⁴⁰⁴ Там же. С. 158

⁴⁰⁵ Там же. С. 116

рода опроснику или схеме⁴⁰⁶. Задача ученого состоит в том, чтобы сохранить целое, т.е. живое в произведении искусства (das Lebendige des Kunstwerks).

4.2.2 Понимание и объяснение

Свою науку об искусстве Зедльмайр именует понимающей наукой (verstehenden Kunstwissenschaft). Понимание он трактует в том же ключе, что и представители науки о духе (Geistwissenschaft). Подобно Дильтею Зедльмайр различает *понимание* (verstehen) и *объяснение* (erklären)⁴⁰⁷. Объяснение имеет дело со всеобщим. Но для познания произведения искусства этого недостаточно. Вспомним, что важнейшим пунктом науки об искусстве Зедльмайра является утверждение о том, что существование (Existenz) искусства заключено не в чем-то всеобщем (Allgemeinem), но в единичном (Einmaligen) – в произведении⁴⁰⁸. Однако произведение искусства – это не просто единичное, но и единственное в своем роде. Поэтому на первый план выходит познание не всеобщего, а единичного и уникального. Всеобщее можно объяснить как объект изучения. Познание уникального требует субъекта, способного понимать. Бытие может раскрыться только через субъективное.

Объяснение относится к произведению искусства как к прошлому, т.е. ставшему, а понимание воспринимает произведение искусства в настоящем. В акте понимания оно является человеку лично в данный момент. Понимание – это не только связь всеобщего и единичного в конкретном, но и существование произведения искусства (его актуальное пребывание) здесь и сейчас. Объяснение имеет дело с произведением искусства как с объектом, понимание возможно только через субъект и требует личного участия. Поскольку рассуждения Зедльмайра идут в русле науки о Духе (Geistwissenschaft), то речь идет о Духе, который всегда субъективен и конкретен.

Отношение Зедльмайра к пониманию не просто следует живому опыту общения с произведениями искусства. Его теория вписывается в принципы диалектики Бытия, восходящие к философии Гегеля. Основопологающей идеей данного подхода является утверждение, что истина проявляет себя не только как объект, но и как субъект. Эта идея выражена Гегелем следующим

⁴⁰⁶ Там же. С. 186

⁴⁰⁷ Наряду с этими понятиями он использует также Auffassung, которое акцентирует процесс понимания, а не результат, схватывание, а не процесс erfassen. Begreifen, solchen Erfassungen. Этот термин дополняет понимание.

⁴⁰⁸ Там же. С. 132

образом: «Всё дело в том, чтобы понять и выразить истинное не как субстанцию только, но равным образом и как субъект»⁴⁰⁹.

Поэтому задачей новой науки станет *конкретное* рассмотрение единичных произведений (in der konkreten Anwendung auf die Betrachtung einzelner Kunstwerke) и выявление в них индивидуального (das Sehen-Lassen des Individuellen). Такое познание осуществляется через личное созерцание. Более того, субъективное, т.е. личное понимание становится высшим видом познания.

Объяснение довольствуется условными внешними связями отдельных частей, понимание, подчеркивает Зедльмайр вслед а Фуртвенглером, «тесно связано со способностью и решимостью воспринять художественное произведение как целое (das Kunstwerk als Ganzheit zu nehmen)»⁴¹⁰. Только там, где есть целое (ein Ganzes), пишет Зедльмайр, «можно понять целое из частей, а части из целого (das Ganze aus den Teilen und die Teile aus dem Ganzen verstehen) – но это максима каждой интерпретации»⁴¹¹. Соответственно, если нет целого, нет и понимания.

Это видение целого (Vision jenes Ganzen) и «ведет за собой художника»⁴¹². Оно же должно открыться воспринимающему произведение, для чего надо «обратить свой взор на связи, где одно поддерживает и обуславливает собой другое»⁴¹³. Безусловно, речь идет не о внешнем процессе рассматривания произведения, а о внутреннем созерцании, открывающемся «внутреннему оку созерцающего (inneren Auge des Betrachters)»⁴¹⁴.

Однако это видение целого (Ganze) стало трудным для многих в силу того, что механическая эпоха (das mechanische Zeitalter) притупила орган восприятия подлинной живой целостности (das Organ für die echte lebendige Ganzheit). В настоящую эпоху, сетует Зедльмайр: «Большинству то целое, на которое они должны направить свое внимание, представляется чем-то нереальным, неким фантомом, и они неизменно пытаются вернуться к тому, что им кажется прочным, – к отдельным формам, цветам и значениям, которые представляются им единственно постижимым, единственным, на что может опереться «объективная» интерпретация»⁴¹⁵. Итогом этого становится то, что части становятся важнее целого (die Stücke wichtiger zu werden als das Ganze), периферия – важнее середины (die Peripherie wichtiger als die Mitte).

⁴⁰⁹ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб., 1992. С. 9

⁴¹⁰ Зедльмайр Г. Указ соч. С. 156

⁴¹¹ Там же. С. 189

⁴¹² Там же.

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Там же.

⁴¹⁵ Там же. С. 159

Итак, понимание произведения искусства заключается в том, чтобы *увидеть* его целостным. Это подразумевает, что беспорядочная масса (chaotische, wirre Masse) отдельных элементов превращается в упорядоченное целое: «по мере того, как я постигаю функцию и связь отдельных частей, каждая часть обретает в целом свое осмысленное, необходимое место (in dem Maße, als ich Funktion und Zusammenhang der Teile begreife, nimmt jeder Teil in dem Ganzen einen sinnvollen, notwendigen Ort ein)⁴¹⁶. Важно отметить, что понимание в концепции Зедльмайра относится не только к чувственному *видению*, но прежде всего к *видению* целостного образа (гештальта). Он прямо пишет, что чем лучше человек понимает произведение, то тем яснее для него гештальт, т.е. он видит произведение лучше, более целостным и структурированным (Verstehe ich ein Gebilde besser, so sehe ich es auch anders, nämlich gegliederter, gestalteter)⁴¹⁷. Это также означает, что произведение стало более одухотворенным. С другой стороны, чем понятнее произведение, тем сильнее роль субъекта. Ведь без созерцателя нет и созерцания.

Постижение произведения искусства (Erfassen) – это проработка его гештальта (durchgestalten). В результате этого процесса «исчезает всякий хаос (Wirrwarr)», появляется обладающее ясностью целое, в котором все связано друг с другом⁴¹⁸. Хаос – это тьма, понимание – свет и *видение*. Акт постижения искусства становится переживанием его очевидности (Evidenzerlebnis)⁴¹⁹. Некий эстетический объект, в котором нет целого, т.е. «неудавшееся произведение искусства (das verfehlt Kunstwerk)» возможно подвергнуть критике⁴²⁰, но невозможно понять и интерпретировать в том смысле, который прилагает к этому понятию Зедльмайр. Последнее означает также, что его невозможно увидеть. Такое произведение не укоренено в Бытии и не может пройти путь самоактуализации.

Таким образом, мы опять сталкиваемся с единством акта понимания и явления, созерцания, *видения* и целостности. Нельзя не увидеть здесь идущую от греков традицию, в которой главные философские термины, например, идея, теория, имеющие отношение к пониманию, соотносимы с актом созерцания. Они говорят о том, что понимание и *видение* тождественны. Для Зедльмайра, как и для греков, возможность увидеть и понять равнозначны, потому что увидеть можно только то, что явилось, стало ясным, видимым. Хаос, нечто мутное – непознаваем, потому что не видим. Безвидность тьмы и бездны противостоит красоте Космоса.

⁴¹⁶ Там же. С. 85

⁴¹⁷ Там же. С. 85

⁴¹⁸ Там же. С. 85

⁴¹⁹ Там же. С. 74

⁴²⁰ Там же. С. 190

Если опираться на внешний опыт, то объяснение связи понимания и созерцания мы найдем в повседневной жизни человека, в которой зрение играет важнейшую роль. Однако, если заглянуть в глубь внутреннего опыта, то окажется, что понимание рождается в глубине сознания субъекта. Оно уже в каком-то смысле есть там.

Видимость, т.е. внешнее явление произведения искусства (*die äußere Gesamterscheinung des Kunstwerks*) определяется структурным принципом целого (*Strukturprinzip des Ganzen*). Части этого целого в их конкретном Бытии (*Teile in ihrem Sein und So-sein*) в данном месте целого (*Stelle des Ganzen*) определены этим же структурным принципом целого (*durch ein Strukturprinzip des Ganzen bestimmt sind*)»⁴²¹.

Структурные принципы целого – это только каркас, который всегда один и тот же. Сам же акт понимания исходит из центра, от субъекта, когда произведение искусства рождается как уникальный внутренний опыт. Если мы уберем субъект из акта понимания, то исчезнет и само понимание, и объект понимания. Результат познания превратится в кучу бессмысленной информации.

Понимание, т.е. субъективное, личное созерцание произведения искусства как целого, подразумевает особое *пространство* созерцания. Ведь пространство – это категория, которая в немецкой философской традиции подразумевает именно субъективное созерцание. Одновременно пространство подразумевает целостность и непрерывность. Иными словами, созерцание, т.е. личный внутренний опыт, и выстраивает то пространство, в котором пребывает произведение.

Категория середина относится как к произведению искусства, его структуре, его явлению, так и к акту понимания, который подразумевает актуализацию произведения. Из этого утверждения следует единство произведения искусства и акта его понимания. Акт понимания (интерпретации) относится не только к человеку, но и к самому произведению. Категория середина сохраняет эту целостность, как единство во всех моментах познания, что в корне отлично от позитивизма, в котором дуализм субъект-объектных отношений также сохраняется в процессе познания.

Особенность метода Зедльмайра заключается в том, что произведение в каждом моменте его интерпретации берется как целое. Категория середины, в свою очередь, подразумевает также единство целого и части, поскольку центр, как выражение целого, присутствует в каждом моменте этого пространства. Поэтому каждый момент трактуется в его тождестве с уже данным целостным

⁴²¹ Там же. С. 47

образом. В некотором смысле результат стоит не только в конце интерпретации, но и в начале. Подобный круг понимания характерен также для герменевтического подхода. О чем, в частности, пишет Гадамер⁴²².

4.2.3 Понимание как Бытие

Воссозданное произведение искусства, т.е. *оно само*, не принадлежит этому миру. Оно созерцается духом (умом), а не просто физическим зрением. Его созерцание и есть его интерпретация, его понимание и его Бытие. Произведение искусства порождено не самим собой и не автором. Оно рождено изначальным Духом и возвращается к нему посредством способности человека его созерцать, т.е. воссоздавать в духе. Это возвращение и есть акт познания произведения. Присутствие изначального в произведении, связь с ним, и обозначает категория середина.

Идентичность произведения искусства, его самоидентичность носит вневременной характер. Именно в таком качестве оно может быть обретоно в любой момент, точнее воскрешено для новой жизни в момент понимания, «словно времени вообще не было». Это актуальное Бытие произведения искусства Зельмайр и называет истинным присутствием (*Wahre Gegenwart*) живого произведения искусства (*lebendigen Kunstwerks*) в духе (*in einem Geist*)⁴²³.

Данное утверждение заставляет поставить вопрос об онтологическом статусе произведений искусства, которые, как утверждает сам Зедльмайр, не присутствуют *здесь* в этом мире. Они как самодостаточное целое создают свой собственный мир, другую реальность. Поэтому произведение искусства не может «войти» в этот мир как целое, будучи его частью. Однако оно может создать свой мир и ввести в него человека. Именно поэтому произведение искусства требует от человека личного участия. Только личный внутренний опыт дает понимание произведения искусства. Только субъект может воскресить произведение искусства, став источником целого.

Понимание или интерпретация искусства для Зедльмайра – не просто его истолкование, но его Бытие, которое можно назвать жизнью произведения. Эта жизнь длится мгновение, тождественное вечности. В данном случае под пониманием подразумевается особый внутренний опыт, захватывающий всего человека.

⁴²² Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 72-91.

⁴²³ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 232

Подход Зедльмайра можно сопоставить с той традицией герменевтики, в которой феномен понимания трактуется как способ Бытия человека. Пример этого мы находим у Гадамера и Хайдеггера. Они относят понимание не к прошлому, а настоящему. Поэтому интерпретация для них – это не просто реконструкция или искусство истолкования текстов, а возможность прикоснуться тому целому, абсолютному первоначалу, которое предшествует царящей в мире двойственности, и преодолевается в произведении искусства. Задача понимания не просто в реконструкции прошлого, а во включении опыта истины, переживаемого благодаря произведению искусства, в структуру опыта интерпретатора.

Ключевое слово для истолкования идей Зедльмайра – способ Бытия вещи (Seinsweise). Бытие открывает себя во времени. Зедльмайр различает кажущееся (scheinbar) и истинное (wahre) время, которое следует истолковать как присутствие⁴²⁴ произведения искусства в настоящем (Gegenwart). Это присутствие для Зедльмайра становится синонимом актуализации или истинного Бытия произведения искусства.

Бытие едино, время дробно. Но в истинном настоящем они примиряются. Тем самым это Бытие искусства тождественно вечности или истинному настоящему, потому что, по словам Зедльмайра, оно свободно от экзистенциальной заботы (Sorge). Вечность в понимании Зедльмайра – это не застывшее настоящее (eine unbewegliche und starre Gegenwart), а полнота всех времен, завершённое существование (vollendete Existenz), завершённая и совершенная жизнь (vollkommene und vollendete Leben). Вечность для него также то, что всегда существует, существовало и будет существовать (immer seiend, als immer geWesen seiend und als immer sein werdend), как «всегда покоящееся в своем движении и всегда движущееся в своем покое (als immer sein werdend und dadurch immer ruhend in seiner Bewegung und immer sich bewegend in seiner Ruhe)».

Бытие едино по определению. Соответственно присутствие Бытия в искусстве делает его одним единственным, отражается в его уникальности. Оно как атом в древнегреческой философии не делимо. Понять само произведение как одно означает оживить его, дать ему уникальное существование. Бытие в данной философской традиции тождественно сознанию. Соответственно созерцание произведения искусства в акте его интерпретации тождественно его Бытию.

Интерпретация или воссоздание произведения, в процессе его исполнения, или разыгрывания (durch das Aufführen, das Spielen des Werkes),

⁴²⁴ Там же. С. 232

подобна тому, как исполняется музыкальное произведение. С точки зрения Зедльмайра – это духовный процесс (*Geistigen Vorgang*), в результате которого произведения предстает внутреннему оку, духовному взору человека (*für das innere Auge, in der Abgeschlossenheit des einzelnen Geistes*)⁴²⁵. Таким образом, произведение обретает свое Бытие в процессе его воссоздания в духе (*im Geiste*), что не означает размышления о произведении. Это означает именно существование произведения в настоящем.

Исполняя музыкальное произведение, музыкант его *интерпретирует*. По аналогии с этим высказыванием Зедльмайр определяет интерпретацию как своего рода исполнение, поэтому любая интерпретация произведения искусств есть его воссоздание (*Nachschaffen, Wiederschaffen*). Это положение верно в силу того, что природа искусства одна и та же как в музыке, так и в изобразительных искусствах (*denn die Kunst ist eine*). Соответственно и в том, и в другом случае речь идет об одном и том же акте.

Произведение искусств как сущностный, идеальный (*Wesenhafte, ideale*) предмет принадлежит особой сфере (*besonderen Sphäre*) предметов (*Gegenstände*). В этом смысле способ его существования отличается от существования биологических или душевных (*biologischer oder psychologischer*) предметов⁴²⁶. Истоком и движущей силой произведения искусства становится Дух.

Идея Зедльмайра о том, что истинное присутствие произведения искусства имеет духовный (*in den Geistern*), а не только материальный характер, находит параллели в трудах целого ряда мыслителей. Согласно, например, воззрениям Гегеля произведение искусства есть объективированный художественный продукт, материальный по форме и идеальный по содержанию⁴²⁷. Похожих взглядов придерживался и итальянский философ Б. Кроче, на которого неоднократно ссылается Зедльмайр. В своей книге «Эстетика как наука о выражении и как всеобщая лингвистика» он утверждает, что произведение искусства есть «интуиция духа». Материальный же памятник искусства есть лишь «вспомогательное средство, физический стимул», позволяющий извлечь из памяти подлинное произведение. Для Кроче произведение искусства всегда внутреннее⁴²⁸. Эта идея будет подхвачена и многими другими мыслителями XX века. Так, например, для польского эстетика Романа Ингардена способ Бытия произведения искусства можно трактовать как видимость. Соответственно его

⁴²⁵ Там же. С. 136

⁴²⁶ Там же. С. 95

⁴²⁷ Гегель Г. Эстетика, т.1-3. М., 1968-1971., с. 131.

⁴²⁸ Кроче, Б. Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика / пер. с ит. В. Яковенко. Ч.1. – М., Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. С. 108.

сущность заключена не в психической или физической реальности, а в его зримом индивидуальном облике⁴²⁹. Для Зедльмайра Бытие произведения искусства также связано и с его видимым индивидуальным обликом. Произведение искусства для него – это не абстрактная идея, а невидимое ставшее видимым.

Искусство, согласно Зедльмайру, существует в художественных произведениях (*Kunst hat ihre Existenz in Kunstwerken*). А где и как существует единичное произведение искусств (*das einzelne Kunstwerk*), которое представляет собой «покоящийся в себе малый мир (*in sich ruhende kleine Welt*)»? Существование произведений искусства (*Die Existenz des Kunstwerks*) – это прежде всего существование их здесь (*da*) в момент их пробуждения, актуализации. Поэтому Бытие произведения искусства можно сопоставить с понятием *dasein* (Бытие-здесь, присутствие или наличное Бытие).

Произведение искусства присутствует *здесь*, но «чтобы ему быть здесь, его надо актуализировать и пробудить. (*Um da zu sein, müssen sie erst vergegenwärtigt, erweckt und wiedererweckt werden*)». Произведение искусства как внешняя по отношению к человеку вещь – еще не есть произведение искусства. Зедльмайр утверждает, что этого «не понимает рассудок, направленный лишь на вещественное (*aufs Dingliche gerichtete Verstand nicht Versteht*)». Интерпретация произведения и его Бытие совпадают, как и совпадают процесс познания и процесс явления.

Произведение искусства обретает свое Бытие посредством человека, когда опыт произведения искусства становится его внутренним опытом. Процесс интерпретации или понимания художественного творения захватывает всего человека, а не только его интеллект. Целостность произведения требует целостности человека. Как пишет Зедльмайр, «в постижении (*erfassen des Kunstwerks*) художественного произведения принимает участие вся личность (*die Gesamtperson beteiligt*), особенно же все тело (*der ganze Leib*)⁴³⁰. Такое постижение искусства Зедльмайр называет экзистенциальным непосредственным пониманием (*jener unmittelbaren existentiellen Weise*)⁴³¹. Бытие произведения искусства – это не только духовное Бытие, но и особый экзистенциальный опыт его телесного переживания.

Таким образом, внешний опыт становится личным и внутренним в телесном переживании. В другом месте Зедльмайр пишет, что воссоздание (*Nachgestalten*), как и созидание (*Erschaffen*), произведения искусства –

⁴²⁹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 405.

⁴³⁰ Зедльмайр Указ. Соч. С. 162

⁴³¹ Там же.

захватывает всю личность человека – его дух, душу и тело (Geist, Seele und Leib)⁴³², и может быть определено, как воссоздание в созерцании (ein Nachgestalten in der Anschauung).

Этот опыт нельзя формализовать, нельзя отпечатать, «механически сохранить в памяти». Требуется его воссоздание каждый раз заново – здесь и сейчас. При личной встрече с произведением «оно должно заново воссоздаваться, возрождаться из своей середины (aus seiner Mitte wiedererschaffen, wiedergeboren werden)», т.е. из целостности произведения, присутствующей в его зримости и в его созерцании. Поэтому середина – это ключ к воссозданию произведения искусства, основа его Бытия.

4.3 Воскрешение и реконструкция

4.3.1 Актуализация произведения искусства

Произведение искусства, полагает Зедльмайр, фактически тождественно его интерпретации, ибо оно *есть* только в момент воссоздания. Поэтому «интерпретация произведений изобразительного искусства – это не размышление о них, что представляет из себя совсем другой вид духовного постижения (Geistiger Erfassung)⁴³³. Интерпретация, по Зедльмайру, – это актуализация произведения искусства.

Зедльмайр использует следующие понятия, характеризующие интерпретацию или актуализацию произведения искусства: реконструкция, репродукция, воссоздание, воскрешение. Их можно сгруппировать следующим образом: с одной стороны, речь идет о механической реконструкции объекта прошлого, которая представляет собой только одну сторону познания. С другой стороны, говорится о *живом* целостном понимании, которое и есть подлинная интерпретация.

Различие между Бытием (существованием) и сущностью, о чем речь шла выше, в контексте идеи Зедльмайра о двух науках, предстает также в виде различия между двумя подходами к интерпретации, т.е. между реконструкцией и воскрешением. Реконструкции соответствует объяснение, живому произведению искусства – понимание. Если в первом случае мы имеем дело с моделью произведения искусства, то втором случае речь идет о *самом* произведении, которое и становится предметом созерцания. В случае так называемой первой науки об искусстве человек имеет дело с

⁴³² Там же. С. 136

⁴³³ Там же. С. 135

реконструированным произведением. Наука же об искусстве Зедльмайра, которую он называет второй, предполагает не просто реконструкцию, но *живое* произведения искусства. Эта новая наука должна соединить воскрешение произведения искусства в настоящем и его познание, трактующее произведение как завершившийся процесс, в котором оно возникло⁴³⁴. Другими словами, человек воспринимает произведение как пребывающее в настоящем и прошлом времени.

Для Зедльмайра именно *воссоздание, воскрешение* произведений искусства мыслится как сверхзадача искусствоведения, способная привести к истинному пониманию искусства. Ведь пребывание в настоящем времени для него равнозначно пребыванию в истинном времени, т.е. в вечности. Однако реконструкция произведения также необходима. Верная интерпретация и верная реконструкция произведения опираются друг на друга, образуя круг понимания: «восстановление материального состава произведения достигается только тогда, когда на основе того, что сохранилось, удастся понять вещь в качестве произведения»⁴³⁵. Эта единственная интерпретация точнее соответствует «при воспроизведении (*im Reproduktiven*) той, из которой возникло художественное произведение (*aus der heraus das Kunstwerk entstanden ist*), получив данную материальную форму (*diese materiell vorliegende Form*)»⁴³⁶.

Таким образом, верная интерпретация соответствует (Зедльмайр подчеркивает использование именно этого, более осторожного слова) той, из которой возникло художественное произведение. Мы знаем, что произведение возникает из середины, и поиск верной интерпретации – это тоже поиск середины. Последнее, как уже было замечено, означает не поиск какой-либо идеи или формальной особенности, а именно актуализацию, воскрешение произведения. Истинная интерпретация ведет к актуализации произведения, открывая путь в истинное время, посредством середины. Единственность Бытия обуславливает убеждение в существовании одного верного понимания произведения искусства (*nur eine richtige Auffassung des Kunstwerks*), характерное для новой науки об искусстве Зедльмайра.

⁴³⁴ Там же. С. 175

⁴³⁵ Там же. С. 140

⁴³⁶ Там же. С. 155

4.3.2 *Rekonstruktion (Реконструкция)*

Понятие реконструкция или восстановление (Rekonstruktion) (Wiederherstellung) означает в трудах Зедльмайра внешний, материальный состав (materiellen Bestand) памятника. Реконструкция – это отчужденное, опосредованное знание. Оно необходимо, но оно не является целью. В этом смысле реконструкция противостоит воссозданию, воскрешению произведения искусства, как духовному процессу. В том же смысле Зедльмайр противопоставляет правильную реконструкцию правильной интерпретации⁴³⁷. Подобную реконструкцию Зедльмайр называет тщательным восстановлением первоначального внешнего состояния художественной вещи (die sorgfältigste Wiederherstellung des ursprünglichen äußeren Zustandes des KunstDinges)⁴³⁸. Зедльмайр использует в данном контексте понятие внешний состав произведения или его текст (äußeren Bestand des Kunstwerks, Text)⁴³⁹. Поэтому он говорит об особых принципах точности при реконструировании материального состава произведений (Rekonstruieren des materiellen Bestandes der Kunstwerke), которая включает критику источников⁴⁴⁰.

Реконструкция материального состава произведения (Rekonstruktion seines Werkbestandes)⁴⁴¹, полагает Зедльмайр, зависит от понимания его как уникального целого (die Einsicht in die besondere Ganzheit des Kunstwerks). Поэтому, понятие целое играет важнейшую роль как при реконструкции, так и при интерпретации. Правильное восстановление иногда опирается на правильную интерпретацию, хотя часто «восстановление предшествует интерпретации»⁴⁴². В идеале: «верная интерпретация и верная реконструкция произведения опираются друг на друга (Richtige Interpretation und richtige Wiederherstellung stützen und tragen sich gegenseitig)»⁴⁴³.

4.3.3 *Wiedererschaffen, Nachschaffen (Воссоздание)*

Главная задача интерпретатора – воссоздать (wiedererschaffen) из предстоящей нам художественной вещи (vor uns stehenden KunstDings), оформленной определенным образом, исследуемый предмет (die zu

⁴³⁷ Там же. С. 8

⁴³⁸ Там же. С. 108

⁴³⁹ Там же. С. 137

⁴⁴⁰ Там же. С. 10

⁴⁴¹ Там же. С. 138

⁴⁴² Там же. С. 140

⁴⁴³ Там же.

untersuchenden Gegenstände). Речь идет только о создании и воссоздании (Wiedererschaffen, Nachschaffen) истинных произведений искусства (Wahren Kunstwerks)⁴⁴⁴.

Этот акт воссоздания Зедльмайр называет также пробуждением и репродукцией (Re-Produktion), уподобляя его музыкальной интерпретации⁴⁴⁵: «В действительности интерпретация произведений изобразительного искусства, так же как и музыки – ибо искусство едино (denn die Kunst ist eine), – представляет собой воссоздание (Wiederschaffen), репродукцию» (Re-Produktion)⁴⁴⁶. В отличие от реконструкции процесс воссоздания (der Vorgang des Wiedererschaffens) Зедльмайр рассматривает как духовный процесс (Geistigen Vorgang)⁴⁴⁷. Термин духовный в немецкой философской традиции подразумевает творческое, интеллектуальное действие субъекта. Поэтому произведение воссоздается посредством субъективности человека. Это возможно, потому что в творение уже включен субъект.

Интерпретатор музыкального произведения, полагает Зедльмайр, и интерпретатор произведений изобразительных искусств, совершают одно и то же действие – воссоздание (Wiederschaffen) произведения⁴⁴⁸. Однако «проигрывание» произведения изобразительного искусства совершается целиком в духе (im Geiste), т.е. субъективно. Произведение предстоит внутреннему взору (für das innere Auge) человека, способного к его воссозданию (Reproduktion)⁴⁴⁹. Понятие дух подразумевает внутренний опыт человека, возможный в силу того, что он уже задан, присутствует в произведении потенциально.

Воссоздание (Reproduktion) «не имеет ничего общего с историческим объяснением или выведением (historischem Erklären oder Ableiten)⁴⁵⁰». Воссоздается не процесс возникновения (Entstehung) произведения, но только его продукт (sein Produkt), т.е. само произведение (das Werk)⁴⁵¹. Этот процесс «совершается в той же сфере, что и само созидание (in derselben Sphäre wie dieses Erschaffen)», оно затрагивает человека как личность, как целое (Gesamtperson), его дух, душу и тело (Geist, Seele und Leib), и не сводится только к размышлению об искусстве. Этот процесс воссоздания (Wiedererwecken), интерпретации (Interpretation) произведения искусства

⁴⁴⁴ Там же. С. 247

⁴⁴⁵ Там же. С. 135

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ Там же. С. 136

⁴⁴⁸ Там же. С. 135

⁴⁴⁹ Там же. С. 136

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹ Там же.

Зедльмайр определяет как как воссоздание в созерцании (Nachgestalten in der Anschauung)»⁴⁵².

Интерпретация произведения искусства, согласно Зедльмайру, его воссоздание, сводится к его истинному присутствию в настоящем (Wahre Gegenwart). Подобное воссозданное в духе (im Geiste) произведение может оказать подлинное воздействие⁴⁵³ на человека. Поэтому подлинная история искусства (echte KunstGeschichte) должна, как полагает Зедльмайр, основываться на воссоздании (Wiederschaffen) произведений искусства, без чего «она лишена своего исходного пункта и своей цели» и превращается в историю мертвых форм (toten Formen), а не искусства⁴⁵⁴. Поэтому, если бы не было людей, способных к воспроизведению (Re-Produzierens) произведений искусства прошлого, то не было бы и истории искусства. Таким образом, воссоздание произведений искусства из художественных вещей (Wiederschaffen der Kunstwerke aus den Kunst Dingen) является предпосылкой всякого дальнейшего научного занятия проблемами искусства⁴⁵⁵.

Целью интерпретатора должно стать воссоздание произведения искусства (Nachschaffen des einzelnen Kunstwerks) через постижение его уникальности в созерцании (Einmaligen in der Anschauung). Если это удастся, его ожидает трудная задача описать и передать это словами (mit Worten zu bezeichnen und zu vermitteln).

Таким образом, Зедльмайр делает исходным пунктом (Ausgangspunkt) подлинной истории искусства (echte KunstGeschichte) воссозданные (wiedergeschaffenen), интерпретированные, (interpretierten) художественные произведения (Kunstwerken)⁴⁵⁶. Разумеется, что речь идет в первую очередь об истинных произведениях искусства (Wahren Kunstwerke), которые являются событиями в этой истории (Ereignisse in diesem Geschehen). Этот подход принципиально отличен от истории форм, или формальных структур (Formen oder bestenfalls Formengefügen).

4.3.4 Resurrektion (Воскрешение)

Наряду с понятиями «воссоздание», «ре-продукция», Зедльмайр использует такие понятия как пробуждение (Erwecken (Wiedererwecken) Wiedererwekkung), Воскресение и Воскрешение (Auferstehung, Resurrektion).

⁴⁵² Там же.

⁴⁵³ Там же. С. 242

⁴⁵⁴ Там же. С. 137

⁴⁵⁵ Там же.

⁴⁵⁶ Там же. С. 171

Они используются, когда речь идет об актуализации произведения искусства, его присутствии здесь (da), его существовании (Die Existenz des Kunstwerks), возвращении его к жизни. Фактически речь идет о переходе из потенциального в актуальное Бытие произведения искусства.

Кроме идеи интерпретации как воссоздания, относящейся к сфере познания, эти понятия имеют и духовно-мистический характер, который отчетливо выражен в целом ряде сочинений Зедльмайра. Вслед за Баадером, Зедльмайр усматривает подлинное основание своей теории в Священном Писании и в Символе веры⁴⁵⁷, где сказано, что обетованное воскресение плоти заключает в себе и обетование того, что вместе с воскресшим преображенным телом преобразятся также пространство и время: «новое небо и новая земля (mit dem auferstehenden Erklärten Leib auch Raum und Zeit mitErklärt würden: neuer Himmel und neue Erde)».

Зедльмайр не случайно в отношении интерпретации искусства использует термин **воскрешение**. Это слово становится важным понятием его теории, которое пришло к нему, как он сам указывает, из текстов русского философа Федорова. Для последнего «воскрешение отцов» (Auferstehung der Väter) мыслилось как сверхзадача человечества, способная преодолеть *отчуждение*, небытие прошлого. Эту же задачу Зедльмайр распространяет на произведения искусства прошлого, которые для него принципиально живые. Он говорит именно о пробуждении произведения искусства к новой жизни при встрече с интерпретатором или воспринимающим (Das Kunstwerk erwacht mithin zu neuem Leben in einer Begegnung mit dem Interpreten oder mit dem Betrachter).

Поскольку произведение искусства в момент воссоздания словно оживает, то Зедльмайр использует разные образы и метафоры, выражающие это представление. Например, пишет о том, что произведение «ожидает» того, кто «будет способен и достоин встретиться с ним (fähig und würdig ist, ihm zu begegnen)»⁴⁵⁸. «В этой встрече (In dieser Begegnung), пишет Зедльмайр, оно обретает, конечно, истинное присутствие в настоящем (Wahre Gegenwart) и одаряет им воспринимающего (beschenkt mit dieser den Betrachter), посвящая его в свою тайну (in sein Geheimnis) и вводя его тем самым в истинное время (in die Wahre Zeit)»⁴⁵⁹. Другими словами, Зедльмайр мыслит истолкование, интерпретацию, как своего рода союз, общение, диалог с произведением (но не с автором!).

⁴⁵⁷ Там же. С. 245

⁴⁵⁸ Там же. С. 242

⁴⁵⁹ Там же.

Характеризуя воссоздание произведения искусства как встречу человека и произведения (*Begegnung mit dem Kunstwerk*), Зедльмайр цитирует Грасси: «Произведения безмолвно окружают нас, пока не станут элементом подлинного разговора (*Elemente eines Wahrhaften Gespräches*), т. е. пока наша способность истолковать (*Fähigkeit ergriffen*) их не вовлечет их в процесс самопрояснения (*Selbstklärung*) и формирования неизменно идентичного существа человека»⁴⁶⁰.

Путь к пробуждению открывается только тогда, когда знание становится созерцанием и «растворяется в способности пережить и воспроизвести созерцаемое содержание произведений искусства (*den Anschaulichen Grundgehalt von Werken der Kunst nachzuerleben*)»⁴⁶¹. Этой способностью обладали великие интерпретаторы искусства, пробудившие «к жизни создания искусства прошлого (*Wiedererwecker der Werke vergangener Kunst*)»⁴⁶². Они открыли для нации и мира бесценные сокровища, которые вначале предстали перед их духовными очами (*Geistigen Augen*)⁴⁶³, что стало средоточием (*Mittelpunkten*) новых духовных единений. Они, по словам Зедльмайра выводили истинные произведения искусства из состояния безмолвия, из ложного настоящего (*falschen Gegenwart*) в истинное настоящее (*Wahren Gegenwart*), где возникала возможность причастности (*teilnehmen*) к ним других людей⁴⁶⁴.

Главное же для Зедльмайра – это то, что «возрождая таким образом произведение», человек пробивается к его «подлинной сути (*zu einem Ursprünglichen und empfangen*) и получаем тем самым высший духовный импульс (*die höchste Geistige Anregung*)». Вслед за Фидлером Зедльмайр пишет, что «созерцание произведений искусства пробуждает в нас новый род духовной жизни»⁴⁶⁵.

Говоря о воскрешении произведений искусства, подобного воскрешению отцов, о котором чаял русский мыслитель Федоров, Зедльмайр создает грандиозную картину, напоминающую эсхатологические видения, запечатленные во фресках и рельефах средневековых соборов. Он уподобляет музей кладбищу, а произведения искусства сухим костям из видения пророка Иеремии, которые надо воскресить: «И как раз зрелище этого кладбища пробуждает в человеке наших дней желание осуществить воскрешение отцов (*Auferstehung der Väter*), вывести истинные произведения искусства из

⁴⁶⁰ Там же. С. 242

⁴⁶¹ Там же. С. 137

⁴⁶² Там же. С. 177

⁴⁶³ Там же. С. 179

⁴⁶⁴ Там же. С. 253

⁴⁶⁵ Там же. С. 177

состояния безмолвия и из ложного настоящего (*falschen Gegenwart*), содействовать их истинному присутствию (*Wahren Gegenwart*) в настоящем и сделать причастными (*teilnehmen*) этому других людей»⁴⁶⁶. Тем самым в понятии интерпретация у Зедльмайра соединяется мистический и рациональный аспект.

4.4 Производство искусства как событие

4.4.1 *Gegenwart* (Настоящее)

Произведение искусства, согласно Зедльмайру, пребывает не в прошлом, а в настоящем (*Gegenwart*). Оно *звучит*, действует в актуальном моменте времени, в мгновении. Особенность подхода Зедльмайра к искусству заключается в том, что он стремится снять разницу между исполнительским и не исполнительским искусством (*darstellenden und nichtdarstellenden Künsten*). Это снятие базируется на представлении, что искусство – это прежде всего действие, это то, что происходит здесь и сейчас, своего рода звучащая музыка. При создании и воссоздании истинного произведения искусства открывается истинное настоящее (*Wahre Gegenwart*), которое действительно и действенно (*wirklich und wirksam*). Исходя из этого, можно сделать вывод, что производство искусства – это событие, свершающееся в момент его актуализации. Оно предполагает созерцание единства времени и пространства как мгновения, в котором, как и в музыкальном действе, субъект и объект нерасчленимы. Развивая мысль Зедльмайра, можно заметить, что производство искусства в каком-то смысле *есть* всегда в мгновении настоящего или вечного. В обычное время оно сокрыто, но в момент интерпретации произведение искусства приоткрывает себя человеку.

Произведения искусства нет в прошлом, оно есть только в настоящем. Поэтому оно соотносится с понятием Бытие, если его понимать как то, что есть здесь и сейчас. Для обозначения присутствия произведения искусства в настоящем, Зедльмайр использует термин *Gegenwart* (настоящее, присутствие). Произведение искусства, полагает он, – это «истинное и действительное настоящее (присутствие) (*Wahre und wirkliche Gegenwart*)»⁴⁶⁷.

Когда в момент подобного присутствия произведение наполняет собой душу, повторяет Зедльмайр слова Б. Кроче, «оно исключает все остальное, как

⁴⁶⁶ Там же. С. 253

⁴⁶⁷ В русском языке в термине присутствие совпадает возможный перевод двух немецких слов *Gegenwart* и *Dasein*.

если бы оно вообще не существовало (ob diese nicht vorhanden wären)». Подобное воссоздание произведения искусства, его присутствие в настоящем – есть «актуальная действенность искусства (Wirksamkeit der Kunst in der Gegenwart)». Воссоздание произведения искусства для Зедльмайра не игра, не условность, не фантазия, а подлинная реальность. В противном случае зритель созерцает не произведение, а самого себя, наслаждается не произведением, а самим собой.

Когда произведение искусства действует, оно не может рассматриваться как объект. Невозможно познать искусство, если оно звучит здесь и сейчас, как что-то ставшее, отстраненное, чужое. Оно открывает себя в личном опыте предстоящего ему человека, отличном от субъект-объектного взаимодействия. Для Зедльмайра познание искусства – это не отвлеченное знание, но блаженство (Beglückung), даруемое опытом возвращения к изначальной цельности: «Каждый, кому вообще доступен способ временного Бытия истинного музыкального произведения, ощущает это воздействие нетленного времени, дарующего блаженство и силу»⁴⁶⁸.

4.4.2 Мимесис

Трактовка Зедльмайром искусства как актуального действия заставляет нас обратиться к такой категории, выражающей саму суть искусства, как «мимесис». Следует уточнить, что речь идет об архаической трактовке этой категории, отличной от более позднего толкования.

Не редко греческое слово *подражание, мимесис* (μίμησις) понимают весьма узко, как копирование, повторение. Однако существует и более глубокое его толкование. Подобную трактовку мимесиса развивает в своих работах Вейдле, посвятивший даже специальную статью этому понятию⁴⁶⁹. Известно, что Зедльмайр с большим уважением относился к сочинениям Вейдле, чья книга «Умирание искусства» находит ряд параллелей с «Утратой середины». Вслед за Вейдле, на которого он ссылается, Зедльмайр указывает, что понятие «мимесис» имеет дионисийскую или досократовскую трактовку⁴⁷⁰.

Слово мимесис, в его архаическом, дионисийском толковании, – это своего рода краткое определение самой сути искусства. Оно практически не переводимо. Такие варианты как подражание, имитация, представление, дают

⁴⁶⁸ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 236

⁴⁶⁹ Вейдле В. О смысле мимесиса/ Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства/Владимир Вейдле. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 331-350.

⁴⁷⁰ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 201

весьма односторонний, ограниченный вариант его истолкования. Как тонко подметил Вейдле: «значение слова *mimesis* богаче смыслами и оттенками, чем значения тех трех слов, на которые мы главным образом опираемся»⁴⁷¹. В качестве более удачного толкования этого слова можно вспомнить перевод, который приводит Вейдле, данный в первом издании «Руководства по археологии искусства» Карла Отфрида Мюллера 1830 года: «Искусство – это представление, *mimesis*, т.е. деятельность, посредством которой внутреннее становится внешним»⁴⁷².

Для греков мимесис проявлялся в пришествии божественного, в самозабвении и вдохновении. Мимесис – это не внешнее формальное уподобление или копирование, а создание пути для явления целого, под которым можно понимать сакральное или просто космическое, всеобщее.

Изначальный смысл термина мимесис заключается в отождествлении участника ритуала с Дионисом. Однако, его можно трактовать и шире – как любое исполнение роли, воплощение идеи, во время которого пустота знака сменяется наполненностью символа. Когда знак превращается в символ, маска более не противопоставляется лицу, она становится явлением целого.

Понятие мимесис, прочитываемое таким образом, снимает границу между музыкой, танцем, статуей и т.п. Все они объединяются как разные способы, непосредственного (*Unvermittelbares*) выражения невыразимого (*Unsagbares*) содержания (*Gehalt*)⁴⁷³.

Результатом этого выхода из себя станет единство «Я» и «не Я», субъекта и объекта, данное как символ, как произведение искусства. Изначальное единство, т.е. целое становится видимо в символе. Как справедливо писал Вейдле: «В пределах целостного мышления, связанного с этим словом, произошел разрыв, смещение уровня, в результате которого более глубокий, ранний, содержательный слой мысли был скрыт и погребен. И хотя следы прежнего смысла на каждом шагу встречаются и в позднейших речевых оборотах, однако не там, где представление отделяется от подражания»⁴⁷⁴.

Мимесис – это не только создание произведение искусства, но и его восприятие. Со-творчество. В символе художник и зритель объединены, как едины, например, в храме небесные святые и молящиеся. «Я» становится со-творцом, со-участником свершающегося со-Бытия. Такова и интерпретация или воссоздание произведения искусства. В акте воссоздания произведения искусства субъект и объект совпадают. Художественное творение перестает

⁴⁷¹ Вейдле В. Там же.

⁴⁷² Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 7

⁴⁷³ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 203

⁴⁷⁴ Вейдле В. Там же.

быть посредником между субъектами, оно становится орудием их общения с абсолютным первоединством.

Характеризуя понятие мимесис, Вейдле использует также противопоставление таких понятий как энергия и эргон, деятельность и орудие. Мимесис для него, – это процесс, а не состояние, т.е. энергия. Другими словами, применительно к идеям Зедльмайра мы можем заметить, что произведение искусств для него – это не объект или вещь, а *действие*, акт. Это же подразумевают такие слова, относящиеся к произведению искусства, как живое и целое

Сущность понятия мимесис состоит в особой связи между первообразом и образом, которую Платон вслед за пифагорейцами именует *methexis*. Фактически это не просто связь, а тождество, обретаемое в священнодействии, когда актер перевоплощается в божество. Этот же смысл, по мысли Вейдле, заключался в изначальном религиозном значении слова музыка, подразумевавшем «песни и танцы делосских дев в честь Аполлона от имени всей общины». В процессе актуализации произведения искусства по этой же схеме происходит связь с абсолютным Субъектом.

Таким образом, суть мимесиса заключается в тождестве явления и созерцания, актуализации искусства и его понимания. Это единство и есть в трактовке Зедльмайра середина, которая не только порождает произведение искусства, но и является ключом к его созерцанию в интерпретации.

Изначальный смысл понятия мимесис, который извлекает в своих рассуждениях Вейдле, находит важную параллель с исходным смыслом греческого понятия теория (Θεωρία), историю которого продолжило европейское понятие созерцание. Изначально в него вкладывалось следующее содержание. Во-первых, это трактовка созерцания как познания небесных объектов и явлений природы, во-вторых, благоговейное созерцание статуи божества или религиозного праздника⁴⁷⁵. Таким образом, созерцание здесь также фактически тождественно актуализации произведения искусства.

4.4.3 Ereignis (Событие)

Самотождественность целого раскрывается как процесс или как момент, которые мы можем сопоставить с такими понятиями как история и событие. Полнота Бытия раскрывается в процессе исторического развития или же присутствует целиком в моменте, точке, которая вмещает целое. Два этих

⁴⁷⁵ Фестоужер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. СПб., 2009. 497 с., с. 14.

подхода ярко представлены учениями Гегеля и Хайдеггера. Для Зедльмайра принципиальным является факт вневременного, внеисторического существования искусства, факт, который, по его мнению, игнорируется гегельянцами⁴⁷⁶. Потому для него произведение искусства – это прежде всего событие, понимаемое как самодостаточное целое, а не часть исторического процесса. Дух присутствует в произведении искусства как в *событии*.

Если бы Зедльмайр был последовательным Гегельянцем, то для него главным была бы история, а не событие. Через историю Дух раскрывает себя в своем диалектическом единстве субъекта и объекта. В науке об искусстве это приводит к изучению процесса развития искусства посредством двух главных категорий, соответствующих субъекту и объекту. Например, концепция исторического развития стиля Вёльфлина предполагает единство пар понятий, характеризующих художественную форму: оптическое и осязательное, открытое и закрытое и т.п. У Зедльмайра, чья теория отталкивается от единственности Бытия, все сводится к одной категории – середине, вмещающей целое.

Для Зедльмайра произведение искусства становится событием (Ereignis), но не ушедшим в небытие прошлого, а актуальным со-Бытием, понимаемым именно как присутствие Бытия. Поэтому и в прошлом, и в настоящем, и в будущем, произведение искусства всегда тождественно себе, оно всегда только *есть*. Оно всегда целое, поскольку не делимо. С другой стороны, произведение искусства связано и с историей, оно всегда является уникальным проявлением уникальной эпохи. Однако именно истинное присутствие произведения в настоящем, по мнению Зедльмайра, создает «условия для его исторического понимания».

Хотя событие и является, с одной стороны, узловым пунктом исторического процесса (Durchgangspunkt in dem historischen Geschehen)⁴⁷⁷, оно, вместе с тем, обладает и самодостаточностью. Ведь произведение искусства – это не кажущееся (scheinbar), а истинное настоящее, истинное присутствие (wahre Gegenwart), под которым понимается «присутствие его в духе» (in den Geistern)⁴⁷⁸. Материальное же наличие произведения – это только его кажущееся (scheinbar) присутствие.

Как историческое событие (Geschichtliches Ereignis) произведение искусства произошло в определенный момент времени. Однако оно не принадлежит только прошлому, историческому времени (Geschichtlichen Zeit). От прошлого остался лишь след (Spur) или тело (Leib)⁴⁷⁹, и произведение

⁴⁷⁶ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 20

⁴⁷⁷ Там же. С. 11

⁴⁷⁸ Там же. С. 242

⁴⁷⁹ Там же. С. 232

искусств выпало из истории во внеисторическое, надысторическое время (außerGeschichtliche, überGeschichtliche Zeit). Этот факт, согласно Зедльмайру, является как основным парадоксом (Grundparadox), так и фундаментальным опытом (Grunderfahrung), связанным с историческим изучением искусства⁴⁸⁰.

Интерес к произведению, как к прошлому, как к ставшему, предполагает изучение его в контексте исторического процесса, что подразумевает «генетический анализ факторов (genetischen Analyse der Faktoren)». Но для Зедльмайра произведение – это не только ставшее (Gewordenes), но в первую очередь существующее (Seiendes), актуальное.

Подобное отношение к событию, сближает идеи Зедльмайра с философией Хайдеггера⁴⁸¹, для которого событие (Ereignis) имеет действительность вне времени и пространства, длительность, в которой Бытие становится тем, что оно есть. «Событие, пишет Хайдеггер, дает человеку, требуя его для себя, сбывся в его собственном существе»⁴⁸². Для Зедльмайра подобными качествами обладает произведение искусства, которое раскрывает свое истинное присутствие в настоящем (seine Wahre Gegenwart), свою истину, свою раскрытость (seine Wahrheit, Unverborgenheit) посредством человека⁴⁸³. Другими словами, истинность интерпретации заключается в превращении произведения искусства в свершающееся событие, происходящее в истинном времени, т.е. внутри мгновения, тождественного вечности.

Зедльмайр характеризует Бытие произведения искусства как мгновение, понимаемое «экзистенциальным образом, как абсолютная точечность (die absolute Punktualität dieses Augenblicks)», как конечная актуальная определенность (letzten aktuellen Schärfe). В этом мгновении, или истинном времени, и присутствует произведение искусства. В этом мгновении произведение искусства, как мир в малом (als eine in sich vollendete Welt im Kleinen), «обретает свое подлинное существование (das Kunstwerk seine eigentliche Existenz gewinnt)», освобождаясь от времени истории (Geschichtlichen Zeit). Подобную подлинную интерпретацию (echte Interpretieren) произведения Зедльмайр именует также «осуществленной актуализацией вневременного (vollzogene Vergegenwärtigung eines Zeitfreien)»⁴⁸⁴.

Точечная трактовка события, как вместилища целого, подобного мгновению, вмещающего вечность, носит у Зельмайра ярко выраженный экзистенциальный характер. Говоря об особом Бытии искусства, Зедльмайр

⁴⁸⁰ Там же. С. 233

⁴⁸¹ Хайдеггер отмечал, что с 1936 "Ereignis – ведущее слово моего мышления"

⁴⁸² Хайдеггер М. Время и Бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с., с. 269

⁴⁸³ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 244

⁴⁸⁴ Там же. С. 184

пишет, что надо «привыкнуть к тому, что существуют совершенно различные способы Бытия экзистенциального времени (verschiedenen Seinsweisen existentieller Zeitlichkeit zu rechnen)».

Точность – это иное определение целого или середины. Важно отметить, что целое для Зедльмайра – это не сущность произведения искусства, соответственно и предмет поиска исследователя – также не сущность, а произведение искусства целиком. Середина подчеркивает единство целого с самим собой, поскольку оно и в начале, и в конце. Для Зедльмайра описание целого не подменяет само целое. В качестве целого произведение раскрывается только как актуальное в своем явлении как событие.

Подобный экзистенциальный подход приводит к тому, что в новой науке об искусстве Зедльмайра вопрос о том, *что* есть искусство меняется на вопрос о том, что искусство *есть*. Поэтому для него произведение искусства раскрывается в интерпретации не как сущность, идея или форма, а как Бытие. Причем это не потенциальное, а актуальное Бытие, поэтому произведение искусства есть **со-Бытие**. Событийность искусства выводит его из ряда обычных объектов. Бытие произведения искусства – это не предикат, а его самость. Бытие не приставляется к нему как что-то внешнее, а раскрывается в нем. Это раскрытие идет из его *середины*, которая выполняет тем самым роль центра (и субъекта) произведения.

4.5 Внутреннее и внешнее время произведения искусства

Интерпретация произведения искусства, согласно Зедльмайру, это не отсылка в прошлое, не реконструкция того, что кануло в небытие, это оживление в настоящем времени, под которым понимается не замедление длительности или остановка, а вообще безвремяе. Подобное воссоздание, актуализация произведений, уводит их из сферы небытия, истории, прошлого, и погружает в актуальное настоящее. В связи с чем проблема времени, как и проблема Бытия, становятся наиболее важными в теоретических воззрениях Зедльмайра, чему он посвящает отдельный раздел в своем главном теоретическом труде – «Искусство и истина». Характеристика художественного времени, по словам Бибикина, принадлежит к лучшим страницам его сочинений⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ Там же. С. 267

Трактовка времени у Зедльмайра находит параллели в философии Хайдеггера (при всем существенном различии их философских позиций), чье имя он упоминает несколько раз, а также в герменевтической традиции, поэтому понимание искусства приобретает у него темпоральный и онтологический аспект. Противоречие же между уникальностью произведения, понимаемой как принадлежность определенному времени в прошлом, и вневременной абсолютностью снимает само искусство, которое всегда пребывало в актуальном или истинном времени.

Проблема внутреннего мира художественного произведения не раз привлекала внимание исследователей, особенно литературоведов⁴⁸⁶. При этом одни делали акцент на художественном пространстве, как, например, Ю. М. Лотман, другие именно на времени, например, М. М. Бахтин. У последнего мы находим фундаментальный подход к исследованию этой темы, анализируя которую он вводит термин «хронотоп», обозначающий взаимосвязь художественного пространства и времени, их взаимную обусловленность в литературном произведении⁴⁸⁷.

Однако подход Зедльмайра к данной проблеме существенно отличается. Опираясь на традицию немецкой классической философии, он рассматривает онтологическую природу времени во взаимосвязи с вечностью. Время произведения искусства для него никак не связано с темой самого произведения, например, с логикой развития сюжета. Для Зедльмайра внутреннее время произведения искусства тождественно Бытию этого произведения искусства. Для него важно не содержание или форма, а явление в мире произведения искусства, как самости, несущей в себе образ абсолютного.

Важно также отметить, что Зедльмайр особо акцентирует соучастие человека в процессе актуализации произведения искусства. Тем самым речь идет не просто о собственном внутреннем существовании художественного произведения, а о совместном его существовании с воспринимающим его человеком. Именно это и называет Зедльмайр оживлением или воскресением произведения искусства.

В основе рассуждений Зедльмайра лежат не абстрактные идеи, а реальный личный опыт создания и воссоздания художественного пространства. Именно в этом опыте и находится загадка и сущность искусства. Через личный опыт и происходит становление, раскрытие произведения искусства. Для понимания природы этого опыта ключевая роль принадлежит

⁴⁸⁶ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения. – Вопросы литературы, 1968, №8. С. 74–87.

⁴⁸⁷ Юрасова Н. Г. Проблемы методологии анализа художественного времени // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 3 С. 253–258.

пониманию особой природы времени, которое Зедльмайр называет также сверхвременем.

Анализируя различные подходы и методы изучения истории искусства, Зедльмайр полагает, что истинная интерпретация произведения искусства, которую он также называет воскрешением, пробуждением памятников,⁴⁸⁸ равносильна пребыванию произведения искусства в истинном времени, под которым Зедльмайр понимает актуальное настоящее. Таким образом, ключевым вопросом интерпретации произведения искусства становится время, но не обычное историческое время, а внутреннее время самого произведения искусства, в которое любой человек может символически «войти» в момент интерпретации.

Характеризуя это особое время, в котором раскрывает себя произведение искусства, Зедльмайр именует его истинным, или надъисторическим временем (*überGeschichtliche Zeit*). Это особое духовное время можно, на наш взгляд, именовать символическим, ведь символ, как его определяет отец Павел Флоренский, это «Бытие, которое больше самого себя»⁴⁸⁹.

Рассуждая об истинности интерпретации произведения искусства, Зедльмайр делает акцент именно на времени. Без особой теории времени, по его мнению, невозможна ни теория истории и общества, ни теория художественного произведения и истории искусства.

Особым интересом ко времени Зедльмайр следует не только в русле размышлений своей эпохи, писатели и мыслители которой уделяли проблеме времени особое внимание (Т. Манн, М. Хайдеггер), но и обращается к той традиции германской мысли, которая, с одной стороны, восходит к идеям романтиков первой трети XIX века, а с другой уходит в глубь веков к размышлениям средневековых мистиков, таких как Якоб Беме и Мейстер Экхарт.

В своей теории времени, которую, по его мнению, еще только предстоит создать в полной мере, Зедльмайр развивает в первую очередь идеи Баадера, немецкого философа и теософа, представителя романтизма.

У Баадера и Зедльмайра схожие задачи – обрести цельное знание, преодолеть разрыв религии и философии, преодолеть секуляризм культуры Нового времени. Исток цельного знания, или цельного произведения искусства, о котором говорит Зедльмайр, находится в центре, середине (*Mitte*), под которой можно понимать как абстрактную категорию тождества или

⁴⁸⁸ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 246

⁴⁸⁹ Флоренский, П. А. У водоразделов мысли // Символ. 1992 № 28. С. 123–216., с. 367

средний термин в терминологии Аристотеля, так и божественную силу, благодаря которой происходит встреча человека и Абсолюта.

Для Баадера, который стремился наполнить изначальным сакральным смыслом абстрактные философские категории, середина – это божественная самоидентичность Абсолюта, его вечное самодвижение и завершенность, вечное единство выхода (Ausgang) и входа (Eintritt), вечное обоснование Абсолютом самого себя, т. е. его вечное тождество выхода и возвращения. Это единство движения и покоя являет нам образ вечности, без которого невозможно и понимание природы времени. При этом вечность понимается не как «неподвижное и застывшее настоящее», а как единство прошлого, настоящего и будущего. Другими словами, под вечностью здесь понимается целостное время, именуемое Баадером, истинным временем⁴⁹⁰.

Зедльмайр, вслед за Баадером, рассуждая об истинном времени, в котором раскрывает себя произведение искусства, подчеркивает, что это время нельзя воспринимать ни как сумму прошлого, настоящего и будущего, ни как неподвижность настоящего. Хотя именно этого и ожидает человеческое сознание, неосознанно ищущее противоположности длительности и дробности неистинного времени, к которому привязан человек здесь. Это здешнее энтропийное время – время заботы⁴⁹¹, о которой пишут философы экзистенциалисты, фактически тождественно небытию. Истинное же время носит сверхвременной характер, в котором прошлое и будущее тождественны Бытию, а не небытию.

Ожидая от вечности неподвижности или суммы времен, сознание, по мысли Зедльмайра, совершает ошибку, корень которой заключается в том, что за точку отсчета берется кажущееся время, время заброшенности, в котором небытие будущего поглощает небытие прошлого⁴⁹². Выход через мгновение к подлинному времени и вечности – это особый опыт, который испытывает человек, «входя» в произведение искусства. В этом мгновении «замирает» время как протяженность. В свою очередь, мгновение обретает вневременное (Zeitlosigkeit) качество, становясь тем самым подлинным настоящим⁴⁹³, или просто целым, а не суммой моментов прошлого и будущего.

Зедльмайр, описывая опыт целого, явленного в настоящем, говорит о замирании целого времени в непрерывном настоящем. Очевидно, что подобное отчасти художественное, отчасти философско-диалектическое описание, дает нам представление об определенной структуре соотношения

⁴⁹⁰ Резвых Т. Н. Время у Франца Баадера // Христианское чтение № 4, 2017. С. 294–306.

⁴⁹¹ Гайденок П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 464

⁴⁹² Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 267.

⁴⁹³ Там же. С. 235

того, как бесконечное присутствует в символе, который тем самым превращается во «вместилище неместимого».

Опыт цельного истинного времени исцеляет (heilt), собирая в целое, «интегрируя все моменты» в нерасщепленное единство⁴⁹⁴, и дарует блаженство (Beglückung). Другими словами, переживание его в произведении искусства у Зедльмайра подобно катарсису Аристотеля.

Истинное, цельное, интегрированное и нетленное – все это, для Зедльмайра, выражение одного и того же состояния времени, точнее сказать явления вечности. Точно такой же опыт общения с вечностью человек получает посредством мифа, символа, культа, таинства, Эпифании и Откровения⁴⁹⁵. Поэтому можно говорить об одном общем символическом качестве, присущем разным вариантам явления абсолютного в относительном.

Понимание вечности как полноты Бытия, а не как вечно длящегося времени восходит к Платону, который полагал, что вечность есть единое и неделимое целое, относящееся к настоящему⁴⁹⁶. Описывая вневременное состояние, т.е. то, что было, есть и будет одновременно, Зедльмайр ссылается также на Аристотеля, а именно на его понятие – «ousia-a-idios»⁴⁹⁷, которое он трактует как вневременность.

В качестве примера подобного временного Бытия, дарующего ощущение блаженства и силу, Зедльмайр приводит музыкальное произведение, в котором отзвучавший звук не становится прошлым, как прошедшая история, в нем нет элемента вины, а грядущий аккорд не имеет в себе заботы, т.е. не является будущим в смысле исторического будущего. Зедльмайр опирается также на опыт интерпретации музыкальных произведений его современника великого германского дирижера Фуртвенглера⁴⁹⁸.

Тем самым в художественном произведении прошлое и будущее превращаются в целое настоящее, время⁴⁹⁹, которое исцеляет (heilt). Исцеление в данном случае означает снятие противоборства прошлого и настоящего. Это, по мысли Зедльмайра, и есть то, что называют вневременным в произведении искусства.

Другой важнейшей особенностью подобного истинного времени можно считать его подлинную свободу, что и было всегда в философской традиции главным свойством произведения искусства. Искусство прежде всего

⁴⁹⁴ Там же. С. 236

⁴⁹⁵ Там же. С. 239

⁴⁹⁶ Гайденок П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция. 2006. С. 464.

⁴⁹⁷ Зедльмайр Г. Указ. соч. С. 239.

⁴⁹⁸ Там же. С. 156

⁴⁹⁹ Там же. С. 236

свободно от бремени необходимости экзистенциально-исторического времени⁵⁰⁰.

Следует еще раз отметить, что в данном случае речь идет о шедеврах изобразительного, музыкального и другого искусства, к которым можно обращаться снова и снова. Это вневременное качество искусства созвучно не историческому, а циклическому времени, которое мы встречаем, например, в церковном календаре. Календарный цикл, дневной и годовой, и призван был открыть человеку возможность приобщиться ко времени вечно длящегося дня. Подобное же циклическое время отражается и в таком совокупном произведении искусства как готический собор, анализу которого Зедльмайр посвятил один из главных своих трудов.

Размышления Зедльмайра основаны на особом опыте восприятия памятников искусства, оживающих в душе человека. Этот опыт носит интуитивный и духовный характер. Он восходит к тому же истоку, что и мистический опыт. В их основе лежит постижение целого, абсолютного⁵⁰¹.

Путь в истинное время основан на откровении, но одновременно он подготовлен древними дохристианскими верованиями и мифами, другими словами, сама природа искусства независимо от эпохи сродни по своей структуре откровению, открытию истины как целого. Вход в истинное время (*Wahren Zeit*) доступен здесь и сейчас любому, желающему войти в него, потому что оно «входит в кажущееся время (*Scheinzeit*)», «просвечивает», по словам Ф. Баадера, сквозь время (*Durchschimmern der Wahren Zeit in unsere Scheinzeit*)⁵⁰².

Используя понятие истинного времени, Зедльмайр неизбежно должен поставить вопрос о том, чем кажущееся время отличается от истинного. Если продолжить эту мысль в духе Платона или Гегеля, неизбежен и вопрос о том, чем кажимость отличается от истины, ложное мнение (докса) от истинного мнения (эпистиме) или знания. И есть ли истинное в сфере субъективного, коль речь идет об искусстве?

Для Зедльмайра, как мыслителя и ученого следующего традициям системного мышления немецкой философии, важен принцип тождественности всего всему. Увидеть произведение как целое, означает увидеть взаимосвязь всех его моментов, благодаря чему возможно более глубинное его понимание.

С другой стороны, познание истины может носить интуитивный, мистический характер. Чтобы отличить видение от видимости надо обладать

⁵⁰⁰ Там же.

⁵⁰¹ Зедльмайр Указ.соч., с. 245

⁵⁰² Там же. С. 246

особым даром, наподобие дара различать духов (1 Ин.4:1). Для Зедльмайра, которого можно считать религиозным философом, данные слова не метафора. Согласно Баадеру, идеи которого развивал Зедльмайр, дар Святого Духа дает возможность пути к целостности⁵⁰³, т. е. к вхождению в истинное время. Пребывание же в истинном времени – и есть высшая объективность! Присутствие духовного начала равнозначно присутствию в произведении искусства середины, того скрепляющего всё в совокупность целого, утрату которого в современном мире описывал Зедльмайр. Таким образом, символическое время произведения искусства открывает себя в созерцании, подобном мистическому видению.

Внутреннее время произведения искусства отнюдь не тождественно времени его психологического переживания. Это время и пространство произведения искусства носит как субъективный, так и объективный характер. С точки зрения Зедльмайра, это особый опыт, который мы можем назвать опытом видения целого. Подобное созерцание целого носит не только чувственный, но и интеллектуальный характер.

Можно задаться вопросом: не делает ли таким образом Зедльмайр из искусства своего рода идею, в духе Платона. Если искусство не присутствует здесь, находится ли оно в мире идей? Однако, внешнее тело произведения искусства не является просто пустым знаком. Истинное произведение искусства обладает особым качеством – зримым, созерцаемым лицом⁵⁰⁴, которое можно понимать как тождество видимого и невидимого, общего и единичного, абстрактного и конкретного. Благодаря зримой индивидуальности произведения искусств, его нельзя свести только к абстрактному содержанию, поскольку искусство – это не текст. Зримость и есть то мгновение, которое раскрывает в себе образ целого и дает возможность увидеть в видимом невидимое.

Именно зримый характер, произведения искусства и открывает вход в символическое время. Безусловно, в этом заключается трудность, хотя сам язык также различает смотрение и видение, ведь можно смотреть и не увидеть. Искусство лишь кажется легким и доступным для понимания. В действительности его познание, т.е. переживание особого опыта пребывания в ином пространстве и времени, в котором существует произведение искусства, требует определенной подготовки и усилия.

Зедльмайр следует традиции немецкой классической философии, согласно которой произведение искусства – это тождество субъективного и объективного, духовного и материального и т.п. Поэтому то время, которое

⁵⁰³ Резвых Т. Н. Время у Франца Баадера // Христианское чтение No 4, 2017. С. 294–306.

⁵⁰⁴ Зедльмайр Указ.соч. С. 147.

раскрывается в момент воссоздания произведения искусства творческим духом воспринимающего, не является просто субъективным переживанием. Зедльмайр воспринимает это время диалектически. Для него оно – бесконечно малое, которое вмещает бесконечно большое. Именно поэтому, одно из условий приобщения к произведению искусства – «не присутствие его» в этом мире. В этом мире, здесь, время «разбито» на части, а человек лишен возможности созерцать его как целое, будучи внутри него. Произведение искусства, воссозданное человеком, не продолжает этот мир, а отражает его как целое.

Человек черпает при оживлении произведения искусства особый опыт, при котором время произведения искусства – становится его личным внутренним временем, в котором он может созерцать образ целого. Данный опыт носит не линейный характер и определить его с помощью рассудочных понятий невозможно. Он предполагает участие в воссоздании целого человека в качестве объекта и субъекта. Следовательно опыт постижения времени произведения искусства можно сопоставить с опытом бесконечности, которую человек не может ухватить в единичном, а лишь в тождестве единичного и всеобщего.

Искусство, равно как и философия, предоставляет возможность человеку быть как внутри мира, так и вне его. Оно дает точку опоры в ином пространстве, не тождественном этому миру. Чтобы встать на эту новую почву, т. е. вступить на путь познания целого, требуется самоотречение и смирение перед истиной, познание которой имеет как гносеологический, так и этический характер. Истинное время требует, по Зедльмайру, жертвы, благодаря которой и откроется не только оно, но и совершенное Бытие (*vollkommen Sein*)⁵⁰⁵. Эта жертва – самоотречение ложного мнения – приносится всякий раз, когда создается или воссоздается истинное произведение искусства.

Для Зедльмайр время – это не абсолютная мера, выведенная за рамки изменчивого мира времени – это атрибут системы, целого. Иначе говоря, не целое принадлежит времени, а время принадлежит целому. Поэтому каждое целое обладает своим временем. Целое включает в себя начало и конец времени. Соответственно другим атрибутом целого является вечность.

Произведение искусства создает новое целое, новую вселенную, обладающую своим временем и своим пространством. Воссоздавая произведение искусства, человек также творит новую вселенную, в которой время дано сразу в одной точке, как в момент первой точки, начала мира.

⁵⁰⁵ Там же. С. 247

Искусство Нового времени, по мнению Зедльмайра, утратило ощущение целого, что он называет утратой середины. Последнее равнозначно утрате истинного настоящего, или истинного времени, в котором человеку дан образ целого. Всё это, по мнению мыслителя, приводит к поискам ложного смысла Бытия, для которого человек черпает опору либо в прошлом, либо в далеком будущем.

Не потому ли художники XX века нередко обращаются к теме потерянного времени? Однако продемонстрировать разбитый циферблат на холсте – еще не означает вернуть образ времени, как вечности в искусство. В своих сочинениях Зедльмайр напоминает о важнейшей функции искусства, делающей его родственным с философией способом созерцания вечных истин.

Таким образом, воссозданное произведение искусства, представляет из себя не потенциальное, а актуальное целое. Оно есть чистое действие, не временная длительность, а единовременный акт целого. Абсолютное при этом не дробится на элементы, т.е. единичные произведения, а присутствует в нем целиком.

Взгляды Зедльмайр не приемлют историзма как прошлого, потенциального. Историзм для него заключается в уникальности произведения, которая связывает его с эпохой, но не отрывает от пребывания во вневременном настоящем, в котором нет односторонней устремленности в прошлое (жить только в прошлом, считает Баадер, это признак несчастья), но в нем произведение искусства достигает своего вневременного присутствия в настоящем, вступление в которое укрепляет человека.

Таким образом, соотношение исторического и надысторического времени становится важнейшим принципом рассмотрения произведения искусства, поскольку «истинное произведение искусства принадлежит двум способам Бытия искусства (Seinsweisen): историческому и надысторическому (überGeschichtliche Zeit)»⁵⁰⁶. Их различие, как сам отмечает Зедльмайр, – труднейшая проблема.

Историческое время предполагает дробность, фрагментарность существования вещей. Произведение искусства же – целое, «законченный в себе малый мир»⁵⁰⁷! Поэтому оно не может «войти» в историческое время и остается над ним или вне его. Оно рождается сразу как целое в одно мгновение, способное вместить бесконечность.

Такой подход к искусству выводит на первый план онтологический характер произведения, которое уже не мыслится как творение отдельного

⁵⁰⁶ Там же. С. 233

⁵⁰⁷ Там же. С. 234

субъекта, а связано непосредственно со структурой Бытия в целом. Творение же искусства превращается в событие вселенского масштаба.

Чтобы произведение искусства вместило вневременное, художник должен «принести в жертву свое своеволие (частные свои особенности)»⁵⁰⁸. «Он должен пожертвовать своим Я, чтобы стать причастным самости и устранить разрыв между чувствами и духом. Совершенное произведение есть устранение этого разрыва, вновь обретенное единство чувств и духа»⁵⁰⁹. Можно вспомнить другое место в текстах Зедльмайра, где он говорит об искусстве, как о связи духовного и материального. Связывает же их вместе то, что можно именовать серединой.

Когда человек создает произведение искусства, хотя он и создает его внутри определенной традиции понимания, в нем есть более важный универсальный пласт, связанный с этим вневременным, абсолютным Бытием, который делает возможным его существование как самости, т.е. в тождестве себе, в любой точке истории.

Человек обладает способностью быть посредником между ними, являть в наличном Бытии, в конечном и смертном, Абсолютное. Когда Зедльмайр говорит об утрате середины, он в том числе имеет в виду утрату способности вневременного являться посредством искусства. Это утрата связи наличного и абсолютного Бытия.

Этой возможностью обладает сам человек, который и выполняет роль посредника для Абсолютного Бытия, преодолевая дуализм, в который погрузилась современная культура. Утрата настоящего, т.е. погруженность либо в прошлое, либо в будущее, временной дуализм, также можно рассматривать как вариант «утраты середины», т.е. посредника, связующего времена в актуальном настоящем, таким образом «утрата середины» становится «распадом связи времен». Поэтому сам Зедльмайр в качестве одного из толкований выражения «утрата середины» предлагает выражение «утрата посредника»⁵¹⁰, как и утрата настоящего, актуального времени.

В этой структуре цельного времени (*heilen Zeit*) коренится блаженство (*Beglückung*), доставляемое искусством. Каждый, кому вообще доступен способ временного Бытия (*zeitliche Seinsweise*) истинного музыкального произведения (*eines Wahren Kunstwerks*), ощущает это воздействие нетленного времени (*erfährt diesen beglückenden und kraftspendenden Charakter einer inkorrupitiblen Zeit*), дарующего блаженство и силу (*Fruchtbarkeit dieser Beglückung*). Он получает в своем опыте немного времени в чистом

⁵⁰⁸ Там же. С. 241

⁵⁰⁹ Там же.

⁵¹⁰ Там же. С. 250

(нетленном и не-искаженном) виде (Er erfährt ein wenig Zeit im reinen (inkorruptiblen und unkorrupten) Zustand). Особо следует обратить внимание, что в данном контексте Зедльмайр использует – heilen Zeit – исцеляющее время или даже святое время⁵¹¹.

Такое художественное произведение, дарует блаженство, художественно-эстетическое наслаждение, не через сообщение какой-либо информации, пусть и выраженной художественно, а именно через погружение в особое время и особое пространство. Оно содержит в себе момент «вечного возвращения», свойственный всем сакральным творениям. Как пишет Зедльмайр, «способ временного Бытия истинного музыкального произведения дан уже с первого аккорда» однако проявляется «во всей чистоте» только тогда, когда узнается целое. При этом повторение, например, слушание в Великую пятницу Страстей по Матфею не создает «ущерба для полноты переживания». Более того – повторные воспроизведения даже необходимы, поскольку они его составная часть. Истинное время (Wahren Zeit), о котором пишет Зедльмайр, – равносильно циклическому времени церковного года (immer wiederkehrenden zyklischen Zeit), с его неизменным возвращением. Как пишет сам Зедльмайр: «Это желание повторного их слушания указывает на освобождающее и благодатное воздействие, присущее их времени (Diese wünschbare Wiederholung weist darauf, daß ihre Zeitlichkeit befreit und beglückt)⁵¹²».

4.6 Gesamtkunstwerk (Гезамткунстверк)

4.6.1 Произведение искусства как символическое пространство

Говоря о существовании произведений искусства (Die Existenz des Kunstwerks), Зедльмайр различает физическое наличие перед человеком произведений искусства, и их актуальное присутствие. В первом случае человек имеет дело просто с вещью, во втором с сами произведением искусства. «Произведений искусства, пишет он, здесь (da) нет, они не присутствуют перед нами. Чтобы им быть здесь, их надо актуализировать и пробудить (Die Kunstwerke sind nicht da, sie sind nicht gegenwärtig. Um da zu sein, müssen sie erst vergegenwärtigt, erweckt und wiedererweckt werden)⁵¹³. Таким образом, Зедльмайр утверждает тождество произведения искусства и

⁵¹¹ Там же. С. 236

⁵¹² Там же. С. 237

⁵¹³ Там же. С. 134

пробытия его *здесь* (da), где оно актуализируется человеком. Это понимание зиждется на представлении, что «исследуемый предмет должен быть воссоздан из предстоящей нам художественной вещи (vor uns stehenden KunstDings), оформленной таким-то и таким-то образом»⁵¹⁴.

Возникает закономерный вопрос: где присутствует произведение в момент его актуализации? Где располагается это «здесь», о котором говорит Зедльмайр? Возможно ли его описать и понять? На наш взгляд речь идет об особом опыте, в котором соединяется и внешнее, и внутреннее. Опыт присутствия *здесь* (*da ist*) произведения искусств Зедльмайр характеризует как просветление (Erleuchtung), как внезапное озарение (plötzlichen Divination)⁵¹⁵. В одном мгновении оно раскрывается и присутствует *здесь* как целое. Внутренний опыт созерцания конструирует свое пространство и время, где и происходит явление произведения искусства.

Это идеальное (ideale) пространство пребывания искусства Зедльмайр называет особой сферой (einer besonderen Sphäre), отличной от места существования биологических или психологических предметов⁵¹⁶. Таким образом, «здесь» – это не часть объективного мира.

Произведение искусства существует здесь и сейчас как особый малый мир, особое пространство, которое не входит в пространство этого мира. Как и любое целое, оно самодостаточно. Созерцание, о котором пишет Зедльмайр, характеризуя непосредственное понимание, непосредственный контакт с произведением искусства, и есть конструирование этого особого пространства и времени.

Из этого следует, что произведение искусства существует словно в двух измерениях. Первое – это физическое пространство и время, в котором находится внешнее тело произведения, которое с искусством само по себе не связано. Второе – это другое время и другое пространство, носящее символический характер, так как произведения «здесь нет». Символический в данном контексте означает не условный, конвенциональный, а сверхреальный характер, выходящий за границы обыденности.

Оживляя произведение искусства, человек, оставаясь с одной стороны в историческом времени, одновременно «выходит из временного Бытия»⁵¹⁷. Также точно, оставаясь здесь, он пребывает одновременно и в символическом пространстве, в котором «оживает» произведение искусства.

Подобные воззрения Зедльмайра продолжают идеи, восходящие к эстетическим воззрениям романтиков и символистов. Мир искусства казался

⁵¹⁴ Там же. С. 135

⁵¹⁵ Там же. С. 158

⁵¹⁶ Там же. С. 95

⁵¹⁷ Там же. С. 246

им даже более реальным, чем действительность. «Поэзия на деле есть абсолютно-реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности»⁵¹⁸.

Представление о существовании произведения искусства как об особой сфере накладывается на утверждение нового представления об исследовании и понимании (*eine neue Auffassung von Forschen und Begreifen*)⁵¹⁹. Это идеальное пространство тождественно пространству понимания, актуализации произведения. Речь не идет о каком-то другом Бытии. Бытие всего одно. Речь идет о тождестве Бытия и мышления, или, выражаясь иначе, Бытия и сознания. Актуализируя произведение искусства, человек воспринимает его как актуальное со-Бытие, а физический мир, в котором он находится, отходит в потенциальное состояние.

Следует заметить, что Зедльмайр фактически определяет произведение искусства через категорию *Dasein*, которое, как и многие подлинные философские термины, имеет как глубинный философский, так и обыденный смысл. Последнее затрудняет его толкование⁵²⁰. На русский язык его переводят самым разным образом. Это может быть, например здесь-Бытие, или вот-Бытие. Одновременно его можно сопоставить и с такими словами как «со-Бытие» и «при-сутствие». В нем заложена пространственность, которая тесно связана с понятием «Я», с сознанием, которое, в свою очередь, всегда центрировано, всегда идет из середины. Событие может свершаться только лично и только из середины. Поэтому экзистенциальное переживание события носит всегда личный пространственный, впрочем, как и временной характер. Это свершающееся здесь и теперь событие.

Категории *Dasein* и *Mitte* близки. И в том, и в другом случае речь идет о целом, присутствие которого определяет все остальное. Обе эти категории подразумевают присутствие самой Истины, самого Бытия. Будучи выражением целостности, они формируют пространство созерцания, в котором нет разрывов. Середина особо акцентирует совершенство пространства, поскольку оно имеет центр.

Созерцание произведения искусства, т.е. его актуализация, одновременно конструирует пространство. Подобное воссоздание носит исключительно личный и умозрительный характер, поскольку созерцание принадлежит субъекту. Однако центр созерцания – это не отдельный человек

⁵¹⁸ Новалис *Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 94–107

⁵¹⁹ Зедльмайр *Указ.соч.* С. 84

⁵²⁰ Михайлов А.В. О значении и переводе слова *DASEIN* // Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008

внутри себя, а середина, принадлежащая и произведению искусства, и человеку.

Идеи Зедльмайра обретают дополнительный смысл в контексте философии Хайдеггера, который также много писал об искусстве, отводя ему особую роль в познании истины. Искусство, по Хайдеггеру, – это место присутствия, открытия истины.

Если воззрения Зедльмайра рождены в результате пристального созерцания произведений искусства, то метод философии Хайдеггера, наоборот, вытекает не из взглядывания, а из поэтического вслушивания в язык⁵²¹. Поэтому многие его рассуждения не переводимы на другие языки. Так и относительно пространства он предлагает исходить из самого слова. Он сопоставляет немецкие слова Raum (пространство) и das Räumen, (очищение, освобождение). Хайдеггер выводит смысл пространства из идеи освобождение, высвобождение места (Freigabe von Orten) для вмещения явления. Другими словами, пространство для него – не объективная пустота, и не конструкт чистого ума, пространство взаимосвязано с явлением (das Erscheinen). Явление, как и место явления – это взаимообратимый процесс. Пространство не может быть пустым, не может быть без явления, без события, которое таится в нем (Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen).

Применяя свое представление о пространстве к искусству, Хайдеггер приходит к следующим выводам. Он отвергает идею того, что произведения искусства, например, скульптуры, занимающие какое-то место в физическом мире, «овладевают пространством»⁵²². По Хайдеггеру, скульптура, как и любое произведение искусства, создает свое собственное место (Ort), дающее свободу (ein Freies) для явления вещей, истины Бытия: «Скульптура: телесное воплощение истины Бытия в её создающем места произведении (Die Plastik: die Verkörperung der Wahrheit des Seins in ihrem Orte stiftenden Werk)». Истина die Wahrheit, для Хайдеггера, открываемая посредством искусства, – это непотаенность Бытия (die Unverborgenheit des Seins).

Хайдеггер в своей работе, посвященной истоку произведения искусства⁵²³, определяет его через категорию символ: Das werk ist symbol. Он пишет, что с произведением искусства (Kunstwerk) сведено воедино нечто

⁵²¹ Метод всматривания Durch-Schauens у Хайдеггера дополняется вслушиванием и продумыванием Durch-Denkens. «Поиски верной интерпретации требуют, однако, более активного отношения. В процесс всматривания входят и элементы продумывания, и для полного понимания во многих (хотя и не во всех) случаях необходимо привлечь исторические познания». 162

⁵²² Хайдеггер полемизирует с К. Фидлером (1841–1895), согласно которому, искусство в процессе формотворчества достигает господства над хаосом.

⁵²³ Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с.

иное (Anderes), а сведение воедино в Древнегреческой мысли и именовалось символом⁵²⁴.

Термин символ требует особого пояснения. Ведь в современном мире он фактически утратил свое первичное значение. Во многих трудах символ трактуется как разновидность знака, который, в свою очередь, имеет условную, конвенциональную природу. Символ же, в его древнем прочтении, имеет онтологическую и даже магическую природу, связывая вместе образ и первообраз. Эта связь, которую также обозначает и категория середина, делает искусство особым способом познания Абсолюта или Бытия.

Сущность искусства по Хайдеггеру заключена не в красоте, а в истине. Он её определяет следующим образом: «сущность искусства вот что: истина сущего, полагающаяся в творении (das sich ins Werk setzen der Wahrheit des Seiendes)»⁵²⁵. Фактически, мы здесь видим ту идею, которая вдохновляла и Зедльмайра. Оба мыслителя пишут о том, что искусство – это не просто игра, прихоть, забава, дизайн, а проявление самой истины сущего. Об этом же и говорит категория середина, которая выполняет необходимое посредничество.

В творении, полагает Хайдеггер, речь идет о воспроизведении всеобщей сущности вещей, а не о том, чтобы запечатлеть единичную вещь. Эту ситуацию он описывает следующим образом: «Сущее вступает в несокрытость своего Бытия». Несокрывость, аналог греческого слова Алетейя, истина, (Wahrheit). Открытие истины происходит на наших глазах, т.е. подразумевается то настоящее, о котором писал и Зедльмайр. Хайдеггер же пишет о том, что в творении (произведении) свершается (Geschehen) раскрытие истины⁵²⁶.

Таким образом, способность произведения искусства, как особого пространства, вмещать и открывать истину, и делает его символом. Символ при данном подходе понимается не просто как знак, на что-то указующий, а в древнем смысле, как место *присутствия* самого символизируемого, под которым следует понимать Бытие. Благодаря символической основе, произведение искусства обладает целостностью, преодолевает отчуждение и дуализм, будь то дуализм внешнего и внутреннего, субъекта и объекта, или дуализм формы и содержания.

Подобное понимание символа продолжает традицию, восходящую еще к неоплатонизму, к которой принадлежали и некоторые русские мыслители. Здесь уместно вспомнить отца Павла Флоренского, который определял символ, как «Бытие, которое больше самого себя»⁵²⁷. В работе «Иконостас»

⁵²⁴ Там же. С. 54

⁵²⁵ Зедльмайр Указ.соч. С. 69

⁵²⁶ Там же. С. 69

⁵²⁷ Флоренский П. А. (1992) У водоразделов мысли // Символ. № 28. С. 123-216

Флоренский раскрывает понятие символа на примере иконы: «...Икона всегда или больше себя самое, когда она – небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе, как расписанной доской». Лишь в первом случае икона, достигшая своей цели, осуществившая себя, оказывается символом первообраза⁵²⁸.

Поскольку Зедльмайр говорит о пребывании искусства в истинном времени, одновременно утверждая, что произведения искусства «здесь (da) нет»⁵²⁹, т.е. нет в этом обыденном времени и пространстве, следовательно можно говорить как об особом времени, в котором оживает искусство, так и об особом пространстве. Если быть более точным, то следует говорить о тождестве символического времени и символического пространства. Актуальное, истинное время, о котором речь шла в предыдущих параграфах, тождественно особому символическому пространству, под которым можно понимать созерцание всех моментов произведения искусства, как одного целого.

Актуализация или интерпретация произведения искусства в трактовке Зедльмайра тождественна символическому вхождению человека в особое пространство. Пространство в данном случае понимается не просто как место, или совокупность всего, а как тождество Бытия и мышления, что доступно только в субъективном созерцании. Пространство – это то, что позволяет созерцать всё во взаимосвязи. В нем нет прорех.

Структуру пространства имеет и символ. Созерцание символа начинается и заканчивается в нем. Этим он отличается от знака, имеющего условный характер. Символ предстает не столько как внешний объект, доступной только чувственному восприятию, сколько как внутреннее пространство, цельность и видимость которому придает духовный, т.е. умный свет.

Исходя из этого, можно отметить, что различие между первой и второй науками об искусстве подобно различию между знаком и символом. Зедльмайр различает «отображение и символ», как два логических класса, описывающих два «фундаментально различающихся положения вещей»⁵³⁰. Зедльмайр не создает своей особой трактовки символа. Он просто мыслит в духе древней мистической традиции трактовки символа, которая наиболее адекватна при восприятии искусства⁵³¹.

⁵²⁸ см.: Иконостас. – Богословские труды, вып. 9. М., 1972, с. 99

⁵²⁹ Там же. С. 134

⁵³⁰ Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. S. 101

⁵³¹ Ваняян С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004. С. 101

Строго рациональный подход приводит к утрате понимания особой специфики символа. В основе знака лежит идея искусственной связи между носителем значения и самим значением⁵³². Символ же предполагает неразрывную, онтологическую связь между ними, что делает это понятие многозначным и трудно определяемым. Стремление избежать неопределенности приводит к тому, что зачастую в современной науке, как было замечено выше, символ рассматривается как разновидность знака⁵³³. В первую очередь это касается семиотики⁵³⁴. В символе же, если его трактовать иначе, соотношение формы и содержания носит не условный и не случайный, а онтологический характер⁵³⁵.

Сопоставление знака и символа можно спроецировать и на искусство. В первом случае мы получим искусство, как знаковую систему, и оно будет представлять из себя игру, т.е. набор правил. Во втором случае, искусство будет обладать Бытийственной основой, подразумевающей не игру, а мистирию.

Отношение к искусству как к своего рода символу имеет древнюю традицию⁵³⁶ и Зедльмайр сам отмечает свое стремление ей следовать. Многие положения, касающиеся особой природы символа, как в немецкой классической философии, так и в отечественной мысли, восходят к идеям немецких романтиков. Последние трактовали символ как средство, соединяющее конечное и бесконечное, общее и особенное, чувственное и духовное. Например, согласно Ф. Шлегелю, в основе символа лежит идея бесконечного⁵³⁷. Таким образом, именно символ и является подлинной основой художественного произведения в силу того, что он удерживает бесконечное в конечном. Во взглядах Зедльмайра, стремящегося сохранить целостность произведения искусства, прослеживается отношение к нему как к символу, соединяющему духовное и материальное. Утрату же этого единства, обусловленного самой изначальной сутью искусства, способного являть зримо это тождество, Зедльмайр обозначает как утрату середины. Произведения искусства в новой науке об искусстве, которую стремился обосновать Зельмайр, не имеют в себе двойственности. Они не распадаются на материальное и духовное⁵³⁸, на субъективное и объективное, на Бытие и сознание. Это единство, тождество возможно благодаря середине (Mitte).

⁵³² Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.

⁵³³ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. С. 30

⁵³⁴ Пирс Ч. Начала прагматизма; Алетейя, 2000. С.76

⁵³⁵ Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии. Ереван, 1980. С. 92

⁵³⁶ Гращенков, В. Н. История и историки искусства: ст. разных лет / В. Н. Гращенков. – Москва: КДУ, 2005. С. 30

⁵³⁷ Шлегель Ф. // Эстетика. Философия. Критика. Соч.: В 2 т. – Т.2. – М.: Искусство, 1983. С. 435

⁵³⁸ Зедльмайр Г. Утрата середины. 2008. С.158.

Символическим началом в произведении искусства можно именовать тождество, выражаемое категорией середина, между духовным и материальным, видимым и невидимым, внутренним и внешним, между формой и материей, субъектом и объектом, всеобщим и единичным, абстрактным и конкретным, историческим и вечным. Увидеть это тождество и означает интерпретировать произведение или дать ему жизнь. Само же произведение таким образом из просто вещи становится уникальным явлением целого, актуализирующим в личном опыте изначальное единство.

Поскольку произведение искусства предполагает синтез духовного и материального, духовное начало находится уже «в самой субстанции художественного произведения», о чем писали, как указывает сам Зедльмайр, в первую очередь многие великие художники (Гёте и Штифтер, Делакруа и Бодлер и многие другие) и немногие теоретики искусства⁵³⁹, среди них Зельмайр особо выделяет фигуру Дворжака, у которого интерпретация формальных особенностей произведения раскрывает одновременно и его духовное содержание⁵⁴⁰. Речь не идет о формальной условной связи формы и содержания, которую Зедльмайр образно именуется спиритуалистическим фасадом, скрывающим глухое бездуховное ядро⁵⁴¹. Дух не сюжет и не содержание. Дух – это исток произведения, делающий его самостоятельным целым.

4.6.2 Welt im Kleinen, Kleine Welt

(Произведение искусства как мир в малом или малый мир)

Воссоздание произведения искусства – это не проблема его истолкования, а проблема его существования. И это существование представляет из себя целое, в котором нет разделения на субъект и объект. Зедльмайр пишет, что художественные создания не есть нечто субъективное (etwas Subjektives)⁵⁴², поскольку возникающее произведение определяется не чувствами, а исключительно свойствами художественной вещи (von den Eigenschaften des Kunstthings bestimmt)⁵⁴³. Интерпретатор и произведения искусств – это не субъект и объект, как в позитивной науке, основанной на внешнем дуалистическом опыте. Интерпретатор, в процессе воссоздания произведения, «входит» в него, как в особую Вселенную, целостный и

⁵³⁹ Там же. С. 114

⁵⁴⁰ Там же. С. 117

⁵⁴¹ Там же. С. 114

⁵⁴² Там же. С. 78

⁵⁴³ Там же.

самодостаточный мир в малом. Этот процесс Зедльмайр называет преobraженным созерцанием (eine Umwandlung der Anschauungen) или видением целостного образа, гештальта (gestaltetes Sehen). Подобное восприятие произведения искусства лежит в основе новой науки об искусстве Зедльмайра.

Зедльмайр солидарен с мыслью Бодлера о том, что «хорошая картина должна создаваться так же, как создается Вселенная»⁵⁴⁴. Человек и произведение искусства уже не соотносятся как субъект и объект, они встроены в это новое мироздание. Рождение нового мира в малом можно рассматривать и как цель интерпретатора, и как критерий истинности интерпретации. Ведь неверная интерпретация не сможет образовать самостоятельного целого.

Понятие «мира в малом» (Welt im Kleinen) или «малого мира» (Kleine Welt), реже именуемого также микрокосмом (Mikrokosmos), выступает у Зедльмайра одним из вариантов понятия целого и единичного. Он прямо пишет, «что единичное произведение (einzelne Kunstwerk) представляет собою покоящийся в себе малый мир (in sich ruhende kleine Welt) и именно в качестве такового составляет содержание истории искусства»⁵⁴⁵. В другом месте он говорит о произведении искусств, как о мире в малом. (das einzelne Kunstwerk zugleich eine in sich ruhende Welt im Kleinen)⁵⁴⁶. Стремление Зедльмайра трактовать произведение искусства как замкнутый, «законченный в самом себе малый мир»⁵⁴⁷ продолжает идущую еще от романтиков традицию.

4.6.3 Gesamtkunstwerk (Целостное произведение искусства)

*«И увидел я новое небо и новую землю...»
(Откр. 21:1)*

Идея целостного произведения искусства Gesamtkunstwerk, рожденная в эпоху романтизма, по-настоящему заняла умы художников и тех, кто размышляет о сущности искусства, в конце XIX века. Это понятие отсылает нас, с одной стороны, к архаической (дионисийской) традиции, с другой, к литургическому пониманию искусства, как соборного действия.

Gesamtkunstwerk в терминологии Зедльмайра – и есть истинное произведение искусства. Точного русского эквивалента этого сложного и

⁵⁴⁴ Там же. С. 168

⁵⁴⁵ Там же. С. 174

⁵⁴⁶ Там же. С. 10

⁵⁴⁷ Там же. С. 234

многозначного термина в русском языке нет⁵⁴⁸. Распространенная в России его трактовка как синтез искусств затрагивает лишь частично то многообразие смыслов, которые он в себя включает. В качестве приближающихся примеров – целостное, тотальное, совокупное, соборное художественное произведение. Для обозначения Gesamtkunstwerk'a используются понятия «универсальное произведение искусства», «идеальное произведение искусства», «единое произведение искусства», «тотальное произведение искусства», «синтетическое произведение искусства». Эти слова передают отчасти лишь внешний смысл того произведения, о котором мечтал Вагнер и русские символисты.

Понятие Gesamtkunstwerk можно именовать соборным искусством, в том смысле, что это искусство, творящее собор на всех уровнях его понимания, включая и архитектуру, и музыку, и действие, и живопись, и духовную жизнь и т.п. Под Gesamtkunstwerk'ом можно понимать как готический собор, так и любое монументальное произведение тех эпох, когда была единая задача у культуры и искусства, воплощенная в художественном символе⁵⁴⁹. Главное свойство соборного искусства – единение всех в одном художественном пространстве, которое одновременно является не только символическим, но и реальным и мистическим местом пребывания божественного. Поэтому обязательное условие для появления Gesamtkunstwerk'a – это присутствие в нем абсолютного Субъекта.

Сам термин появился в немецкой философии эпохи романтизма, духу которого он соответствовал. Понятие сформировалось в работе немецкого философа и теолога Карла Фридриха Трандорфа в 1827 году. Однако широкое распространение он приобрел благодаря идеям немецкого композитора Р. Вагнера⁵⁵⁰. Он хотел с его помощью описать искусство будущего, которое должно, по его мнению, прийти на смену существующему многообразию искусств⁵⁵¹. Если для романтиков идеальное единое произведение искусства виделось в античной хоре, то Вагнер грезил о будущем синтезе, воплощенном в музыкальной драме.

Идея целостного произведения искусства вдохновляла многих не только немецких, но и русских мыслителей, музыкантов и поэтов, грезивших о создании такого произведения и сокрушавшихся, если не об утрате середины, то об утрате целостного духовного начала культуры. Кто-то видел этот идеал

⁵⁴⁸ Ванеян С.С. Указ. Соч. С. 28

⁵⁴⁹ Там же. С. 29

⁵⁵⁰ Григораш А.В. Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. – СПб.: НП-Принт, 2012. С. 321–326.

⁵⁵¹ Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978

в древнем искусстве, кто же обращался и к литургии, как, например, отец Павел Флоренский, чья статья 1922 г. о храмовом действии как синтезе искусств, характеризует богослужение как идеальный пример слияния и синтеза различных искусств. Для русских символистов эта мечта представляла в виде соборного искусства («всеискусства»), грандиозной мистерии, втягивающей в себя все человечество. Идея слияния жизни и искусства в некоем новом Бытии нашла отчасти продолжение и в тоталитарных проектах XX века.

Для Зедльмайра *Gesamtkunstwerk* как целостное произведение искусства – это любое подлинное художественное творение, происходящее из середины и обладающее этой божественной серединой. Последнее означает, что произведение искусства причастно абсолютному Субъекту.

Данное утверждение заставляет вспомнить еще одно важное понятие Зедльмайра – единение (*Einigung*). Он его рассматривает в качестве высшего результата экзистенциального познания истинного произведения искусства. Это понятие подразумевает, что единение с произведением искусства открывает и возможность согласия, единения с другими людьми, что следует считать высшей целью соборного творчества.

Когда речь идет о понятии *Gesamtkunstwerk* у Зедльмайра, вспоминается его колоссальный труд, посвященный готическому собору⁵⁵², который, по его же словам, он задумывал как структурный анализ такого *Gesamtkunstwerk*'а как Реймский собор (*Strukturanalyse des Gesamtkunstwerks der Kathedrale von Reims*)⁵⁵³. Важно отметить, что собор становится *Gesamtkunstwerk*'ом или, как пишет Зедльмайр, пробуждается (*erwachen*) в момент торжественного богослужения⁵⁵⁴. Это и не удивительно. Ведь именно мистерия и есть идеальное воскрешение произведения искусства.

Gesamtkunstwerk закономерно исчезает, как и середина, лежащая в его основе, когда начинается господство частного, а не целого, когда частный человек, частная картина мира, частная собственность становятся главной основой цивилизации. Культура теряет связывающий всех центр. В результате искусство теряет способность создавать образ целого. В XIX веке окончательно исчезает прежний духовный центр культуры, его место, как считает Зедльмайр, занимает техника, строительство, понятое как инженерная задача. Утрата середины, как и утрата сакрального начала, тождественна утрате Духа, связывающего все в одно целое. Как следствие исчезает и внешний синтез искусств.

⁵⁵² Sedlmayr H. *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich, 1950. S. 30.

⁵⁵³ *Ibid.* S. 612.

⁵⁵⁴ *Ibid.* S. 360.

«Вся «Утрата середины», пишет Ванеян, есть история разложения Gesamtkunstwerk'a и описание последствий этой «революции»⁵⁵⁵. В то же время, фактически речь идет и об утрате искусством не только субъекта, но и символа. В результате оно превращается в дизайн или в концепт. Утрата середины или смерть Gesamtkunstwerk'a – это утрата связующего единого элемента, в результате чего наступает длительный процесс разобщения всех составляющих элементов. Утрата середины – это не просто десакрализация культуры, это вообще исчезновение в картине мира единого начала. В результате священнодействие заменяется выпуском бессвязных новостей. Это утрата связи с изначальным, с истоком всего.

Глобальную утрату середины можно сопоставить со всеобщей урбанизацией и утратой архаической связи с Бытием, как подлинного корня искусства. Когда Хайдеггер пишет о забвении Бытия, он выражает эту же проблему. Утрата середины, смерть Gesamtkunstwerk'a – это и утрата самого человека, который в гигантской машине современной цивилизации полностью отчужден от самого себя и от Бога. Утрата середины, связующего начала, закономерно ведет и к утрате целостного произведения искусства, в котором многообразии предстает как единство созерцания, как единое символическое пространство.

⁵⁵⁵ Ванеян С.С. Указ. Соч.

Выводы по четвертой главе

В основе новой науки об искусстве Зедльмайра лежит конкретный опыт непосредственного познания произведений искусства. Для его теоретического обоснования Зедльмайр создает оригинальное учение о произведении искусства, фундаментом которого является категория середина.

Произведение искусства для Зедльмайра – это не объект. Как только оно становится в нашем восприятии объектом, противостоящим субъекту, оно перестает быть произведением искусства. Его можно при этом анализировать умом, его можно воспринимать чувствами или читать как текст. Само искусство открывается только в личном опыте внутреннего созерцания субъекта. Одного внешнего опыта для познания искусства недостаточно.

Интерпретация единичных произведений искусства, понимаемых особым образом, – главная задача новой науки об искусстве Зедльмайра. Интерпретация для него – это не истолкование, это воскрешение, актуализация произведения, которая одновременно является его пониманием и Бытием.

С вышесказанным связано и важное для Зедльмайра различие между объяснением и пониманием, в основе которого лежит иное отношение к Бытию и времени. Из этого отношения вытекает и разница между реконструкцией и воскрешением произведения искусства.

В первом случае произведение искусства воспринимается как ставшее, как часть прошлого, во втором случае, оно пребывает в настоящем времени, которое Зедльмайр также называет истинным. В первом случае мы имеем дело с мертвым объектом, который можно проанализировать и объяснить. Во втором, с живым субъектом, который может быть понят только в личном экзистенциальном опыте, когда произведение становится своим, а не чужим. Первое направлено на объяснение текста произведения, или анализ его формы и стиля, второе имеет дело с самим произведением искусства, с его целостным образом (гештальтом), открывающемся в умозрении.

В трактовке Зедльмайром понятия интерпретация прослеживается прямая аналогия с музыкой. Ноты можно читать, но музыку можно только исполнить и пережить. Это утверждение напоминает нам древнее толкование понятия мимесис, означающее живое присутствие божественного в произведении искусства посредством человека.

Произведение искусства – это только живое, актуальное событие. Поэтому проблема Бытия произведения искусства ведет нас к проблеме времени, внутри которого существует произведение. Это особое, не историческое время, тождественное вечности и мгновению. Кроме того,

произведение искусства – это и особое символическое пространство, возникающее в акте его созерцания. Категория середина, выполняя роль посредника, и создает это особое время и пространство, которые созерцаются в акте интерпретации. Последнее также подразумевает, что созерцание произведения искусства – это исключительно личный опыт переживания особого пространства и времени.

Проблема истины в концепции Зедльмайра – это во многом проблема истинного времени. Истинное время произведения искусства раскрывается при его созерцании из центра. В качестве критерия истины тут выступает принцип целостности. Произведение искусства понятно, когда оно едино в себе, когда человек един с ним и может созерцать его в своем личном опыте внутри мгновения, тождественного вечности. В этом опыте созерцания произведение открывается как самодостаточная вселенная, которую можно созерцать как особое время и пространство.

Истинная интерпретация, понимаемая как поиск середины, возможна только для истинных произведений искусства, т.е. для тех, которые имеют середину. Категория середина в данном случае связывает Бытие и человека. Поскольку Бытие одно, то и истинная интерпретация тоже одна. Уникальность, единственность Бытия может вместиться только в уникальности произведения искусства. Проблема истинности познания для Зедльмайра заключается не в сущности произведения искусства, а в его актуальном Бытии здесь, когда оно созерцается как микрокосм в истинном настоящем.

За пределами Бытия ничего нет. Оно внутри в самом себе в действии. Бытие не может быть атрибутом, предикатом или объектом. Оно может быть только актуальным, только действием. Бытие субъективно, как и Дух. Поэтому указать на них нельзя. Познание их возможно только как событие, как действие, которое должно быть реализовано в личном опыте. Произведение искусства дарует возможность такого непосредственного внутреннего опыта. Подобное личное созерцание идет исключительно из внутреннего центра. Из него раскрывается истина произведения искусства. Возможность такого опыта заложена в произведение искусства посредством категории середина, которая выступает в роли субъекта и объекта интерпретации.

Отсюда следует важное свойство искусства – даровать возможность единения с истиной. Подлинное произведение искусства – это целостное, всеобщее произведение, *Gesamtkunstwerk*, вселенская мистерия. Эта вершина творческой деятельности человека необходимо требует Абсолютного Субъекта в своем основании.

Данное представление у Зедльмайра выражает также понятие мир в малом, характеризующее самодостаточность и целостность произведения искусства, которое выступает также в роли точки, центра единения, примирения людей. Произведение искусства – это и человек или люди, посредством которых оно актуализируется.

Заключение

Вопрос о том, что такое произведение искусства, в XX веке превратился в загадку, которую пытались разгадать многие художники и мыслители. Свой ответ на него дает и Зедльмайр, создав новую науку об искусстве, в основу которой положен опыт интерпретации конкретных единичных произведений искусства. Этот живой опыт, уходящий в глубь истории, и есть произведение искусства, которое нельзя считать просто вещью или текстом. Смысл произведения искусства не в идее и не в форме. Смысл его в Бытии, которое, являясь, делается посредством конкретного произведения искусства доступным для созерцания.

Объективная истина не столь уж и истинна. Ведь истина не может довольствоваться только миром объектов. Ей необходим и субъект. Когда мы имеем дело с объектами, мы имеем дело с посредниками. Сама истина открыта только непосредственному созерцанию, доступное лишь во внутреннем опыте субъекта. Это подразумевает, что Бытие, открывающее себя в истине, само есть действующее начало.

Чтобы субъект смог познать истину, он должен уже присутствовать в ней быть каким-то образом. Либо человек остается внешним наблюдателем, либо он так встроен в процесс познания, что последний без него не имеет смысла. Это утверждение вытекает из идеи тождества мышления и Бытия, которое также предполагает, что акт познания включает в себя человека.

Категория середина может восприниматься формально, как и любая логическая категория. Она скрепляет любую структуру, превращая сумму в целое. Иное дело, когда акт познания становится событием, живым экзистенциальным опытом, а не просто отвлеченным формальным знанием. Этот опыт носит исключительно личный уникальный характер. Середина дает возможность познавать уникальное, потому что она сама есть проявление уникальности Бытия. Благодаря середине человек получает возможность непосредственного познания Абсолюта. Этот процесс нельзя формализовать. Он существует только в действе, в акте созерцания.

Создавая свою науку об искусстве, Зедльмайр не идет проторенным путем. Он опирается не на привычные категории, необходимые для познания искусства, такие как стиль, форма, идея, а выстраивает свою структуру понятий, в центре которой лежит категория середина. Благодаря середине интерпретация произведения искусства приобретает логическую и онтологическую обоснованность.

Для Зедльмайра принципиально важно, что произведение искусства имеет не условную природу и возникает не вследствие прихоти автора.

Искусство для него, как и для Гегеля и Хайдеггера, – это одна из форм познания Абсолюта в непосредственном опыте. Середина, будучи посредником, обеспечивает акт познания своим присутствием и в человеке, и в Бытии. Зримость произведения искусства, т.е. его середина, скрепляет зрителя и истину в момент экзистенциального личного опыта, который можно охарактеризовать как созерцание Бытия в настоящем.

Такое познание, родственное древней мистерии, преобразует наше представление об истине, и о способах приближения к ней. Однако метод интерпретации произведения искусства, описанный Зедльмайром, востребован и вне сакрального пространства готического собора. Он столь конкретен, что может быть использован для выработки практического навыка общения с искусством. В наши дни, когда мы переживаем очередную смену эпох, идеи Зедльмайра открывают новые перспективы для развития науки вообще и науки об искусстве в частности.

Библиография

1. Алпатов, М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 168-169.
2. 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.
3. Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века. М., 2003, с. 404–438.
4. Архитектурное творчество Микеланджело. Под ред. М.В. Алпатова. М., 1936, с. 124–125 (прим. ред.).
5. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: НЛЮ, 2017. 504 с.
6. Биbihин В.В. – Общество. Культура. Философия. Материалы к XVII Всемирному философскому конгрессу. Реферативный сборник. М., 1983, с. 56–102.
7. Биbihин В.В. Ганс Зедльмайр: искусство видеть. Утрата середины. – Новый ренессанс. М., 1998, с. 59–126.
8. Биbihин В.В. Послесловие к: Ганс Зедльмайр. Искусство и истина. СПб., 2000.
9. Ванеян С.С. «Методологические проблемы истории искусства в трудах Ханса Зедльмайра» М. 1999.
10. Ванеян С.С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2004.
11. Ванеян С.С. «Возникновение собора» и возрождение науки. – Искусствознание. 2/99.
12. Ванеян С.С. Искусствознание как наука и поэзия. – Российский исторический вестник, т. 3, 2000.
13. Ванеян С.С. Комментарии и Послесловие к: Ханс Зедльмайр. Искусство и истина. М., 1999.
14. Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией. Структурный анализ и история духа в творчестве Ханса Зедльмайра. – Искусствознание, 1/99.
15. Ванеян С.С. 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.

16. 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.
17. Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция. 2006. С. 464.
18. Гегель Г.В.Ф. Наука логики: в 3 т. М.: Мысль, 1970. Т. 1. 501 с.
19. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. 495 с.
20. Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М., 1983.
21. Граблева А.Н. Критический анализ эстетической концепции Ганса Зедльмайра. Диссертация. М., МГУ, 1970.
22. Граблева А.Н. Феноменологическая эстетика Ганса Зедльмайра. – Современная буржуазная эстетика. Критические очерки. М., 1978, с. 165–192.
23. Грякалов А.А. Структурализм в эстетике. Критический анализ. Л., 1989, с. 18.
24. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. 233 с.
25. Зись А.Я. Конфронтации в эстетике. Очерки о природе искусства. М., 1980, с. 138–141.
26. История архитектуры в избранных отрывках. Под ред. М.В. Алпатова. М., 1935, с. 576–577 (прим. ред.).
27. Куракина Л. Критика философско-эстетических основ «теории интерпретации» литературного произведения. – Художественный образ и структура. М., 1975, с. 100–123.
28. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. Т. IV. 776 с.
29. Недошивин Г.А. Из истории современной западной социологии искусства. – Современное искусствознание за рубежом. Очерки. М., 1964, с. 7–40.
30. Перов Ю. В поисках методологического синтеза. – Методологические проблемы современного искусствознания. В. 1. Л., 1975, с. 166–175.
31. Рыклин М.К. Новое в структуралистском искусствоведении. – Современная структуралистская идеология. Генезис политологических концепций. Под ред. Н.Ф. Казина. М., 1984.
32. 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.
33. Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистических обществ. М., 1979.

34. Тасалов В.И. Принцип «конструктивной» гармонии произведения в методологии буржуазного искусствознания. – Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983, с. 333–358.
35. Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. М., 1990.
36. Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурнотипологические исследования. Под ред. М.С. Кагана. М., 1986, с. 178.
37. Ювалова Е. О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики. – Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв. М., 1977, с. 38–46.
38. Benjamin Binstock «Springtime For Sedlmayr? The Future Of Nazi Art History», in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 2004.
39. Bohde Daniela, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012.
40. Daniela Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012.
41. Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte. München: Wilhelm Fink, 1967.
42. Dittmann L. Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Stuttgart, 1985, S. 51–88.
43. Evonne Levy, «Sedlmayr and Schapiro Correspond. 1930–1935», in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. LIX (2010), S. 235–263.
44. Gerat I., Unerwünschte Freiheit: Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr, Diss., Freiburg 1994.
45. Gerat I. Sedlmayrs Kunstbegriff. – Ars, Bratislava, 1994, (1995), n. 2, 113–134.
46. Hofmann W., Im Banne des Abgrunds: der "Verlust der Mitte" und der Exorzismus der Moderne. Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, in: G. Breuer (Hg.), Die Zähmung der Avantgarde: Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel-Frankfurt 1997, S. 43-54.
47. Ian Verstegen Obscene History. The Two Sedlmayrs Studia, in: Austriaca 24 (2016): 79-93.
48. J. van der Meulen, Aristoteles. Die Mitte in seinem Denken, Meisenheim/Glan, 1951. 293 s.
49. Lorenz H., Der habsburgische "Reichsstil" – Mythos und Realität, in: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992, 2, Berlin 1993, S. 163-175.

50. Lorenz H., Dichtung und Wahrheit – das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, hg. v. F. Polleross, Wien 1995, S. 129-146.
51. Luca Vargiu Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr, Erscheinungsjahr: 2017, 157 S.
52. Männig Maria: Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie, Böhlau, Wien 2016.
53. Maria Männig: Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie, Böhlau, Wien 2016.
54. Olbrich H., Einige Seiten im Verhältnis von Kunstwissenschaft und Philosophie in der deutschen bürgerlichen Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts, in: Wiss. Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, 12, 1963, Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe 2, S. 293-298.
55. Ottenbacher A., Kunstgeschichte in ihrer Zeit : zu Hans Sedlmayrs "abendländischer Sendung", in: Kritische Berichte, 29, 2001, S. 71-86.
56. Polleross F., Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische "Entweder-und-oder" in der Architektur, ebenda, S. 9-58.
57. Prater A., Revolution und Wahrheit: Anmerkungen zum Geschichtsverständnis Hans Sedlmayrs, in: Zsch. für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, 45, 2000, S. 97-109.
58. Quitzsch H., Verlust der Kunstwissenschaft?: eine kritische Untersuchung der Kunsttheorie Sedlmayrs, Leipzig 1963.
59. Schlink W., The Gothic Cathedral as heavenly Jerusalem: a fiction in German art history, in: The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art, hg. v. B. Kühnel (=Jewish art, 23/24, 1997/98), S. 275-293.
60. Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. 260 s.
61. Vargiu L. Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte. / Palermo Centro Internazionale Studi di Estetica 2008.
62. Vargiu L. Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr, Erscheinungsjahr: 2017, 157 S.
63. Warnke M., Apologet der Mitte (1966), in: ders., Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Luzern-Frankfurt S. 1979, 74-76.
64. Wyss B., Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik, Köln 1997, S. 282-295.

Научное издание

Зверев Александр Сергеевич

**Категория середина (Mitte) и основные понятия
новой науки об искусстве Ханса Зедльмайра**

Монография

Издательство «Наукоемкие технологии»
ООО «Корпорация «Интел Групп»
<https://publishing.intelgr.com>
E-mail: publishing@intelgr.com
Тел.: +7 (812) 945-50-63

Подписано в печать 12.01.2024.
Формат 60×84/16
Объем 10,75 п.л.
Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-907804-19-7



9 785907 804197