

Г.ЗЕДЛЬМАЙР: СТРУКТУРНЫЙ ПОДХОД В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ И КОНЦЕПЦИЯ “ИДЕАЛЬНОЙ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ”

Статья посвящена рассмотрению структурализма как одного из подходов к изучению художественного произведения. Учитывая то, что основоположником данного подхода в искусствоведении является австрийский ученый Г.Зедльмайр, суть подхода анализируется в контексте теоретических работ данного автора. В статье очерчиваются основные векторы развития научных идей Г.Зедльмайра с акцентом на концепцию ученого об “идеальной науке об искусстве”. Кроме того, автор статьи касается проблем, характерных для искусствоведения XX в. в целом, и актуализирует значение наследия Г.Зедльмайра для современной теории искусства, которое во многом изменило представление об анализе отдельного художественного произведения.

Завершился XX в. – век становления неклассической философии, науки, искусства. Это время ознаменовано множеством инноваций в области художественного творчества. Появление и бурное развитие принципиально новых художественных форм выявили высочайший потенциал искусства. Произошло расширение его видового, жанрового, стилевого разнообразия. Изменились не только границы художественности, но и сам феномен художественности как таковой.

Во второй половине XX в. реальная практика искусства свидетельствовала о принципиально новой ситуации в художественной жизни и указывала на необходимость теоретического переосмысления проблемы художественности и художественного творчества. Сами художники в обязательном порядке начали сопровождать свои произведения теоретическими обоснованиями, пытаясь тем самым прояснить возможность нового видения искусства. Однако при этом творения, появившиеся в современной культуре, реципиенты не всегда оценивают как произведения искусства в отличие от самих авторов и многих критиков. Можно констатировать, что видоизменилось как само понятие искусства, так и понятие непосредственно произведения искусства: сегодня их смысловое наполнение и интерпретации стали особенно проблематичными.

В связи с этим переосмыслению подверглась и сама наука об искусстве: ее методы, функции, задачи и даже сам предмет. В многочисленных устных и опубликованных дискуссиях центральное положение занимает вопрос о готовности современного искусствоведения к творческому, глубокому пониманию и истолкованию произведения изобразительного искусства. Центральный проблемный узел связан с поисками базисных основ для искусствоведческой науки, слишком ненаучным образом зависимой от индивидуальных истолкований собственного предмета, а также с попытками найти некий универсальный механизм для объяснения исторических метаморфоз этого предмета.

В первой четверти XX в. разумно устроенная позитивистская вселенная лавинообразно теряла свои опоры и координаты, единые представления о достоверном и истинном рушились, а субъективность в искусстве постепенно становилась все более неизбежной данностью. В контексте этих исторически сложившихся кризисных для теории искусства условий начали возникать многочисленные искусствоведческие и эстетические концепции, направленные на разработку внутренних проблем и поиски комплексных универсальных подходов к анализу искусства, связанные в первую очередь с традициями классической немецкой философии.

Таким образом, целью данной статьи является выявление одного из наиболее значимых научных подходов в искусствоведении в качестве вектора развития современного искусствознания, а также его анализ применительно к художественному произведению и искусствоведческой теории в целом.

Среди наиболее авторитетных в настоящее время теоретических работ по искусствоведению можно назвать труды Р.Фрая, К.Гринберга, О.Вальцеля, А.Гильдебранда, Г.Вельфлина. Концепция “чистой зримости” изложена К.Фидлером,

тезис “художественной воли” – А.Риглем, духовно-исторический метод освещен в работах М.Дворжака, иконологический анализ – в работах Э.Пановского.

Все эти теории так или иначе сводились к феномену художественного произведения и представляли собой различные подходы к его анализу и истолкованию, а также к его назначению в современном мире. Знаковое место среди разнообразных искусствоведческих теорий, концепций, подходов занял структурный подход, или структурализм, который сформировался примерно в 1930–1940-х гг.^{*} в значительной мере под влиянием структурной лингвистики (концепции системной взаимосвязанности элементов языка). Основные представители данного подхода – В.Пропп, К.Леви-Строс, Р.Барт, М.Фуко, Ж.Лакан, Ч.Пирс. Кроме того, широко использовались идеи Пражского лингвистического кружка, а в России – “ОПОЯЗа” и Московского лингвистического кружка [9]. В результате структурная лингвистика и семиотика внесли решающий вклад в выработку методологии, методики и понятийного аппарата структурализма. Все это дало основание рассматривать его как “определенный способ анализа явлений культуры, исходящий из методов современной лингвистики” (Р.Барт). Главными задачами структурализма были выявление структуры как относительно устойчивой совокупности отношений; признание методологического примата отношений над элементами в системе; частичное отвлечение от развития объектов [2].

Уникальным представителем применения структурализма в искусствоведении стал австрийский ученый Ганс Зедльмайр. Многие источники называют его, с одной стороны, одним из самых влиятельных, с другой – одним из наиболее спорных историков и теоретиков искусства XX в. Будучи чрезвычайно актуальным и востребованным для своего времени, впоследствии Г.Зедльмайр был практически забыт, а его теоретические труды затерялись среди множества иных искусствоведческих работ. Особенно это характерно для отечественного искусствознания: только в последнее десятилетие сначала в России, а затем и в Беларуси начали появляться переводные труды автора. Так, только к концу XX ст. студенты и специалисты в области искусствоведения нашей страны получили возможность ознакомиться с главным методологическим трудом Г.Зедльмайра “Искусство и истина” сразу в двух переводах С.С.Ванеяна и Ю.Н.Попова с комментариями и послесловием (соответственно в 1999 и 2000 гг.). Примерно в это же время появилась первая в серии “Теория истории искусства” книга С.С.Ванеяна “Пустующий трон”, также посвященная анализу теоретических позиций Г.Зедльмайра. Примечательной для понимания теоретических позиций австрийского искусствоведа является аналитическая статья философа В.В.Бибихина (1998). Несколько ранее проблемой интерпретации наследия Г.Зедльмайра занимались такие исследователи, как А.Н.Граблёва (1978) и В.И.Тасалов (1988), однако эти работы носили скорее фрагментарный, нежели последовательный характер в изучении трудов данного автора.

В настоящее время интерес к Г.Зедльмайру вновь пробужден: во многом этому сопутствовали обстоятельства культурологических выступлений автора, которые всегда имели подчеркнуто обращенный к современности вектор. Зедльмайр прочитывает в истории искусства историю духа. Искусство представляет для него инструмент для глубинной интерпретации духовных процессов. Он отыскивает в истории искусства так называемые критические, т.е. радикально новые, формы, в которых можно распознать симптомы невидимых духовных сдвигов, причем согласно автору за последнее двухсотлетие эти сдвиги имеют устойчиво кризисный характер [6].

В подобных условиях кризиса дополнительные исторические обоснования получили острое стремление искусствоведов к системности. Эту проблему отсутствия системности Г.Зедльмайр и пытался решить посредством теоретического обоснования принципов *структурного анализа* произведений искусства как процесса воссоздания его глубинного смысла. Опираясь на методы структурной лингвистики, определившие во многом не только лингвистическую, но философскую и культурологическую парадигмы всего XX в., Г.Зедльмайр разрабатывал структуралистскую концепцию в искусствоведении, став, таким образом, основоположником структурного анализа в искусстве.

* В некоторых источниках временем появления структурализма называются 20-е гг. XX в. [10], в других – 50–70-е гг. XX в. [13].

Согласно теории Г.Зедльмайра, наука об искусстве прошла стадии стилистической критики, каталогизации памятников, выработки специальной терминологии. Далее требуется изучение “структурной необходимости языка произведения искусства”. Структурный подход предполагает (в идеале) превращение искусствознания в точную науку, использующую системные методы и аналитические приемы, таблицы, графики [4]. “Структурный анализ” для Г.Зедльмайра есть и синтез: запечатленное искусством “целостно-интуитивное первопереживание” подлежит воссозданию на той же жизненной глубине, и многоступенчатый процесс интерпретации призван обосновать первую мгновенную интуицию произведения [8].

Г.Зедльмайр относился к Венской школе искусствоведения. Как истинный ее представитель Г.Зедльмайр считал своей главной задачей (а впоследствии – заслугой) разработку строгой науки об искусстве, начиная с формулировки ее целей и заканчивая демонстрацией конкретных результатов.

На сегодня актуальность исследования наследия Зедльмайра состоит в основном в том, что задачи, поставленные этим искусствоведом, до сих пор в значительной степени остались лишь задачами, которые предстоит решить, а многие теоретические заключения и ныне остаются дискуссионными, вызывая активную полемику в искусствоведческой среде.

“Каждое поколение в истории искусств должно создавать свои понятия, и этим понятиям необходимо давать имена”, – говорил Г.Зедльмайр [11]. Одним из важнейших понятий для ученого стало понятие *идеальной науки об искусстве*, т.е. в некотором роде утопическое стремление автора к достижению полного объективного понимания произведения искусства. Для реализации этого стремления Г.Зедльмайр создает концепцию науки об искусстве, состоящую из двух основных этапов, которые автор называет первой и второй науками об искусстве*.

Приступая к описанию первой науки об искусстве, Зедльмайр ставит несколько существенных вопросов: как будет выглядеть наука об искусстве, которая *не понимает* своего первичного предмета – художественных произведений? Какие проблемы она сможет увидеть и разрешить, а какие – нет? Какие познавательные потребности она смогла бы удовлетворить? [1].

Отвечая на поставленные вопросы, автор говорит, что подобную науку об искусстве можно назвать “фиктивной” [7] в основном потому, что она не доходит до глубокого понимания искусства. Имея возможность, например с помощью документов, датировать произведения, локализовать их, устанавливать исторических лиц в качестве их авторов, она не способна, тем не менее, прийти к целостным результатам, так как все эти результаты в той или иной степени зависят от случайного существования документов (в широком смысле) и поэтому остаются фрагментарными.

Также первая наука, считает автор, могла бы подняться на вторую ступень и устанавливать *свойства* произведений, сравнивать последние друг с другом и классифицировать их по их свойствам. Из идентичности свойств представляется возможным выводить генетические связи (связи происхождения друг от друга, родства), а также констатировать изменения произведений, связанные с историческим временем, местом их возникновения и т.д. [1].

Составные части, которые можно понять, не понимая художественного произведения как такового, это, в первую очередь, так называемые “образные темы”, т.е., наивно выражаясь, “то, что изображает образ”. Даже без глубокого внутреннего понимания искусства видится вполне возможным установить, что изображает или означает тот или иной мотив, а также проследить, что его тема сходна с другими темами или происходит от них. Таким образом, возможна “внешняя” иконография, т.е. те значения образа, которые не изменяются в зависимости от особого художественного воплощения данной темы.

* Важно помнить, что говорить о двух науках об искусстве теоретически ложно, и Г.Зедльмайр также допускает это лишь условно. В практике исследования между ними нет резкой границы: они существуют, “перетекая друг в друга” [8].

Аналогично обстоит дело и с изучением формальных “тем”, или “форм”. То, что форма базилики, например, встречается в определенном историческом месте и в определенное время, вполне может констатировать и человек, совершенно не восприимчивый к искусству. Однако он окажется несостоятельным, чтобы объяснить, *почему* она появилась именно здесь и именно теперь. Это, отмечает Г.Зедльмайр, возможно сделать только в силу понимания *художественных свойств* этой формы, если речь идет не об абсолютной форме, но о форме как носителе художественных качеств.

Таким же образом можно фиксировать и свойства, присущие произведениям как некоему целому. И здесь мы имеем дело с таким расхожим понятием, как “стиль”. Стилем произведений традиционно называют сложившуюся систему принципов, закономерностей и правил определенного творческого метода, а также особенностей художественных форм, которые являются общими для целого ряда художественных произведений, с одной стороны, объединяя их между собой, с другой – отличая от произведений других стилей. Термин “стиль”, как известно, употребляется в двух основных значениях: стиль какого-либо художественного направления, охватывающий произведения разных видов искусства за определенный период, а также индивидуальный стиль в работе того или иного мастера*.

В целом результаты первой науки об искусстве (например, когда мы сравниваем отдельные свойства, присущие произведениям искусства) могут быть использованы в различных исследовательских целях. Можно использовать их, чтобы решить проблемы датировки, локализации, установления авторства там, где не сохранились документы.

Даже если совершенно не понимать художественного смысла произведений, все равно можно прийти к заключению, что, например, собор Св. Софии в Константинополе (Стамбуле) своим общим формальным обликом ближе к церкви Сан Витале в Равенне, нежели к любому готическому собору. Таким образом, свойство “стиль” может быть использовано для атрибуции – это известный метод “стилистической критики”. Однако возникает существенная проблема: произведения, весьма сходные по своему внешнему стилю, могут глубоко различаться по стилю внутреннему. Решение этой проблемы Г.Зедльмайр оставляет второй науке об искусстве.

Ученый утверждает, что полноценное искусствознание при полном отсутствии у него внехудожественных фактов и сведений вполне возможно. Представим себе работу историка искусства в музее, где собраны картины анонимного авторства и неизвестной датировки. Это не доказывает ненужность фактов, но показывает их странный статус. Знать их надо, однако понимание искусства в его существе происходит не от них и достигается помимо них. Фактография присутствует в том, что сейчас называется искусствознанием. Оно оттачивает свою методику, расширяет познания. Но к важным искусствоведческим открытиям приводит только умение взглянуть на вещь без метода и судить о ней без рассуждений, отставив приемы и на время забыв известное [1].

Школа зрения, которой учит Г.Зедльмайр, разворачивается уже внутри этого второго искусствознания. Оно проработало фактографию предмета, вышло за ее пределы и пытается взглянуть на его духовную сущность. Исходным фактом, от которого отталкивается эта школа, является то, что мы смотрим на художественное произведение всякий раз новыми глазами. Мы видим в нем всякий раз другое, как если бы перед нами менялись произведения. Каждый новый угол зрения создает новый предмет.

Смена впечатлений, с каждым обогащением которых возникает новая картина, не может быть остановлена. Произведение, однако, не раскалывается на множество частей, оно остается одним и тем же. Как утверждает Г.Зедльмайр, причина кроется в том, что мастер создает свою вещь, заранее учитывая неизбежное множество точек зрения: настоящая вещь возникает на уровне, который глубже смены аспектов. Великое произведение рождается там и обращено к тому, что не изменится после смены взгляда. Поэтому, если вещь открывает новые и новые стороны перед нашим зрением, надо понять, что ее суть располагается не в одном из ее смыслов, а в том, что создает их смену [2]. Мы

* Понятие стиля необходимо отличать от индивидуальной *манеры* отдельного художника.

подбираемся к вещи ближе, когда догадываемся, что нам не перечислить все аспекты, какие она может показать.

Довольно очевидно, что пытаться взглянуть на мир глазами художника и самонадеянно, и бесполезно. Творческое участие в произведении начинается с понимания, что первое впечатление о нем сменится другим. Однако при этом происходит не жертва конкретным восприятием в пользу обобщения, а переход от того, что так или иначе изменится, к тому, что останется мною и после того, как я изменю свою точку зрения. В искусствознании, каким его хочет видеть Г.Зедльмайр, происходит и еще одно важное отождествление исследователя с мастером: художник в той мере, в какой создал произведение, создан им.

Известный исследователь творчества Зедльмайра В.В.Бибихин отмечает, что Г.Зедльмайр пользуется старой терминологической парой (продукция и репродукция) немецкого классического идеализма. Исследователь есть репродуктивный художник. Это слово точнее характеризует исследователя искусства, чем современный термин “интерпретация”, допускаемый Г.Зедльмайром разве что в музыковедческом значении превращения незвучащей нотной записи в живую музыку. При таком понимании этого термина нельзя считать интерпретацией произведения искусства перевод его в слова. Дело интерпретатора не в том, чтобы заменить краски на полотне лексикой на бумаге. В идеале воссоздание должно совершаться глубже лексики на том же самом уровне, на котором вел свою борьбу художник [2].

Старый термин также, безусловно, требует правильного понимания. Для переводческой интерпретации конечная цель – словесный текст, по каким-то параметрам адекватный художественному произведению. Для искусствоведческой репродукции сама материя произведения есть текст, с установления и корректного прочтения которого начинается собственно работа. Выйдя за пределы подготовительной фактографии, она имеет уже только ориентиры взаимосвязи, структуры, целостности, полноты.

Итак, вторая наука об искусстве имеет дело с установлением “внутренних” свойств произведений, ей доступно понимание художественных созданий. Неверно давать какую-либо интерпретацию произведению, ограничиваясь анализом и сопоставлением лишь отдельных его элементов и используя только опыт собственного знания о некоторых из них, пусть даже наиболее выразительных. Основным методом такой науки будет рассмотрение всех деталей художественного произведения в *единстве*. Подтверждением этого тезиса служит заявление ученого о том, что каждый, кто работает в искусствоведении, приступая к решению своей особой задачи, уже каким-то образом определился в своем отношении к целому ряду проблем, и в поисках надежной опоры той или иной теоретической гипотезы, оценивая и сопоставляя, исследователь так или иначе вынужден апеллировать к целому. Под целым в данном случае исследователем понимается совокупность внутренних связей художественного произведения, составляющих его сущность, а также множество впечатлений, которое оно вызывает у зрителя.

Сам Г.Зедльмайр утверждает, что, по сути, понимание и непонимание – это лишь предельные случаи, в действительности же речь идет о той или иной средней степени понимания произведения искусства. Лишь в крайних случаях оно приближается к какому-то из пределов, причем к нижнему (непонимания) гораздо чаще, чем к верхнему.

В отношении массы искусствоведческой литературы Г.Зедльмайр сегодня оказывается еще актуальнее, чем когда он писал свои книги. Мы вынуждены признать, что значительной части людей, пишущих об искусстве, было бы лучше оставаться при “честной” фактографии, нежели создавать теоретико-аналитические концепции касательно того или иного произведения искусства или их группы. Г.Зедльмайр строит свою науку об искусстве как историю длящегося откровения абсолютного духа через разломы и прорывы шаткой человеческой духовности [10]. Его репрезентация во взаимосвязи с художественным процессом явилась ключевой научной проблемой искусствоведения второй половины XIX–XX в.

Подытоживая вышеизложенное, можно утверждать, что минувшее столетие для искусствоведения было временем формирования методологических основ и репертуара исследовательских процедур, форм, жанров научного изучения изобразительного

искусства, а также активного и результативного включения науки об искусстве в художественный процесс, взаимодействия с системой общего и художественного образования. Во многом развитию современной теории искусства и художественной критики способствовали научные идеи австрийского искусствоведа Г.Зедльмайра, которые послужили импульсом к становлению структурного подхода в искусствознании и во многом изменили представление об анализе отдельного художественного произведения. Его подход к искусству является насколько максималистским, настолько же и внутренне противоречивым.

Один из наиболее ярких, на наш взгляд, примеров противоречивости теории Г.Зедльмайра можно найти в рамках самого структурного подхода, применяемого автором к искусствоведению. Сегодня уже состоявшимся фактом является то, что структурализм, несомненно, дает большие положительные результаты при анализе явлений культуры. Тем не менее характерная для этой методологии абсолютизация формальных структур, акцент на объективистском анализе явлений культуры оставляет “за скобками” самого человека как объекта культуры. Исключение субъекта из таких областей культурологии, как литературоведение, искусствоведение, не позволяет даже ставить проблему мировоззрения отдельного художника, раскрывать механизмы его творчества, что кажется абсолютно необходимым в том случае, когда мы имеем дело с творчеством художественным.

Однако, несмотря на все противоречия в теории Г.Зедльмайра, основным его вкладом в искусствоведческую науку является то, что он предвосхитил методологическую проблематику гуманитарной науки постструктуралистской и постмодернистской эры в той ее части, которая связана с различием “искусства” и “неискусства”, с деконструкцией и местоположением интерпретатора по отношению к предмету интерпретации, с необходимостью совмещения различных профессиональных исследовательских стратегий. Сегодня можно с уверенностью утверждать, что с течением времени тексты автора ничего не потеряли ни в спорности, ни в провокативной полемической энергетике.

1. Арсланов, В.Г. Западное искусствознание XX века / В.Г.Арсланов. – М.: Академический Проект: Традиция, 2005. – 862 с.
2. Бибихин, В.В. Ганс Зедльмайр: искусство видеть / В.В.Бибихин. – М.: Новый Ренессанс, 1998. – С. 78–99.
3. Ванеян, С.С. Между гештальтом и теофанией. Структурный анализ и история духа в творчестве Ханса Зедльмайра / С.С.Ванеян. Искусствознание. – 1999. – № 1. – С. 506–552.
4. Власова, В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь / В.Г.Власова, Н.Ю.Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.
5. Граблёва, А.Н. Феноменологическая эстетика Ганса Зедльмайра / А.Н.Граблёва // Современная буржуазная эстетика: критические очерки / А.Н.Граблёва. – М.: [Б.и.], 1978. – С. 165–192.
6. Ельшевская, Г. История искусства как логическая система: (обзор переводов книг классиков зарубежного искусствознания) / Г.Ельшевская. – М.: НЛЮ, 2002. – №53. – С. 28–35.
7. Зедльмайр, Г. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства / пер. с нем. С.С.Ванеяна. – М.: Искусствознание, 1999. – 366 с.
8. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / пер. Ю.Н.Попова. – СПб.: Аксиома, 2000. – 272 с. – (Классика искусствознания).
9. Культура и культурология: словарь / сост. и ред. А.И.Кравченко. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 928 с.
10. Культурология – XX век: энциклопедия: в 2 т. / редкол.: С.Я.Левит (гл. ред.) [и др.]. – СПб.: Университетская книга: Алетейя, 1998. – Т. 2. – 447 с.
11. Тасалов, В.И. Ганс Зедльмайр. Дилемма хаоса и порядка в постмодернизме 50–70-х гг. / В.И.Тасалов // Искусствознание Запада об искусстве XX в. / В.И.Тасалов. – М.: [Б.и.], 1988. – С. 43–71.
12. Федоров, А.А. Введение в теорию и историю культуры: словарь / А.А.Федоров. – М.: Флинта: МПСИ, 2005. – 464 с.