

Степан Ванеян

**БРЕЙГЕЛЬ – ЗЕДЛЬМАЙР – ИМДАЛЬ:
СЛЕПОЕ ПЯТНО ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Слепы не только слепцы впереди и слепа судьба, которую они воплощают, «слепы» и творения идиллической зоны, пастух и корова на пастбище. Природа позади тоже «молчит», но это не опасная, злая тишина – как у воды впереди, а тихий сон села. Как раз подобное неожиданное «сужение» двух совершенно рядом друг с другом распростертых образных значений, так сказать, в одном месте, собственно говоря, там, где помещено главное значение картины – «слепота» – слепота людей, слепота природы, – именно это сужение одновременно и самое величественное из образных открытий Брейгеля, и в нем совершенно по-особому обоснован и глубочайший смысл этой картины, и глубинное ее воздействие.

Ханс Зедльмайр

Самый что ни на есть наружный момент ослепления диалектически опосредован моментом открытости к Откровению, которое само по себе как всегда остается невысказанным – если только над открытой (!) рукой упавшего слепого оно не символизируется в качестве спасения кустиком водяного ириса: перевернутый мир – так можно сказать в перспективе маньеризма – сам перевернулся.

Макс Имдаль

Отсчитано. Назад не повернуть.
Иди вперед, покуда смотрят зенки.
По глупости не вздумай сачкануть:
Поставят в угол или хуже – к стенке.

Дмитрий Сарабьянов
Стихотворения последних лет

Мы не просто исполняем своего рода мемориальный долг, посвящая наш скромный текст памяти Д.В. Сарабьянова, а заодно – и увы – В.Д. Сарабьянова, – но и довольно сознательно поддаемся некоторому меморативному воздействию: когда-то мимолетное замечание Дмитрия Владимировича, что, мол, самый великий текст Зедльмайра – это совсем не «Утрата...», а его «Слепые», вдохновило нас заняться этим совсем не простым историком искусства, одновременно несколько напугав в отношении к конкретному тексту. Уход Д.В. из этого мира просто заставил вернуться и к Зедльмайру, и именно к этой его статье, сподвигнув даже на ее перевод и публикацию¹. Потребность в комментарии отчасти породила данные заметки, где достаточно неожиданно открылся замысловатый сюжет непростых взаимоотношений неординарных персоналий – того же Зедльмайра и чуть менее заметного, но не менее замечательного Макса Имдаля.

Последовательное изложение наших, быть может, не совсем последовательных наблюдений за тем, как из одной интерпретации почти неумолимо рождается интерпретация иная, совсем, казалось бы, исключаящая первую и даже интерпретацией уже не являющаяся, мы предварим двумя небольшими справками относительно двух персонажей той довольно странной истории, что именуется – скорее всего просто по вербальной привычке – «историей искусства».

Напомним, что Ханс Зедльмайр (1896–1984) – самый примечательный, если не самый замечательный представитель венского искусствознания (наравне с ним, видимо, – только Эрнст Гомбрих), автор одного из главных текстов гуманитарной традиции XX века – «Утрата середины» (1948) – начинал с увлечения архитектурой (в 1918–1920 годах после демобилизации с Первой мировой войны он учился в Высшей технической школе в Вене), но под влиянием лекций Макса Дворжака перешел в Венский университет, защитив диссертацию по истории архитектуры у Юлиуса фон Шлоссера (1923). С 1934 года он преподавал все в той же Высшей технической школе, тогда же был ассистентом, а с 1936 года – преемником своего учителя в заведовании кафедрой истории искусства Венского университета. Вначале активный сторонник национал-социализма (приветствовал аншлюс), уже перед самой войной заметно в нем разочаровался, покинул австрийскую НСДАП и вследствие этого попал в 1942 году (будучи член-корром Австрийской академии наук и профессором Венского университета) на Восточный фронт, однако в 1943-м

¹ *Зедльмайр Х.* Низвержение слепых / Пер. С. Ванеяна // Логос. 2015. № 4 (106). С. 16–57.

возобновил учебную деятельность. После 1945 года подвергся денацификации (отстранен от преподавания с запретом на публикации), но в 1951 году приглашен на кафедру истории искусства в Мюнхен (до него ее возглавлял Янтцен). С 1964 года – почетный профессор в Зальцбурге, где ныне его имя носит одна из улиц города.

Характерное свойство научного творчества Зедльмайра – собирание воедино с позиций католического антимодернизма методологических впечатлений от феноменологии, экзистенциальной характерологии и гештальт-психологии, что обозначилось уже в ранних текстах-манифестах («Зрение в гештальте», 1925; «Квинтэссенция учения Ригля», 1929), которые венчает эссе «К строгой науке об искусстве» (1931). Довольно радикальное, сознательно «неэвклидовое» архитектуроведение проявило себя в довоенных публикациях, посвященных Эрлаху Фишеру Старшему (1925, второе изд. – 1956), австрийскому барокко (1930) и Франческо Борромини (1934).

Структурный анализ, который всегда связывается с именем Зедльмайра и с издававшимися им совместно с Отто Пэхтом «Kunstwissenschaftlichen Forschungen», дал известные плоды в аналитике как архитектурных форм («Первая стеновая система...», 1933), так и живописи «Масchia Брейгеля» (1934). После войны выходит «Утрата середины» (1948) с ее программой истории искусства как истории «критических форм», то есть кризисных явлений духовной истории, диагностируемых как симптомы без- и многобожия, идолопоклонства, победы «технического века» и т.д., которым противостоит история страданий и жертв человечества. Этих мучеников-свидетелей можно найти и среди художников, в лице своих самых искренних представителей, несущих бремя пророческого и, соответственно, эсхатологического служения. Книга-анамнез стала предметом самых ожесточенных дискуссий, усугубившихся последующими диагностически-терапевтическими сборниками («Революция современного искусства», 1955 и «Смерть света», 1964), к которым присоединился сборник «Искусство и правда» (1958) – еще одна аллюзия, уже не на Гуссерля, а на Гёте.

«Гезамткунстверк» гештальтструктурного подхода с элементами визионерского сакраментализма, обращенного на храмовую архитектуру, – «Возникновение собора» (1950), – текст, замысленный и отчасти осуществленный как все тот же диагноз современности, но уже из готического «далека», правда, пролонгированного до модернизма. Продолжая традицию феноменологической аналитики архитектурной среды, начатой Августом Шмарзовым и Хансом Янтценом, Зедльмайр выделяет «балдахин» (он же – сень-табернакль или эдикула) в качестве универсальной пространственно-темпоральной, если не «примордиальной», монады, то уж точно психосоматического инварианта храма – не только некоторого пластически-оптически организованного теофанического переживания, но условия визуально-эмоционально инсценированной кинэстезийной практики – литургической Встречи и евхаристического Присутствия, обложенного, правда, в формы визуальной демонстративности. Последнее

же есть предчувствие всех грядущих визуально-оптических «иллюзий» современного Зедльмайру искусства.

Особая тема творчества Зедльмайра – образцово-показательный анализ-интерпретация (в рамках учебного семинара в Мюнхенском университете) отдельных художественных творений в духе четырехчастной экзегезы, берущей свое начало от Филона Александрийского и отчасти родственной иконологическим схемам Эрвина Панофского, Рудольфа Виткочера или Эрика Форссмана. Это анализ и фасада венской Карлскирхе (1956), и «Низвержения слепых» Питера Брейгеля Старшего (1957), и особенно – «Аллегии живописи» Яна Вермера Делфтского (1958). Именно последний текст вызвал бурную и болезненную реакцию Курта Бадта, обвинившего Зедльмайра с позиции гадамеровской герменевтики в мистифицирующем дидактизме¹. Зедльмайр охотно отозвался на критику констатацией крайней степени «банальности» аргументов своего противника, так, видимо, и не покинувшего пределы «естественной установки».

Проблема, поставленная в публикуемом тексте о Брейгеле, формулируется примерно следующим образом: как адекватно созерцать и переживать слепоту не только тематически, но и экзистенциально: эмоционально и когнитивно? Редукция, так сказать, инструментальная – сочувствие изображенным персонажам и солидарность с ними – возможна лишь посредством гипотетически-виртуального самоослепления, то есть воздержания от зрения или сомнения в собственной зречести. На этом строится вся коллизия интерпретации как эксперимента, как радикального опыта самопроверки, начиная с искусственного прерывания или затруднения визуального опыта посредством тахистоскопии (см. ниже), отменяющей континуальность зрения и возвращающей зрителя к точке первичного касания вещи – к «пятну». Проходя не столько семантические уровни самого произведения, сколько смысловые измерения процесса его, так сказать, трехмерной экзегезы (физиогномическое понимание сменяется формальным с продолжением в ноэтическом с разделением последнего на предметный, аллегорический, эсхатологический и тропологический аспекты), текст Зедльмайра заканчивается обращением уже зрителя к незримой трансценденции «последних вещей» – смерти и, по всей видимости, последующего Воскресения...

Макс Имдаль (1925–1988), в свою очередь, являет собой одну из самых заметных фигур уже послевоенного искусствознания, причем не только немецкоязычного. Специфика его научной деятельности – соединение профессиональной живописной выучки и последовательной академической карьеры историка искусства (преподавал в том числе в Мюнхене и был профессором в Рурском университете Бохума). Круг его интересов впечатляет: от каролингской миниатюры (докторская диссертация) до современного искусства, включая и французскую теорию искусства XVII века. Именно Имдалю приписывается заслуга превращения

¹ См.: *Badt K. Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln: DuMont, 1961.*

актуального искусства в предмет академической науки, во всяком случае в контексте университетского образования Германии. Кроме того, несомненны его достижения в развитии собственно художественного образования. Но главный и ключевой текст, несомненно поместивший его навеки в пантеон мирового искусствознания, – его книга о Джотто¹. Это вызывающе смелый опыт соединения феноменологической герменевтики, постструктуралистского неформализма и последовательно пересмотренных в неотомистском ключе постулатов иконологии. К уже ставшей стандартной благодаря Панофскому паре оппозиции «иконография/иконология», добавляется третье результирующее и одновременно опорное звено – «иконика» (чем-то напоминающая дрейзеновскую «историку»). Для Имдаля она – теория и практика рассмотрения произведения искусства как результата и «работы глаза» (со стороны художника), и решающей для понимания художественной вещи «презентности» зрителя, чья оптическая активность – форма самообнаружения и самореализации. Кроме того, иконика – это особая визуальная событийность, где призваны взаимодействовать «инсценировка и хореография образных актов, форм и мотивов»². В результате иконика как герменевтическая процедура – не столько информативный, сколько перформативный процесс, где существенным оказывается акт языкового постановочного «исполнения» конкретного художественного творения с учетом и объединением всех его референций: текстуальных, событийных, предметных. Результат – предполагаемое схватывание «тотальной очевидности изобразительной данности»³ в ее сугубой и актуальной контингентности⁴.

После такого представления двух главных героев нашего небольшого герменевтического спектакля (третий, а вернее первый – Брейгель ни в том, ни в другом не нуждается), обратимся к самому, так сказать, либретто, где лейтмотив пьесы можно сформулировать следующим образом: какова реальная альтернатива Имдаля не только Зедльмайру, но и всей прежней традиции интерпретации, обозначаемой традиционно связкой иконография/иконология, которую Имдаль продолжает, венчает и, как ему кажется, завершает, а потому, добавим мы, и упраздняет своей знаменитой иконикой?

¹ *Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München: W. Fink, 1980.*

² *Ibid. S. 17–28 (Глава II: Контингентность – композиция – провиденция).*

³ *Ibid. S. 108.*

⁴ «Необходимости» – то есть устойчивости выстроенной визуальной композиции изображения – противостоит «случайность» (контингентность) брошенного на него взгляда зрителя, который, однако, только и делает изображение (да и весь мир) видимым и, соответственно, значимым» (*Ibid. S. 17, со ссылкой на М. Дворжака*). В этом контингентном акте заложена сила овладения и подчинения оптического гаптическому, если пользоваться уже риглевскими оппозициями. Но это – все то же схватывание и категоризация (удержание в публичности, то есть в возможности передачи знания, его коммуникативности).

Свою книгу об иконике он как раз и завершает, напомним, показательной критикой-размежеванием с Зедльмайром, которого он выбирает объектом для выяснения отношений не случайно, совершенно справедливо видя в нем пример показательной, можно сказать, демонстративной, то есть риторической герменевтики, даже не без элементов дидактики (это больше относится, конечно, к «Аллегории живописи...», чем к «Низвержению слепых», на тексте о которых Имдаль сосредотачивается вполне сознательно).

Предваряется, правда, это размежевание достаточно благосклонным упоминанием Эрнста Панофского и его трехчастной интерпретационной схемы¹. К ней у Имдаля – лишь одна претензия: выявляя семантические, смысловые моменты картины, Панофский, верно указывая на возможность «уплотнения» смысла до состояния «смыслового целого», к такому все-таки не приходит, оставаясь на уровне попыток суммирования этих смысловых измерений, не пытаясь с ними что-то делать сверх того, чем они являются сами по себе, независимо от присутствия в визуальной структуре, в оптическом и, соответственно, историческом событии, в специфически изобразительно-исполнительской ситуации, которую можно именовать только иконической.

Достижением этого самого адекватного способа усвоения содержания художественного творения мы обязаны, соответственно, иконике, которая благодаря учету «иконической эвиденции изображения как смыслового целого» заставляет испытывать «иконографически и иконологически уразумеваемые предданные», некоторый род трансцендирования.

Это самое трансцендирование есть не что иное, как выход за пределы предзаданных смысловых возможностей, то есть истинный, «переходящий границы прирост смысла»², удерживающий, однако, преодоленный смысл внутри себя неизменным и более того – актуальным.

Это смысловое «перешагивание» исходного произведения иконография и иконология якобы не принимают в расчет. Заметим сразу, что Имдаль, несомненно, пользуется слишком популярной, так сказать, облегченной версией иконологии, которая и в своем строго научном варианте, на собственно иконологическом уровне, как раз и озабочена «внутренним смыслом». Видимо, Имдаль не удовлетворен ориентацией (несколько неокантианской, конечно) Панофского на имманентную трансцендентность, то есть на прямой и недвусмысленный выход в зоны экзистенциальной симптоматики, в реальность «реального», если пользоваться терминологией Гуссерля, опыта.

Тем более показательной, как разворачивается неудовлетворенность творца иконике еще более явным посягательством на глубинные

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 99–101.*

² *Ibid.* Для иконике иконография и иконология – исходный материал, смысл которого она призвана «перешагнуть». Иконика, говоря в целом, относится к эйкону как логика к Логосу или как этика к этосу (S. 92). Иконика – это прежде всего «иконичный способ зрения» (*Ibid.*), то есть практика зрения, а не систематика знания.

и сокрытые слои личности (интерпретатора – не автора, не изображения!), что демонстрируют со всем радикализмом как раз тексты Зедльмайра. К нему у Имдаля претензии куда более серьезные и принципиальные, лишенные всякого снисхождения хотя бы потому, как нам кажется, что слишком у них много общего, чтобы не придавать значения пусть и самым мало-мальским различиям...

Общее, помимо концентрации на отдельном художественном творении с его «зримым гешталтом и ему присущим порядкам значений» (слова Зедльмайра), – это внимание к тем самым «особым качествам», что вырабатываются «уплотнениями», знаменитыми *Verdichtungen*, где интерпретация – это именно продолжение творения посредством все той же «поэзии» (*Gedichte*), которая всегда будет «правдой», если принимается в расчет «плоть» искусства – его неизменное «настоящее» живого творческого акта¹.

Но различия между двумя «поэтами смысла», если можно так выразиться, куда существенней, так как Имдаль прямо говорит о том, что суть – «принадлежащие произведению значения и то, как они входят сами в это самое творение»². Заметим сразу, что именно здесь – исток всего непонимания – неведения и неприятия – невидения всего того, что говорит и демонстрирует Зедльмайр. Последний совершенно не склонен говорить и иметь дело со значениями, отдельно существующими и как бы при случае («контингентно») проявляющимися в произведении (в него, так сказать, заглядывающими и потом из него выглядывающими, глядящими навстречу взгляду зрителя).

Итак, вглядываясь в интерпретацию Зедльмайра со стороны Имдаля, замечаешь следующие пункты обвинения: Зедльмайру вменяется в вину выстраивание интерпретации согласно «слоям», будто бы присущим самому изображению, в себе построенному согласно уровням и имеющему многоуровневую и – что самое неприятное – иерархически-систематическую структуру смысла. При том сама идея слоев якобы возведена на допущении одного, исходного уровня, допредметного и доразумного, но исполненного настроения, которое пронизывает все прочие уровни значения, представляющие собой систему аналогичных качеств, по-разному представленных на каждом из уровней. Отсюда следует куда более важная претензия: будто смысловое целое и целостный, как бы итоговый смысл образуются за счет снятия, примирения, нейтрализации множественности, поглощения всего возможного разнообразия смыслов одним сквозным и первично, заведомо данным смыслом.

С точки зрения Имдаля, изображение строится в процессе «зрящего зрения»³, то есть по ходу своего созерцания, и имеет «коинцендальный»

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 99.*

² *Ibid. S. 100.*

³ «Зрящее зрение» соотносится (если не противопоставляется) с «узнающим зрением» (*Ibid. S. 26ff*). Последнее настроено на известное содержание уже знакомых предметов внешнего мира, тогда как первое – это формальный творческий акт, реальная изобразительная практика смыслопорождающего свойства и предназначения. Впрочем, оба способа зрения

характер, то есть характер мгновенного совпадения визуальных и смысловых аспектов, преимущественно противоположных и противоречащих друг другу, но благодаря активному взору зрителя, настроенного на «эвиденцию», то есть на наглядность, зримость, очевидность и достоверность своего опыта, – оказывающихся в состоянии «острых эквивалентностей»¹.

Но в том-то и проблема, что все обвинения в адрес Зедльмайра, будто бы игнорирующего смысловую множественность и противоречивость, попросту беспочвенны и – более того – выглядят почти как сознательное искажение положения дел. Ведь достаточно вспомнить финал текста Зедльмайра, где речь идет именно о «многосмысленности» (выражение Данте).

А все то, что Имдаль предлагает в качестве своей – иконической – альтернативы структурализму Зедльмайра, на самом деле выглядит как старательное продолжение его же методологических постулатов и процедур.

Кажется, что перед нами – непонимание или игнорирование замысла Зедльмайра, не случайно начинающееся упоминанием эксперимента с тахистоскопом², выявляющим – как раз мгновенно – наглядный характер и с необходимостью обращающим внимание на «эндотимический» уровень, но не изображения, а сознания!⁵

взаимодействуют, например, в процессе сопряжения «перспективной проекции» и «сценической хореографии», в равной степени присущих изображению (Ibid. S. 20). Впрочем, как и актуальный взгляд, реально и буквально драматизирующий, приводящий в действие содержание, например, библейского текста (превращающий сценарий в пьесу), так и иконика, превращающая значение иконографической сцены в переживаемый смысл реального события, задевающей душу и овладевающей духом, – все это более высокие и емкие (тотальные) виды соответственно чувственной и интеллектуальной деятельности (S. 91ff).

¹ *Imdahl M.* Giotto. S. 108–109. Последнее словосочетание («kühne Äquivalenz») повторяется на неполных двух страницах текста Имдаля шесть (!) раз и выглядит откровенным заклинанием, особенно учитывая, что это финальные страницы всей книги.

² На самом деле Зедльмайр соединяет тахистоскоп (ранний вариант кинопроекторного аппарата с вращающимся барабаном, в котором закреплены отдельные кадры-слайды и который имеет источник света внутри себя) и стробоскоп (приспособление, обеспечивающее последовательность вспышек, освещающих изображение).

³ Напомним, что согласно Ф. Лершу, на которого опирается в своих интерпретационных усилиях Зедльмайр, эндотимический уровень обеспечивает: 1) «тектонику психики»; 2) аналогии со строением мозга: глубокий мозг как связующее звено и целостность мозга как телесного органа – залог органичности всякого его проявления (репрезентации); 3) эквивалентность–изоморфизм всех структур, в том числе семантических и экзегетических (смысловые слои как устройство, строй и построение). Эндотимический уровень подразумевает на своем нижнем уровне статичную пару «чувства жизни» и «чувства себя», а на верхнем – систему настроений (эмоций) как эндотимические переживания (свои «патосы»). С последними имеет дело «персональная надстройка» со своими функциями мышления и воления вкпе со стремлением к контролю и ответственности. Но ниже «эндотимического основания (Grund)», то есть ниже «почвы», присутствует собственно бессознательный уровень, что есть, согласно Лершу, память, вернее, следы пережитых событий, остатки прежней жизни. Такого рода

У Зедльмайра налицо интерпретация смыслоисполняющей работы сознания (ноэзиса) и выявление горизонтов интерпретационных актов, которые не могут не быть последовательными по природе – историчной – самого сознания. Акты «понимания» выводят с помощью языковых интерпретирующих усилий сознание с его же глубин, фундаментов, дорациональных состояний. Поэтому интерпретация – это не просто информирование зрителя, а его переформирование и трансформирование посредством такого сильнодействующего средства, как девизуализация визуальных образов. Зедльмайр по умолчанию позиционирует свой текст как откровенный эксперимент, нацеленный на репрезентацию именно такой позиции автора – пропускания зрителя и его зрения через ситуацию незрения, незрячести ради, быть может, достижения Незримого.

Поэтому критика Имдаля – это защитная реакция на посягательства в адрес как зрителя и его зрения, так и изображения и, быть может, его автора, хотя Зедльмайр подчеркивает свою позицию: сам Брейгель был склонен к такой критической транзитивности традиционных инстанций (автор – картина – зритель). Итак, реакция Имдаля – противоборство и сопротивление втягиванию в эксперимент: остановка всматривания, мгновенность как единственное достоверное состояние. Но в результате – слепота когнитивная вместо оптической. Твердое знание – вместо и против размытости, неопределенности и постоянной транзитивности исходных оснований, фундамента собственной сознательности.

Так что фактически Имдаль сам пользуется аналогичным приемом, но более наглядным и потому, как кажется, более очевидным и убедительным: если у Зедльмайра – пятно, то у Имдаля – косая линия, линия-вектор, дающая определенность и заданность взгляда, обязательного в своей направленности (получается, диаграмма работает как инструкция). Ей приписывается «выражение» прямо противоположных явлений, вернее сказать, она обеспечивает их одновременное присутствие в изображении, тогда как у Зедльмайра якобы все движется последовательно. Структурному анализу неведомо «не только, но и...». Это видно в сцене Воскресения Лазаря, где жест Христа – всеприсутствие и всемогущество, заключенные в этой самой диагонали. Если бы не она, эти качества не присутствовали бы в изображении¹.

динамическая модель психики как системы взаимодействия статичных и динамичных уровней делает акцент на нестабильности и слепоте (!) эндотимического уровня, который имеет «оно-образный» характер и остается вне персональности «эго-образных» инстанций. См.: *Lersch Ph. Zum Personverständnis in der Psychologie // Lersch Ph. Der Mensch als Schnittpunkt. München: C.H. Beck, 1969. S. 104–124.*

¹ *Imdahl M. Giotto. S. 105.* Строго говоря, приписывание косой линии свойства быть «выражением» чего-либо (даже «Иисусова жеста, преодолевающего время в Именно-Сейчас»), лишает рассуждения Имдаля малейших признаков точного и прямого описания реального положения дел: диагональ как средство экспрессии переводит разговор на уровень все той же аллегии, метафоры, а потому – возвращает на сугубо иконографический уровень! Исключение всякого семантического «метаболизма» и достижение смыслового «анаболизма»

Имдаль откровенно и одновременно прикровенно действует совершенно в духе Зедльмайра, выбирая отдельно взятый визуальный мотив и пропуская его сквозь те или иные темы. Но только у Зедльмайра речь идет о пока еще неоформленном мотиве, вернее сказать, о состоянии форм (пятно), а у Имдаля – уже о чистой абстракции (линия). Если у Зедльмайра как раз и смещение, и падение, и рассыпание, то у Имдаля, наоборот, – перманентная цельность, достигнутая за счет простоты, единичности и редуцированности мотива (линии). С ней ничего произойти не может, так как она завершает и останавливает и визуалистику, и герменевтику, тогда как пятно таит в себе, но не скрывает, а отдает не только возможность, но именно необходимость, неизбежную потребность в исполнении смысла, его конституировании. Пятно – не изначально, но оно – пробуждение, отвержение взора и отвержение мрака: в тахистоскопическом эксперименте пятно – продукт соприкосновения мрака и света, вспышки и погружения (повторного!) во мрак. Но тематически «слепота» действует так же, как и «всеприсутствие». Это все тот же «наглядный характер» (Имдаль его не поминает при характеристике Зедльмайра), другой лишь по наполнению, но действующий все так же тотально.

В чем же причина такой странной ситуации? Ведь она на самом деле выглядит, как своего рода слепота – неспособность видеть и признавать очевидное! Предположим, что перед нами не просто недобросовестность и сознательная диффамация, а что-то другое.

Для этого еще раз обратим внимание на два момента у Зедльмайра: 1) он, напомним, ведет речь не о значении, а о понимании, то есть описывает процесс истолкования, структуру герменевтического акта, который не может не быть последовательным по природе человеческого сознания; это не слои смысла, а этапы осмысления (лишь в конце текста задается вопрос, заложено ли это в произведении Брейгеля самим Брейгелем); 2) речь идет о таком понимании, в котором не может не быть задействован зритель, но он задействован так, что не только морально вынужден уподобиться персонажам «пьесы» Брейгеля, но – и перформативно, и трансформативно: его усилия уразумения вызваны его слепотой как неспособностью принять то, что видно, ибо оно нежелательно и буквально отвратительно. Зритель отвращается, ибо предпочитает не видеть то обстоятельство, что он не узнает себя в слепцах, потому что сам слеп.

Эта ситуация отождествления себя с персонажами смоделирована – вот главная гипотеза Зедльмайра – самим Брейгелем, последовательно разрушающим, буквально «декомпозирующим» ситуацию как раз цельности, единства, связанности и складности даже не изображения, а самого зрения, то есть узнавания предметов и ситуаций. Оно связано с припоминанием, с попыткой отождествления с уже знакомым содержанием. И подобное

возможно лишь через промежуточный этап оптического «катаболизма», парадоксального отрицания, а не возвышения визуального в изображении. Этим пытается, как нам кажется, заниматься Зедльмайр, вернее сказать, даже не он, а его текст вкупе с его читателем. которым, впрочем, выступает и Имдаль (см. ниже).

разоблачение зрения с помощью изображения достигается искусственным и, так сказать, вторичным применением все той же *macchia*, которая буквально пятнает собой, дробит предметный строй изображения, проникая в его колорит, превращая даже пространство в своего рода жернов, который вращается, мелет, крошит и погружает в бездну все на своем пути – в том числе и стороннего, незаинтересованного, невовлеченного наблюдателя (вот почему у Зедльмайра тахистоскоп действует как стробоскоп!)¹.

Macchia – это наглядная и искусственная (а потому – инструментальная), повторная (возвратная) интроспекция, визуальная аутопсия, оптическая анатомия (в подражание пластической!). Проблема лишь в том, насколько все это производится сознательно. В довоенной статье о *macchia* предполагается, что она у Брейгеля невольная, поэтому – симптом и повод для диагностики. В тексте 1958 года – уже сам интерпретатор сознательно подражает художнику по когнитивным соображениям: это уже средство не диагностики, а экзегетики. Имдаль попадает в подобный зазор между идеологией и методологией. Но спровоцировано ли это самим Зедльмайром, или это неизбежная издержка метода? Не совершает ли Имдаль своего рода декомпозицию гештальт-структурализма?

Или это неизбежная логика замены-подмены предметности самого произведения (как объекта интерпретации) предметностью текста о нем? Очень показательны и доказательны у Имдаля коллизия и драматургия отношений перспективы и планиметрии внутри произведения. Не то же ли самое можно обнаружить в чтении Имдалем Зедльмайра? Это тоже экзегетика (не случайно Икар заменяется Павлом), и она оправдана как опыт именно металеписи (а не метафоры!) в том случае, если мы признаем, что текст о художественном творении порождает свой предмет, свое творение, которое заменяет исходное произведение и делает это не только неизбежно, но и оправданно, если текст сам художественен. Имдаль в таком случае вытесняет текст Зедльмайра, замещает его своим. Важно представлять, что за вещь получается в результате всей этой цепочки «декомпозиций»? Не так ли только и порождается реальная «полисемия»? И не втянуты ли в нее, не приобщены ли к ней мы все?

Можно сказать, что Имдаль предпочитает не видеть всей этой почти что магической экзегетики, переходящей в мистику эсхатологизма

¹ Напомним в связи с этим еще раз, что, в свою очередь, эффект *macchia*, которая ослепляет или выявляет слепоту, возникает всегда, когда имеет место первичный опыт восприятия, нерасчлененный поток стимулов-качеств, сенсорное поле, которое затем подвергается синтезу в дискретные элементы уже осознанного опыта. Пятно – это касание сознания уже частично оформленными данными. Это не самое дно, в том числе – глазное, но периферия, боковое зрение, поток сенсорной текстуры с неизбежными слепыми пятнами, свойственными сетчатке, не все улавливающей в сети выборочного по своей природе внимания. И одновременно – это и разрушение всей метафорической техники и систематики центральной перспективы, ее расфокусировка, вытеснение реальным оптическим пятном виртуальной «точки схода», выхода, буквально – бегства от двухмерной реальности изобразительной планиметрии картины (ср.: *Imdahl M. Giotto. S. 126–127. Anm. 82–83*).

и направленной не на картину и то, что в ней, а на зрителя, который перед ней, и на то, что в нем¹. Не увидать у Зедльмайра, чтобы дать своему уже не зрителю, а читателю разглядеть в себе, в Имдале, герменевтические новшества и иконические открытия, которые иначе – за завесой прежних и чужих «иконографий» и «иконологий» – можно просто не разглядеть. Имдаль, как может показаться, пользуется приемом визуального умолчания, не давая своему читателю увидеть в нем, в Имдале, что-то уже знакомое и прежнее: сходство, если не тождество и с Панофским, и с Зедльмайром, и с многими прочими. Можно оценить его смелость – как он решительно предвосхищает возможные аналогии со своими предшественниками, сам первым сравнивая себя с ними, вырывая у своего читателя инициативу, не давая ему времени и условий сыграть роль зрителя, наблюдателя, свидетеля и судии...

И еще одна форма, как опять же кажется, такого методологического камуфляжа или мимикрии – переход от материала станкового изображения к стенописи, то есть к монументальным формам, чьи собственные качества как бы переносятся на свойства и результаты их анализа. Но, кажется, он не замечает, что за этим скрывается не просто разница, а конфликт самих видов изобразительности: станковая картина в своей предметной определенности (она исходно – вещь!) подразумевает, провоцирует и стимулирует свое развеществление, тогда как монументальность фрески – это всегда архитектурная среда, и посягательство на нее с помощью феноменологической эпохэ-декомпозиции – это больше, чем провокация зрителя и редукция зрения. Это деструкция пространства не столько иллюзорного, оптического, визуального, сколько прагматического (функционального) и экзистенциального. А ведь в случае с Капеллой дель Арена Джотто (объект приложения концептуальной программы Имдаля) – это и место Присутствия Жертвы – Дара и Благодарности.

Это подразумевает в своем пусть и благом когнитивном редукционизме сомнение в выстроенности, в конструктивности, в мире и телесности. Это труднее, опаснее, рискованнее и ответственнее. Поэтому и хочется найти точку если не равновесия, то хотя бы недолгого примирения, вернуться в изображение и приписать мгновенную, симультанную, то есть вневременную и потому неизменную тотальную подлинность и всемогущество, именно ему, изображению, а не собственной «синтетической интуиции» (это, напомним, согласно Панофскому – средство достижения искомого и окончательного семантического уровня «внутреннего смысла»).

Но попробуем увидеть здесь иную ситуацию: ведь Имдаль выступает по отношению к Зедльмайру в роли читателя. Ему не дано увидеть в тексте

¹ Почти что как провокация выглядят у Имдаля, например, отождествление «зрения в гештальте» с «предметной идентификацией» визуального мотива, равно как и подозрение в адрес Панофского, будто бы не учитывающего до-предметное, эмоциональное измерение изображения (S. 105). Повторим еще раз, что ослепляющее световое пятно, вспышка света именно пробивает поверхностные уровни предметной визуализации и позволяет проступить глубинным уровням смысла, связанным вовсе не с эндотимическим основанием, а с чем-то куда более глубинным и одновременно – Высшим.

Зедльмайра то, чего в нем нет и быть не может, потому что это совершенно сознательно смоделированный и искусственный текст, предлагающий к тому же себя в качестве материала для эксперимента. Экспериментальна начальная ситуация тахистоскопического рассматривания картины, и столь же тахистоскопична конечная – уже текстуальная – картина прочитанного.

Как всякий текст, он, во-первых, заменяет самим собой визуальное и предметное, которое отсутствует в качестве реальности (речь ведь идет об изображении), во-вторых, как текст – он есть линейная последовательность и никак не симультанность. А как текст, специально созданный для эксперимента с читателем, мнящим себя зрителем, он провоцирует читателя на возможное уклонение от эксперимента. Тот вправе отклонить это предложение, тем более, если оно ему навязывается в качестве не просто парадигмы интерпретации, ориентированной на изобразительное искусство, а в качестве гештальта такой универсальной рефлексии, что посягает на зрительски-читательскую экзистенцию как таковую. Читатель может остаться добровольцем, отказавшись участвовать в эксперименте, но – в том-то и парадокс – он тем самым выберет слепоту, не зрение, предпочтет зажмуриться, погрузиться во мрак, уйти в тень (и «сень смертную»). Ведь быть объектом эксперимента по крайней мере неловко и уж во всяком случае – не обязательно, тем более если ты сам претендуешь на некоторые обязательные, по твоему мнению, парадигмы.

Так что можно сказать, что Имдаль, читая Зедльмайра буквально, использует свое право защиты собственного Эго (описывая метод Зедльмайра, он применяет это слово, которого нет у самого Зедльмайра). Это откровенный и неподконтрольный контрперенос, осуществляемый «пациентом» Имдалем в сторону «терапевта» Зедльмайра. Между ними вырастает – по инициативе Имдаля – каменная скрижаль мертвящей «буквы», тут же, однако, торжественно если не разбиваемая, то уж точно покрываемая всякого рода графиками и аграфами...

Но подобная, уже наша психоаналитическая и библиологическая метафорика – это опять же более поверхностный слой интерпретации интерпретации интерпретации... За этой эндотимической «археологией» тоже может скрываться фундамент, «материк», уровень абсолютно бессознательного – и Реального, где раскопки рискуют обратиться даже не в самокопание, а в самовскрытие, в характерологическое хакакири, в невольную и рефлекторную аутопсию, неизбежно ведущую к последующему, наоборот, закапыванию, захоронению себя или в защитных слоях все того же Эго, или в криптах Оно...

Эндотимический характер этого процесса, противоречивого и болезненного в своей неосознанности и рефлекторности, заключается, кроме того, и в том, что, быть может, все имеет гораздо более простую и архаическую подоплеку, о которой мы уже начали говорить: Имдаль воспринимает текст Зедльмайра как внешний, чужой и отчужденный объект и делает это – по причине неизбежной тахистоскопичности, дискретности

всякого и уже тем более соперничающего текста – совершенно фрагментарно, в виде все тех же пятен, все так же декомпозиционно.

Проблема лишь в том, что он вполне удовлетворен этим первичным и архаичным эффектом: ему достаточно использовать зедльмайровскую текстуальность в качестве сугубо сырого материала для собственных построений, согласно своему произвольному («контингентному») усмотрению. Он выстраивает или имитирует иллюзорную, фактически – сценическую ситуацию, в которой будто бы достигнут такой уровень, где уже нечего узнавать и, соответственно, вспоминать. Остается все начинать заново и вновь выстраивать отношения с другим – через последовательное его отрицание...

Итак, опыт Имдаля – это попытка усвоить чужую интерпретацию как объект своего непосредственного опыта. Пятно неизбежно, незапятнанным прочитанный текст не может оставаться, будучи объектом манипулирования: сначала, быть может, заведомого завидования (тоже акт зрения!), а затем – заботливого присвоения (тоже факт знания!). Но следует заметить, что возможность спонтанного, невольного и потому непредвзятого, как кажется (но только кажется) восприятия, обеспечивается собственной слепотой, собственной невосприимчивостью к воспринимаемому тексту. Это все та же тахистоскопия, но организованная по собственному почину: это как быстрое моргание или мигание (такое бывает, когда в глазу оказывается соринка, не обязательно бревно). Хотя, быть может, это эффект, повторяем, невольный и неподконтрольный, своего рода тик. Кстати, все это сопровождается и актом слезоотделения...

Но если нет зрения, если невидение предвьяет искомое неведение как условие независимости, свободы от чужого мнения, тогда еще может оставаться опыт слуха. Но если и его нет, то тогда остается один только текст, который в его первичном молчании трудно прочесть незрячему. Избежав огня чужой визуальной герменевтики, попадаешь в полымя собственной текстуально-бессознательной риторики. Текст позволяет не видеть автора, не замечать его и просто забыть. Но свободным он не делает, ведь имя ему – легион, если верить Р. Барту. Вместо пятна – диаграммы-каллиграммы, векторы, каркасы и прочая геометрия, имитирующая письмо и, соответственно, – деятельность. Иконическая «диаграмматология» задает свои правила и слепит уже своим иллюзорным блеском, внушая мысль, что все можно делать по своему усмотрению, забывая о собственной исходной и исконной незрячести, дарованной нам ради искомого зрения Незримого.

Но так как эта слепота выборочная, то она не покрывает все поле визуальной герменевтики: слепое пятно – функционально, *maschia* – не глаукома, расслоение изображения на смысловые уровни – это не отслоение, так сказать, сетчатки понимания и не прорывание сетей экзегезы. Скорее, это их починка и просушка у огня интерпретационного конфликта, искусственно разожженной полемики...

Фальсификация как реакция на текстуальную гипотезу-эксперимент, сопровождаемая визуальным отвращением-самоослеплением, связана, если подводить итог наших наблюдений, с самой природой оптической экзегезы: отслоить визуальное от текстуального невозможно: текст не

просто видоизменяет свой объект (мы смотрим не на само изображение, а на текст о нем), он в него проникает. Нужно все начинать сначала: и если в начале – неопределенность чистого сырого материала-стимула, то посягая на текст, я должен смоделировать всю ситуацию целиком (аллегория!), перестать узнавать текст, перестать его понимать (эсхатология!), чтобы узреть тайное как явленное и данное ради моего обращения (тропология!) Но для этого опять же – сначала – надо умереть. Воскресение – это свет уже иной и зрение лицом к лицу...

ПРИЛОЖЕНИЕ

Макс Имдаль

ИКОНИКА ИЛИ СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ^I

Иконика представляет собой такую процедуру феноменальной дескрипции, которая – подобное в обязательном порядке уже продемонстрировалось – основана на понятии формы и образа, фундаментально отличном от того, что под этим понимают иконографический и иконологический методы^{II}. Она имеет дело с синтезом зрящего и узнающего

^I *Imdahl M.* IX. Ikonik oder Strukturanalyse // *Imdahl M.* Giotto. Arenafresken. Ikonographie.

Ikonologie. Ikonik. 3. Aufl. München: Fink Verlag, 1996. IX. S. 99–110, 148–154. Перевод и комментарии (нумерация римскими цифрами) С. Ванеяна.

^{II} Ср. некоторые исходные методологические положения самого Имдаля из первой главы вышеозначенной книги («I. Аспекты интерпретации»): «Любые описания образа всякий раз – согласно их интенциям – отличаются, так сказать, “самоочевидностью”, то есть, по возможности, представляют собой самостоятельные, проницаемые для взора контексты аргументации, а не исключительно через соотнесение с иными интерпретациями, и они в меньшей степени служат выяснению некоей исследовательской ситуации, но в большей – попытке презентации художественного произведения как повода для особого созерцания и заинтересованности – как бы не тяжело было, вообще-то, адекватно приблизиться к художественному произведению вербально. Здесь не идет речь ни о включении его в историю искусства, ни о модификациях стиля и ни о чем-то аналогичном. Наоборот, описания образа отслеживают – в той или иной мере и степени исчерпанности – вопросы идентичности изобразительности как экспрессивного качества, которое не заменить ничем иным. <...> Методом, определяющим все описания образа, представляется способ рассмотрения, который можно назвать “иконикой” – отличая, но не противопоставляя его методам иконографии и иконологии. <...> Чтобы прийти к осознанию подобной идентичности изображения, ничем иным не субституируемой, чтобы, таким образом, не воспринимаемое вообще воспринять таковым, требуется в первую очередь и со всей неуклонностью некоторое интенсивное и рефлектирующее созерцание изображения. <...> Художественные произведения никогда не получится познать так, чтобы они не смогли вновь и вновь представлять нечто новое и чтобы было невозможно узреть их заново, а давно достигнутые точки зрения или заново обосновать, или даже преодолеть» (S. 12–14, со ссылкой на О. Пэхта, Х. – Г. Гадамера и Х.Р. Яусса, S. 115–117 – С.В.).

зрения^{III} как утверждением весьма специфического и притом не формулируемого смыслового содержания и исследует взаимодействие в изображении семантики и синтаксиса^{IV}. Хотя иконография, иконология и иконика и формируют необходимую и неразрывную взаимосвязь, однако не так, чтобы иконика надстраивалась над иконографией и иконологией, но совсем наоборот: именно она схватывает образ как смысловое целое, а иконографические и иконологические смысловые измерения – как его, образа, моменты^V.

Несомненно, что иконографически-иконологический метод интерпретации интересуется именно «моментами», а также различными и дифференцированными уровнями уразумения таковых в большей мере, чем

^{III} Ряд достаточно подробных, если не исчерпывающих дефиниций базовых моментов теории и методологии Имдаля («контингентное и необходимое», «перспективно-проективное образное представление», «сценическая хореография», «перспективная проекция тел и пространства», «формальная, планиметрически выправленная целостная структура изобразительной композиции», «актуальная экспрессия наблюдателя», «изобразительное целое, данное в изначальной тотальной презентности», «многомерная смысловая тотальность» т.д.) приводятся, как они излагаются в начале книги («II. Контингентность – Композиция – Провиденция»).

^{IV} Ср.: «Сказанное и Показанное не коррелируют [исключительно] в системе линейных полей. Везде, где только можно, в подобной дифференции отражается постоянный и характерный для научной истории искусств дуализм между изолированным формалистическим способом рассмотрения, как он проявляет себя фундаментальным образом у Фидлера, и изолированной иконографически-иконологической интерпретацией, примерно в духе школы Варбурга, – тот самый дуализм, что откровенно препятствует любой рефлексии на взаимоотношения между формальным и содержательным изобразительным смыслом или, как уже было сказано, между синтаксисом и семантикой» (S. 45). И далее (со ссылкой на Гомбриха, в свою очередь отсылающего к опыту Рафаэля, S. 130) о необходимости структурного преодоления «альтернатив синтаксиса (Фидлер) и семантики (Варбург)».

^V Предваряя последующие формулировки Имдаля, составляющие основное содержание данной главы, – несколько постулатов из предшествующей, то есть предпоследней главы книги с соответствующим названием: «VIII. Иконография – иконология – иконика»: «Эта самая иконическая структура открывается навстречу соответствующему иконическому способу рассмотрения, который тоже можно назвать “иконикой” (иконика относится к эйкону как логика к Логосу и этика – к этосу). Иконика и не радикализирует образ до феномена зрящего зрения, и ни исключает – в отличие от иконографически-иконологического метода интерпретации – зрящее зрение в качестве смыслоутверждающего момента иконической власти образной экспрессии. Иначе, чем иконографически-иконологический метод интерпретации, иконика воспринимает в “природно-предметных”, то повторно узнаваемых фигуративных и вещных образных ценностях – формальные отношения, такие как простые линии и направления по ту сторону привносимого смысла, связанного с любыми формами включения в изображение предметности. Иконическому способу рассмотрения или, соответственно, иконике образ становится доступным в качестве феномена, в котором предметное, узнающее зрение и формальное, зрящее зрение взаимно друг друга опосредуют, достигая уровня созерцания более высоких порядка и смысловой тотальности, которые вдобавок включают в себя и принципиально расширяют практический зрительный опыт» (S. 92–93).

смысловым целым образа как такового, хотя Панофский и указывает, что моменты в художественном произведении как «целом» должны приобретать «плотность» целого. Однако же какого-либо определения подобного уплотнения и подобного целого иконографически-иконологический метод интерпретации не предлагает¹. И, напротив, для иконоки уплотнение до целостного состояния, как это достигается в известных случаях

¹ *Panofsky E. Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance // Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont, 1976. S. 40.* Относительно этого см.: *Böhm G. Zur Hermeneutik des Bildes // Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften / Hg. von H.G. Gadamer und G. Böhm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch, 1978. S. 452*: «Налицо своего рода обещание, оставшееся не исполненным, когда Панофский <...> предусматривает, что предварительно разделенные в анализе слои (доиконографический, иконографический и иконологический) сплетаются в “совершенно единое и органически расширяющееся целостное событие”». Бём видит в подобном высказывании «всего лишь необязательную концовку пьесы, когда внимание зрителя стимулируется прямой к нему апелляцией». Он подвергает Панофского критике за то, что тот «оставляет незатронутым самый непосредственный вопрос относительно носителя всех подобных слоев, который в этом своем качестве сам не может уже составлять еще один слой». См. также: *Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Unhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst // Panofsky E. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Hessling, 1964, S. 85ff, особенно – S. 95.* Бём опирается на этот текст. Уже прежде Лоренц Диттманн в своей основополагающей книге (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte, München: Wilhelm Fink, 1967*), возражая против Панофского, подчеркивает, что «в поисках не высказанного, не предполагаемого смысла, а того, что прячется за ним, упускают содержание художественного творения как такового» (об этом исчерпывающе – S. 132ff.); озаглавленные «Относительно критики теории символа в искусствознании» основные мыслительные ходы Диттманна заново опубликованы: *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie (Theorien, Entwicklung, Probleme) / Hrsg. E. Kaemmerling. Köln: DuMont, 1979, S. 329ff.* Аналогично уверен и Курт Баух (*Bauch K. Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. S. 29*), что метод Панофского, рассматривающий образ как символ, игнорирует форму как нечто непосредственно наглядное. И уже Курт Бадт (*Badt K. Domenichinos Caccia di Diana in der Galleria Borghese // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. XIII. 1962. S. 222*) вопреки Панофскому делает различие между иконологией как историей культуры и историей искусства как историей гештальта. Эта последняя «отстраняется со всей основательностью и от идейного содержания и от символической нагруженности произведения искусства. Лишь подвергнутый исчерпывающему и полноценному формальному анализу постигаемый в художественном творении иконографический (и – как необходимо дополнить – иконологический) состав обретает ценность для истории искусства и тем самым так или иначе уточняется предварительный материал, отталкиваясь от которого в качестве стимула и альтернативы, процесс формирования гештальта только и начинается». Рената Хайдт (*Heidt R. Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln: Böhlau, 1977. S. 245*) осознает, что «понятие смысла, соответственно, *meaning*» в статьях Панофского, развивающих иконологическую методологию, соотносено с семантически-предметными историями значений и в таком ограничении «не содержит никакого – а значит, и негативного – высказывания относительно осмысленности формы». Но, получается, что и никакого и положительного!

самим образом и как это возможно только образу, – как раз и есть специфический предмет рефлексии. Причем для иконического способа рассмотрения уплотненное смысловое целое образа представляется не суммой и даже не чем-то таким, что принимает в себя в неизменном виде иконографические и иконологические предданные, возвращается к ним или оказывается понятным исходя из них: в гораздо большей степени те самые предданные, что опознаются иконографически и иконологически, испытывают в иконической эвиденции образа особого рода трансцендирование сопровождающих их возможностей смыслообразования – тот преодолевающий все границы прирост смысла, который все, что превысили, именно как таковое в себе заключает и в настоящем удерживает. Исключительно в модусе своего смыслового превышения образные предданные, призванные к определению иконографически и иконологически, становятся релевантными иконике. Сам по себе иконографически-иконологический метод интерпретации подобные вопросы не учитывает. И исключение им любой дискуссии на тему, что образ есть именно смысловое преодоление собственного иконографического и иконологического материала, связано с его понятием формы и композиции, в корне отличным от такового в иконике¹.

¹ Эрих Форссманн (*Forssmann E. Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 11/2 (1966). S. 132f.*) характеризует иконологию в том смысле, что она «вынуждена выносить за скобки вопросы ранга». Несомненно, иконология не придерживается того мнения, что у всех произведений искусства равный ранг; однако она фундаментальным образом отвергает необходимость выражать эти различия на уровне метода (S. 167). Форссманн отличает от таким образом понятой иконологии «собственно интерпретацию великих творений прошлого ради их надобности в настоящем», и именно с тем намерением, чтобы эти два метода – иконологию и представление в настоящем великих творений – соотносить друг с другом в рамках – так он это называет – «абсолютной иконологии». Ради этого Форссманн вводит следующую трехступенчатую схему: «1. *Феноменальный смысл*. Переживание и описание гештальта без углубленного обоснования предположительно наличного вербального значения. Великая близость с художественным творением, чистое настоящее такового. Выявление художественного качества, поле деятельности, в том числе и знатоков. 2. *Значимый смысл*. Объяснение всего поддающегося объяснению в пределах отдельного творения (соответственно, группы творений или жизненного творчества). Источниковедческие изыскания. Введение исторических моментов благодаря исследованию пред-жизни и после-жизни в качестве типа, то есть иконографического материала как материала, наделенного гештальтом. Выявление собственного стиля и определение его ранга. 3. *Сущностный смысл*. Понимание творения как бессознательного порождающего процесса. Воздействие стиля эпохи. Утверждение такового во всеобщей духовной истории, где только возможно – посредством основных понятий, которые могут быть получены или априорно, или эмпирически. Проявление эпохи, определение ее значения внутри универсальной истории искусства». И подобно «абсолютной иконологии» иконика тоже направлена на феноменальный смысл, который, впрочем, в соответствии с ее целевыми установками, невозможно открыть «без углубленного обоснования event. предданного словесного значения» (например, событийного образа священной истории). И тогда уже тем более не без обязательности и в соответствующих случаях возможности восприятия того, что

Без сомнения, у понятия «иконика» – отчетливая связь с понятиями «иконография» и «иконология». Оно – именно как понятие – призвано образовать осознанную предметную взаимозависимость с иконографией и иконологией. Совсем иной и куда более непростой вопрос состоит

феноменальный смысл как категориальное качество образности содержащийся в изображении вербальный (это значит, обусловленный мотивом, иконографический, иконологический, духовно-исторический) субстрат как и тематизирует, так и преодолевает в эвиденции чувственно схватываемой наглядности. А то что, в отличие от этого, под феноменальным смыслом понимает Форссманн, в основе своей есть не что иное, как редукция образа-изображения к стимулу «изолированной деятельности физиогномического смысла» (*Fiedler K. Schriften über Kunst. Bd. 1. München: Fink, 1971. S. 160*), опосредование которого с указанными иными уровнями значимого и сущностного смысла методически не проблематизируется. Можно также сказать, что «феноменальный смысл» Форссманна – это синтаксис без семантики. Но если образ-изображение – в том виде, как он доступен иконике, – представляет собой синтаксис и семантику в единстве и в таком виде в равной степени и тематизацию, и преодоление своего внеиконического субстрата, то тогда они могут стать с этого момента предметом дискуссии в аспекте феноменального смысла. С иконикой не соразмерен тезис, будто благодаря феноменальному смыслу возможно «переживание <...> гештальта», равно как «великая близость к художественному творению», будто в этом состоит «чистое настоящее» произведения искусства и лишь в этом проступает «художественное качество». Несомненно, что Форссманн в изложении предложенной Панофским системы решительно принижает (*unterbestimmt*) феноменальный смысл. То самое – если выражаться вместе с Пэхтом (*Pächt O. Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung // Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bd. III. Theorien und Probleme (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964). Berlin: Mann, 1967. S. 374*) – имеет отношение к «образному содержанию» и то, что его вырабатывает, и Форссманном постигается не в большей степени, чем Панофским.

Заметка Форссманна – это одна из пятнадцати статей, собранных вместе Кеммерлингом («*Ikonographie und Ikonologie*»). Здесь не то место, чтобы обсуждать эти эссе в их отношении друг к другу и особенно – в их позитивной или негативной соотносительности с тезисами Панофского, и уж подавно здесь невозможно уравновесить те или иные аргументы и контраргументы. Немало бы прояснила обобщающая работа на эту тему. Она останется – быть может – не завершённой и тогда, когда будет нацелена в первую очередь не на относительно абстрактное установление интерпретационных норм, а скорее на проведение конкретной интерпретации и ее обсуждения. В этой связи было бы оправдано процитировать ту цепочку аргументов, посредством которой Кеммерлинг (S. 12) систематически организовал свои возражения Панофскому – имея в виду его конструктивную критику. «1. Предложенная Панофским схема строго отделенных друг от друга уровней значения, вероятно, не очень устойчива, особенно перед лицом соответствующих предпосылок интерпретации. 2. Иконология, по всей видимости, не учитывает особую способность изобразительного искусства – в силу его образно-экспрессивных моментов – производить эстетические значения. 3. Интерпретационные высказывания относительно “символических ценностей” (как их мыслит Кассирер), фундаментальным образом не способных покоиться на символических конвенциях, требуют, конечно, исторически-герменевтического понимания, а вовсе не таких высказываний, что могли бы претендовать на объяснительный характер. 4. Метод не вправе претендовать на роль теории всеобъемлющего анализа семантической размерности произведения изобразительного искусства».

в том, как взаимодействует иконика со «структурным анализом», что развивает Ханс Зедльмайр¹. Созвучия невозможно не заметить. Они состоят в том, что иконика, как прежде и структурный анализ, имеет дело с произведением искусства и с теми особыми качествами, которые вырабатывают «плотность» произведения. Более отдаленные созвучия состоят в фундаментальном понимании того, что «история искусства, чтобы стать подлинной историей именно искусства, обязана пройти узкими воротами уразумения отдельного художественного творения»². И, наконец, еще одно созвучие присутствует в оценке односторонних способов созерцания – формалистического и иконографически-иконологического: «За абстрактным формализмом в рассмотрении картин следует и абстрактная иконография вкуче со столь же абстрактной иконологией, и одна не менее тиранична и столь же бесплодна, как и другая, будучи в равной степени не сведущими в сущности художественного творения. Собственной же задачей понимания, соразмерного сущности художественного творения, могло бы стать схватывание именно обоих “сторон” художественного творения, его видимого гештальта вместе с его образными порядками – с одной стороны, и принадлежащими ему его значениями – с другой стороны – в их или соответствии, или игре противоречий»³. Однако же и вместе с тем уже в этих формулировках Зедльмайра обнаруживают себя различия между иконикой и структурным анализом. Они касаются вопроса, что суть принадлежащие художественному творению значения и как они сами себя в таковом являют^{VI}.

Зедльмайр разработал свой структурный анализ, обратившись к брейгелевскому «Низвержению слепых», при том что именно на примере этого изображения разработанный структурный анализ был представлен в качестве парадигмы структурного анализа вообще. Решающие категории образного уразумения – «сочувствующее (anmutungshafte) понимание» и «артикулирующее понимание»⁴. Они способны в весьма фундаментальном смысле слова соответствовать тем способам созерцания, что присущи как зрящему, так и узнающему зрению. Брейгелевское изображение оказывается феноменом сочувствующего понимания в тот момент, когда оно открывается взору наблюдателя, прежде его не знавшего, предлагается предельно быстро, то есть «тахистоскопически». И уже в тот момент изображение обнажает свое «настроение» как нечто «призрачное»,

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. 2. 1957. S. 1–48. Цит. по первой публикации; перепечатка: Sedlmayr H. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bd. 1–3. Wien; München: Mäander, 1959–1985. Bd. 1. S. 319–357) существенно сокращена.*

² *Ibid. S. 31 («плотность» как «уплотнение до состояния поэзии»). S. 48.*

³ *Ibid. S. 30.*

^{VI} Предвосхищая нижеследующие формулировки, несколько важных положений касательно видов референции (текстуальной и предметной) в их взаимоотношении и в соотношении с изобразительностью и в контексте возможностей визуальной тематизации и горизонтности.

⁴ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel. S. 34.*

«наполняющее страхом», причем этого добиваются как преобладающая в изображении наспадающая линия (или, точнее, ниспадающая кривая – фрагмент параболы), так и в известной мере пугающие эмоциональные эффекты со стороны цвета (*Farbenanmutungen*), что свойственно нижней зоне изображения, тогда как в верхней зоне горизонталь вкупе с всецело дружескими эмоциональными качествами подчеркивают экспрессию «покоя»¹. В голову приходит соображение Бодлера касательно картин Делакруа: «Если зритель смотрит на картину Делакруа издали, так что не может разобраться в ней детально и не улавливает ее сюжета, картина все равно производит на него сложное и глубокое впечатление, наполняет его душу счастьем или печалью»². Брейгелевское изображение в той мере оказывается феноменом зрящего зрения, насколько оно для обретения возможности воспринимать настроение не нуждается в зрении узнающим, озабоченном идентификацией предметов.

Артикулирующее понимание образа – дифференцировано. Вначале – это «ориентированное на восприятие и представление “формальное” понимание (зрение в гештальте)»³. Оно охватывает формы тел и порядок пространства, низвергающиеся фигуры – слепые и пребывающие в покое, устойчивый пейзаж, – и в отношении к порядку плоскости изображения, но равно и как порядок цвета – на плоскости и в пространстве^{VII}. Можно сформулировать и так: зрение в гештальте содержит в себе опыт как

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel. S. 4ff., 7.* Картина Брейгеля, по всей видимости, была лишена краев. «Справа не достает узкой полосы; копии и, соответственно, реплики в Париже (Лувр), в Вене (Галерея Лихтенштейна) и экземпляр, находившийся в 1935 году в венской Галерее Св. Луки, единодушно демонстрируют более широкий правый край: рука падающего не обрезана (S. 2)». Для структурного анализа Зедльмайра этот факт остается незначимым.

² Цит. по: *Бодлер Ш.* Всемирная выставка 1855. III. Эжен Делакруа // Шарль Бодлер. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 152.

С бодлеровским «способом видеть» можно сравнить представление, связанное с понятием *macchia*, введенным в 1868 году В. Имбриани в сборнике «La Quinta Promotrice» и позднее усвоенным прежде всего Бенедетто Кроче: «Простая и голая *macchia*, свободная от какого-либо даже приблизительно предметного определения, совершенно в состоянии внутренне задеть и пробудить то или иное воспринимающее ощущение» в зрителе (*Croce B. Kleine Schriften zur Aesthetik I // Croce B. Gesammelte philosophische Schriften (1927–1930). Bd. VI. Tübingen, 1930. S. 249.* Далее об этом см.: *Sedlmayr H. Die «macchia» Breugels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. 8. 1934. S. 137–159.*

³ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 7ff.*

^{VII} О взаимоотношении и различении внутри «поля изображения» изобразительной плоскости и изобразительной поверхности – в контексте ключевого для Имдаля понятия «проспективной потенции изобразительного поля» (идея Д. Фрая) как способа включения во внутрикартинное действие активного – интерпретирующего и импровизирующего зрителя (ему предоставляется возможность пережить и испытать на себе трансформацию материальной поверхности изображения в идеальную – и идейно насыщенную изобразительную плоскость, содержащую в себе смысловую потенциальность – посредством напряженных визуально-темпоральных структур) говорится в отдельной главе книги.

зрящего, так и повторно узнающего зрения. Помимо того, артикулирующее понимание образа включает в себя «ноэтическое понимание», то есть «оригинальное предметное или словесное значение»¹, равно как и «аллегорическое значение»². Оригинальное, словесное значение связано с господствующим примерно с конца XVI века признанием слепых – болванами, тогда как аллегорические значения, наоборот, признают тот факт, что слепые ведут слепых, за пример перевернутого мира, равно как и характеристику слепых как ослепленных и заблуждающихся. Следующее далее «эсхатологическое значение»³ являет себя после этого в безостановочности низвержения, указывая на «последние вещи судьбы человеческой»⁴, в то время как, наконец, брейгелевское изображение в той мере содержит в себе «тропологическое значение»⁵, насколько оно побуждает самого наблюдателя приравнять себя самого к ослепленным, заблуждающимся и принимать изображение как призыв к самопознанию. Зедльмайр говорит о «незримых, исключительно духовно узреваемых значениях» в связи с подобными последними контекстами, что наделяют и пребывающий в покое пейзаж как место совершающихся действий дополнительным смыслом утраченной судьбы⁶.

Mutatis mutandis позволительно в пределах зрения в гетальште согласно оригинальному, аллегорическому равно как и эсхатологическому и тропологическому уровням смысла дифференцирующий структурный анализ Зедльмайра сопоставить с интерпретационной моделью Панофского, различающей предиканографический, иконографический и иконологический уровни смысла. В той мере, насколько зрение в гештальте вбирает в себя предметную идентификацию, оно соответствует предиканографическому смысловому уровню. Затем позволительно – мы сказали бы, что *mutatis mutandis* – значения оригинальное и аллегорическое поставить в параллель с иконографическим, равно как и эсхатологическое и тропологическое – с иконологическим смысловым измерением, тогда как для Зедльмайра Эсхатологическое и Тропологическое указывают на сверхисторическую силу высказывания, присущую художественному творению. Бесспорно и важно однако же то, что интерпретационная модель Панофского не привлекает к рассмотрению ни настроение, ни первичный

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 15ff.*

² *Op. cit. S. 19ff.*

³ *Op. cit. S. 23.*

⁴ *Op. cit. S. 25.* Эсхатологическое значение обнаружил уже Аксель Ромдаль (см.: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Keisershauses. XXV. S. 129ff.*).
Ср.: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 36ff.* Точно так же и Макс Дворжак (*Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München: Piper Verlag, 1924. S. 246ff.*) говорит об «эсхатологическом лике сновидения». Ср.: *Sedlmayr H. Ibid. S. 41ff.*

⁵ *Op. cit. S. 27.*

⁶ *Op. cit. S. 31.* Важна отсылка Зедльмайра к четырехчастному смыслу Писания. Относительно этого – письмо Данте к Кангранде делла Скала. Ср.: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 44.*

наглядный характер образа, равно как и вообще никакой опыт зрящего, а не только идентифицирующего предметы зрения. Для структурного анализа Зедльмайра, наоборот, настроение и первичный наглядный характер образа обладают абсолютно решающим значением.

То самое, что открывает структурный анализ, самим Зедльмайром обозначается как иерархическая система слоев¹. Со всей выразительностью ведется речь о наслоении и об эндотимическом основании, которое в качестве настроения или как первичный наглядный характер открывается физиогномическому, допредметному сочувствующему пониманию образа. «Говоря приблизительно, “настроение” произведения искусства соответствует эндотимическому основанию, формальная сторона произведения – восприятию и представлению, сторона, связанная со значением, – мышлению, а также, пожалуй, и воле»². Более того: система слоев имплицитно путь созерцания с более низкого смысла к смыслу так или иначе более возвышенному. «От первого, сопереживающего понимания <...> через артикулирующее понимание формальных структур и перекрывающихся друг друга образных значений (словесное, аллегорическое, эсхатологическое и тропологическое) путь ведет – как в спиральном обороте – назад и вверх к физиогномическому уразумению высшего порядка, которое в результате на этом пути достигнутые отдельные опыты в себя принимает, интегрирует и переживает»³.

Невозможно скрыть важную роль допредметного, сочувствующего понимания образа, то есть зрящего зрения, которое предзадает всякому последующему предметному постижению заведомо организующий опыт. Именно в оценке этого зрения структурный анализ Зедльмайра радикально отличается от интерпретационного метода Панофского. Структурный анализ Зедльмайра понимает образ как систему, в которой первый, еще допредметный и доступный зрящему зрению наглядный характер или настроение распространяются на незримые, исключительно духовно узреваемые значения в силу совершенно естественной предданности «естественных качеств»⁴. Первичный наглядный характер зловещего, призрачного, падшего и апелляция-призыв к Я-зрителю познать ослепляющее заблуждение, угрожающее изнутри и снаружи, с точки зрения своего значения – равнозначны. Вначале зловещее, падшее в качестве эндотимического основания, понятного для сочувствующего понимания. Затем, на основании артикулирующего понимания, – падение слепых как заблуждающихся, равно как и Я-зрителя, который призывается к идентификации с заблуждающимися, и, наконец, призыв к саморефлексии Я-зрителя внутри того самого состояния заблуждения – все подобное подлежит одному и тому же выражению зловещего и падшего, выступающему в качестве эндотимического основания, что заявляет о себе сквозь все слои

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 30.*

² *Op. cit. S. 46.*

³ *Op. cit. S. 34.*

⁴ *Op. cit. S. 31.*

и что возобновляется в качестве аналога всякого иного аналога. Выражаясь логически, тот самый «спиральный оборот» в процессе понимания обусловлен утверждением-установлением «аналогических качеств».

Строгость и завораживающая сила зедльмайровского структурного анализа, ориентированного на послойную модель, не подлежат обсуждению: «Между наглядным гештальтом и значением, чьим носителем он является, налицо отношение взаимного исполнения»¹. Тем не менее возникает вопрос, способен ли подобный структурный анализ действительно быть парадигмой для интерпретации изображения вообще, действительно ли он исчерпывает потенциал образной репрезентации, оставаясь действенным, например, и в том случае, когда образ-изображение в меньшей степени являют собой систему аналогических качеств, а в большей – систему той комплексности, что сама себя определяет согласно числу и разнородности (!) отношений, возможных между ее элементами в соответствии со структурой системы: «К тому же комплексность должна измеряться многомерно. Она нарастает по мере увеличения как числа элементов, так и числа и разнородности сопряжений элементов, которые системой предусматриваются»². В зедльмайровской же послойной модели, наоборот, об отношениях можно говорить лишь в той мере, насколько они покоятся на аналогиях и насколько тем самым комплексность измеряется сравнительно одномерно, то есть посредством соотнесенности одного слоя с любым иным, но в соответствии с эндотимическим основанием. Что касается обсуждаемых здесь изображений-образов Джотто, то они подпадают под категорию многомерных комплексных систем, причем таких, что предусматривают противоположное и связывают его внутри себя в тотальность сверхпротивоположного. При том что как раз системам линейных полей (Feldliniensysteme)^{VIII} удается – а именно это и есть желательный результат вышеуказанных иконических образных интерпретаций – прояснить то обстоятельство, что многочисленность и просто противоположность элементов, равно как и многочисленность их реляций опосредуют друг друга, соотносясь с системами линейных полей как с некой диалектической осью – и совсем не так, как с эндотимическим основанием. И остается фундаментальным образом под вопросом, открывается ли система линейных полей в качестве органа того самого опосредования различного или даже противоположного уже первому «тахистоскопическому» взгляду или ее способно обнаружить лишь рефлектирующее наблюдение. В любом случае, опосредование обычно

¹ Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 34.

² Цит. по: Luhmann N. Komplexität // Historisches Wörterbuch der Philosophie / Hg. von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 4. Basel: Schwabe, 1976. Sp. 490.

^{VIII} Об этом еще одном принципиальном концептуальном инструменте Имдаля – с опорой на Хетцера и Фрая (использование схематических рисунков, иллюстрирующих «идеальную сеть координат», а фактически «формально-абстрактное положение дел» – для Хетцера, или выявление реального «конструкционного рисунка» – для Фрая).

Неопосредуемого – присущая образу продуктивная возможность, причем реализуемая как преизбыток всех аналогий и очевидностей, обычно возможных в зримом мире восприятия.

В джоттовском изображении Воскресения Лазаря косая линия могильного холма, параллельная диагонали, очевидным образом открывается как важная композиционная данность и как вообще образная ценность, определяющая доминирующий и симультанный обзор целого. Эта косая линия представляет собой выражение или Восхождения, или Нисхожжения. В качестве такой ценности эта косая линия только и доступна зрящему зрению и открыта, конечно, только тахистоскопическому способу созерцания, подобно господствующей ниспадающей линии в брейгелевском «Низвержении слепых». В картине Брейгеля эта линия – первейший наглядный характер шатания, колебания и падения слепых как ослепленных, а равно и их трагической судьбы, которую можно перенести и на нас самих¹: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге.

Не вызывает сомнений, что это сравнение работает и применительно к изображению у Джотто. В косой линии очевидный уже для простого зрящего зрения подъем оказывается первейшим наглядным характером того самого сценического действия Воскрешения, что открывается лишь рефлектирующему созерцанию: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге^{IX}. В этой мере зедльмайровский способ интерпретации позволительно переносить и на изображения у Джотто, причем нет надобности вести дискуссию на тему природного родства или метафорической связи между Восхождением и Воскрешением.

Однако же в том самом отношении взаимореализации между Восхождением и Воскрешением ни в коей мере не реализуется образный смысл как по-возможности комплексный, на чем напрямую и покоится отличие от интерпретационных целей Зедльмайра. Ибо в контексте образного целого, которое, пусть и структурированное во всех направлениях системы линейных полей, открывается, однако, только рефлектирующему зрению, схватывающему как предметное, так и сценическое, – именно в таком контексте косая линия содержит в себе в снятом виде значения или весьма различные и совершенно не аналогичные, или первоначально друг из друга произошедшие. И вернее даже, она включает в себя и простое предметное обозначение, и, в особенности, возможность перевести достигающий кульминации в моменте «Ныне» жест Иисуса в выражение власти сверхвременного Всеприсутствия

¹ Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 32.

^{IX} Ср. и в связи с этим сценически-театральным пассажем, и в контексте всей теории взаимодействия планиметрии, проекции и сценографии (см. ниже) приводимую Имдалем формулировку из Т. Хетцера: «У Джотто <...> все правила художнической игры совершенным образом созвучны с существом ее участника, и более того: эти правила касаются как формы, так и содержания» (S. 127).

и Всемогущества – через все сценически различные и темпорально последовательные событийные фазы – от крика женщин и до снятия покровов с восставшего из мертвых¹. Отношение взаимной реализации между Восхождением и Воскрешением, со своей стороны, передается в более высокий контекст, который сам высказывает иное – собственно говоря, не только Схожее и Взаимопростающее, но и Различающееся и даже Противоположное, причем в той мере, насколько оказывается возможным для рефлектирующего образного уразумения не что иное, как схватывание наглядного равенства актуального мгновения и темпоральной последовательности всеобъемлющего «Всегда» в качестве [все того же] наглядного равенства, но уже Различного и даже Противоположного. «Вверх», как всегда по аналогии к процессу Воскрешения, представляет собой и функцию опосредования Противоположного в Сверхпротивоположное – опосредования, что через то самое родство между Восхождением и Воскрешением в основе своей все еще не задано: комплексное выражение зримости образа Воскрешения – весьма особое «Не-только-но-и», обосновываемое не одними лишь природными аналогиями или близостями. Оно состоит и в косо́й линии, представляющей собой разностороннее отношение реализации между Восхождением и Воскрешением, и в косо́й линии как выражении превосходящего время «Именно-Ныне» жеста Иисуса – выражении, что не было бы дано без косо́й линии. Равно и ценности подобного комплексного «Не-только-но-и» исполняются взаимно в качестве прояснения одного через другое. Структурный анализ Зедльмайра совсем не рассматривает подобное комплексное «Не-только-но-и», которое само является и чем-то большим, и чем-то иным по сравнению с взаимным исполнением всего лишь схожего².

Но как должен звучать вопрос относительно несущего основания: есть ли в контексте целостного и в своей целостности схватываемого образа

¹ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 65ff. и особенно S. 72.

² Лоренц Диттманн (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. S.178f*) свою критику структурного анализа Зедльмайра резюмирует фразой, что, мол, рефлексия на «оценивание соответствий», как они задаются родственными или аналогичными качествами, которые и выделяет Зедльмайр, означает «не что иное <...> как вынесение оценки художественного творения согласно впечатлениям, полученным из опыта повседневной жизни» (S. 185). Диттманн цитирует в связи с этим соображения Курта Ризлера (*Riezler K. Traktat von Schönen. Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 1935. S. 31, 33*): «Курт Ризлер обнаружил, что то самое выражение, о котором идет речь в искусстве, не есть выражение чего-то такого, что можно было бы поименовать “Тяжелое или Легкое само по себе”, “чистое явление Тяжелого как тяжелого, Покоящегося как покоящегося и Движения как движения”. В художественном творении являет себя в большей мере “разнонаправленная гармония”. Здесь присутствует экспрессия “Нежного и однако же Крепкого, Мягкого и однако же Твердого, Сладкого и тут же – Терпкого, тут Покой подвижен, а Подвижность – в покое”. И сам Диттманн: «Художественное творение объединяет то, что естественным порядком кажется несоединимым» (S. 186).

косая линия как уравнивание Восхождения и Воскресения, или оно есть описанное выражение власти, присущее жесту Иисуса, который к тому же нуждается в косой линии? Иначе говоря, мотивирована ли косая линия как несомненно главенствующая в изображении ценность в выражении Восхождения и Воскресения или в выражении властного совершенства жеста Иисуса как чего-то Сверхпротивоположного, как Всегда, пребывающего в моменте «Ныне»? Как необходимо отвечать на эти вопросы, где все-таки – в этом и состоит, собственно, образное достижение – одно и другое оказываются для созерцания одним и тем же? Не существует никакого *tertium comparationis*, предзаданного в том природном, внеиколическом мире зримого, норма которого была бы способна согласовать эти различные смысловые качества в пределах смыслового комплекса, на самом деле – сверхпротивоположного.

В то время как в сцене «Воскресения Лазаря» косая линия, параллельная диагоналям картины, обнаруживает себя открыто, в картине «Взятия под стражу» пересекающая все изображение ниспадающая линия, простирающаяся от дубинки слева, через головы Иисуса и Иуды, насквозь к руке фарисея справа, представляет собой сравнительно сокрытую изобразительную ценность-эквивалент. Но благодаря этой пересекающей картину косой линии изображение «Взятия под стражу» оказывается самым блистательным и самым комплексным изобразительным творением Джотто. Его достижение можно объяснить лучше всего, наверное, следующим образом, следуя за моделью несколько непривычного, взаимозаменяемого отношения фундирования. Непривычным делает это взаимозаменяемое отношение фундирования его диалектичность: Это не есть простая, то есть основанная на аналогиях или природной близости последовательность слоев, в которой первый слой несет второй и третий или второй и четвертый и накладывает на них свой отпечаток. Наоборот, подобная система слоев в картине Брейгеля наличествует в той мере, насколько значения Шатания, Падения и Трагической Судьбы слепых как ослепленных действует через выражение чего-то Падающего, а значения Идиллического, Домашнего и Умиротворенного, что присуще пейзажу, действует через выражение чего-то Покоящегося.

Когда Нечто нуждается для своей экзистенции в Другом (или во многих других), но не в состоянии быть этим, то оно фундировано этим Другим. Если понимать картину Джотто со «Взятием под стражу» как фундируемое и обозначать ее как А, то тогда ее фундирования – это В (что достигаются с помощью косой линии и прежде всего доступного зрящему зрению единства композиции), С (выражение очевидности подчинения Иисуса) и D (выражение очевидности Его превосходства). Эти фундирования, фундирующие А, сами фундируются со стороны А, причем тем способом, что В, С и D в своих взаимозаменяемых отношениях подобны с точки зрения своего созерцания: В фундируется со стороны С и D, точно так же, как В, наоборот, является фундированием С и D; С фундируется в В и D, равно как оно есть фундирование В и D; D фундируется в В и С, равно как оно, наоборот, есть фундирование В и С. Речь

идет об иконической смысловой сверхкомплексности сверхпротивоположности (А), которая хотя и фундирована в формальном единстве (В), в выражении подчинения Иисуса (С) и в выражении Его превосходства (D), тем не менее не может быть переведена вспячь в свои фундирования и в их так или иначе изолированные смысловые качества, ибо она сама только и фундирует крайне многомерные значения своих фундирований. Не существует никакого *tertium comparationis*, которое было бы внеиконическим, то есть предзаданным в мире естественного опыта, а не конституированным лишь самим изображением (А), и норма которого могла бы согласовать различные смысловые качества формального единства, подчинения и превосходства Иисуса в рамках той самой смысловой комплексности сверхпротивоположности. Только в изображении косая линия – это ценность, обосновывающая формальное единство и тотальность, но, однако же, чем более она является таковой, настолько она и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно выражением очевидности как подчиненности, так и превосходства Иисуса. Только в изображении подчиненности Иисуса – чем более оно является таковым, настолько оно и другое и большее, чем таковое, – будучи одновременно как и выражением Его превосходства, так и ценностью, обосновывающей формальное единство и тотальность. Но может ли такое быть, чтобы вне иконической очевидности изображения все виды восприятия тотальности равно как и формы выражения подчиненности и превосходства опосредовались друг в друге как противоположные смысловые качества, достигая единства созерцания себя? Только в изображении Иисуса, воскрешающего Лазаря, Его жест в контексте непосредственно явной формальной тотальности есть выражение наглядности исторического «Именно–Ныне» и одновременно – нечто большее и другое, будучи одновременно выражением очевидности сверхисторического «Всегда». И только в изображении является – опять-таки в контексте непосредственно явной формальной тотальности – Несущий Крест Иисус одновременно и в истории, и над ней, будучи равно и вовлечен в (различные, кстати, уже внутри себя) события шествия на Голгофу, и изолирован от них, и утверждён, словно Абсолют. Но какая нужда перед лицом таких воистину многомерных и высшей степени комплексных структур, в которых изображение как фундирующее, то есть как смысловая тотальность сверхпротивоположного, фундируется в фундированиях, которые сами фундируются в сплавлении их разнородных или противоположных значений, – какая необходимость вести речь соответственно о послонном построении, которое само, соответственно, может быть понято так, что первое сочувствующее восприятие безусловно доинтеллектуального рода (эндотимическое основание) утверждает слой за слоем надстройку, возвышающуюся ступень за ступенью, при том, что в этой надстройке оно для себя и обретает место, утверждающее эти слои раз и навсегда и этими же слоями – подтверждаемое?

Можно было бы возразить, что и Зедльмайр изображение «Низвержения слепых» обозначал как в высшей степени напряжённую,

дисгармоническую, «возведенную на диссонанс» структуру: «...впереди господствует трагическое, а именно – пробуждающее страх и сочувствие, позади – идиллическое, успокаивающее и умиротворяющее <...>, впереди – злое, позади – сокрытое»¹. Да только эта названная Зедльмайром противоположность – просто оппозиция, лишенная сложности сверхпротивоположного. Ибо в подобной оппозиции ни само Покоящееся не содержит момента Трагического, ни само Трагическое не снимает в себе момент Покоящегося.

И хорошо, если станет отчетливо ясным, что метод иконической интерпретации предполагает по сравнению со структурным анализом Зедльмайра иное понятие образа и потому не может быть назван структурным анализом. Ибо иконический метод интерпретации, то есть иконика, вынужден и обязан – как в случае с изображениями Джотто – рефлексировать не на естественные и в основе своей уже знакомые опыту аналогические качества видимых феноменов и не на невидимые значения, открывающиеся только духовному усмотрению, а на зримые коинциденции без этого не коинцидирующего, и даже – на смысловые тотальности сверхпротивоположного или на рискованные эквивалентности. Вышеуказанные иконические интерпретации не свидетельствуют об иконическом качестве изображений Джотто как о послойном построении, покоящемся на эндотимическом основании, то есть как о постепенно возвышающемся и ступенчатом смысловом развертывании некоего первичного, еще допонятийно схватываемого наглядного характера или некоего еще допонятийно схватываемого настроения, иконика скорее пытается объяснить смысловые качества изображения как некое комплексное устройство отношений, касающихся обычно скрытых от созерцания или вообще от восприятия коинциденций или даже рискованных эквивалентностей, насколько в целостности изображения фундаментально различные или даже противоположные смысловые моменты взаимно фундируются или имплицитуются до ясного сходства созерцания. Подобное устройство отношений, что вырабатывает сходство созерцания несхожего или даже взаимоотталкивающего и в этом смысле является структурой рискованных эквивалентностей, едва ли может быть описано с помощью модели органицистического послойного построения, возводимого на эндотимическом основании, скорее – если есть такое желание – «основание» само задается в пределах изобразительного целого, что полагает то самое Несходное или даже Взаимоотталкивающее в единство созерцания. Это изобразительное целое заметно в каждом акте взаимодействия Различного или Взаимоотталкивающего, в той мере, насколько оно выявляет Различное и Взаимоотталкивающее в качестве диалектически опосредуемого единства и, тем самым, в любом взаимодействии делает доступным для созерцания симультанную и полную напряженность тотальности изображения.

¹ *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 32.*

Насколько важно для иконического интерпретационного метода зрящее зрение^X, иконологией Панофского совершенно не замечаемое, настолько, однако, в отличие от структурного анализа Зедльмайра, не может быть исчерпывающим дополняющим восприятие эндотимического основания как обоснования некоторой надстройки, по сравнению с неустрашимым тем моментом в контексте иных моментов, что в совокупности с ними обнаруживает так или иначе и в той или иной мере изображение как некий феномен сверхпротивоположности или как некую структуру рискованных эквивалентностей. Соответственно для иконики является решающим то понятие тотальности, которое никак не соответствует понятию тотальности в структурном анализе. В последнем над всеми последующими модусами артикулирующего понимания доминирует, благодаря эвиденции первичного, сочувствующего понимания, эндотимическое основание. Лишь при условии допущения эндотимического основания имеет место быть описанный Зедльмайром «спиральный оборот» в той самой череде различных модусов понимания, который исполняется сочувствующим пониманием более высокого порядка, но в нем же и заканчивается. Нового спирального движения в процессе понимания на основании подобного более высокого сочувствующего понимания – не существует.

То, что в противоположность этому представляет в качестве тотальности иконика, не может быть определено посредством предзаданного эндотимического основания, позволяющего из себя дедуцировать все последующие [модусы] понимания. В большей степени тотальность артикулируется в единстве созерцания напрямую отталкивающихся друг от друга смысловых образований или рискованных эквивалентностей, для созерцания которых не существует ни «спирального оборота», ни осмысленного начала, ни осмысленного конца. Повторим лишь то, что касается обсуждаемых изображений Джотто: иконическое наглядное уподобляющее усилие, осуществляемое в медиуме изображения, то, что может быть различаемо как *necessitas conditionata* и как *necessitas absoluta* (провиденция)^{XI}, иконическое

^X Еще раз – в качестве резюме – о содержании этих двух, центральных для Имдаля понятий: узнающего зрения и зрящего зрения, связи первого со сценической хореографией и перспективной проекцией, а также, соответственно, с внешним предметным и «предзаданным» миром, а второго – с планиметрической композицией и, соответственно, с внутренним, автономным «изобразительным полем», а значит, в первом случае – со смысловой «коинценденцией» (случайным «совпадением») и – во втором – со значимой «провиденцией» (неизбежным последующим развертыванием заложенного потенциального и потому «предвосхищаемого» значения).

^{XI} См. о «провиденции» и «контингенции»: «Касательно отношений между предусмотрением (*providentia*) в качестве “первого принципа” и упорядочиванием (*dispositio*) и в их противопоставлении случайности (*contingentia*) <...> смотри у Фомы, который ведет речь о том, что направленное на цель предусмотрение в известном роде может быть причиной упорядочивания, по причине чего нередко акт упорядочивания приписывается предусмотрению. При том что следует различать приведение к порядку и в отношении к цели, и, собственно, порядок частей в отношении друг к другу. То самое приведение к порядку, вероятно,

уподобляющее усилие, направленное на момент и на темпоральное протекание, на Иисуса как в истории Действующего и как над ней Возвышаемого, на вовлечение–инвольтацию и на обособление–изоляцию, на подчинение и на превосхождение, – все это суть рискованные эквивалентности^{XII}.

С позиции иконки под вопросом находится достаточность послышной модели структурного анализа для интерпретации изображения¹.

расположено ближе к цели, чем порядок частей в отношении друг к другу и является в известном роде причиной последнего. И далее: чем ближе нечто расположено к Первому Принципу, тем выше его место в порядке предвидения. Что же, в противоположность этому, касается контингентности, то она обусловлена не Первым Принципом, а, как правило, вторичной причиной» (S. 122).

^{XII} Основополагающие наблюдения относительно «синтезов времени и момента» (название самой обширной и самой конкретной (!) – седьмой главы книги Имдаля) в соответствующих аспектах итерации, симультанности, сукцессии и нарративной хронологии.

¹ Вопрос становится еще более настойчивым, когда, например, в поле зрения попадает зедльмайровская критика Сезанна. С полной основательностью Зедльмайр утверждает, что в произведении искусства ни один слой не в состоянии быть «утвержденным абсолютно» – ни эндотимическое основание в качестве «соразмерного настроению аффективного» слоя, ни слой, «соразмерный восприятию и представлению», ни – «мыслительный» (*Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 46*). Касательно Сезанна Зедльмайр заявляет, будто тому принадлежит открытие царства цвета как такового. Получается, что искусство Сезанна тем самым обнаруживает Первоначальное не в регионе предметного, но в некотором образе действий, собственно – в так называемом «чистом зрении», условие которого, со своей стороны, – крайняя безучастность духа по отношению к тому, что переживает глаз. «В естественном опыте существует состояние, которое в определенном смысле соответствует той позиции, которую Сезанн возводит в принцип. Это редкое состояние между пробуждением и полным бодрствованием, когда, так сказать, бодрствует только глаз, в то время как интеллект еще отдыхает» (*Sedlmayr H. Verlust der Mitte. Salzburg, 1948. S. 97ff*). Цит. по: *Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция, 2008*). Подобное негативное толкование со всей резкостью осуждает Курт Бадт (*Badt K. Die Kunst Cezannes. München: Prestel, 1956. S. 138*). Ничто не заставит это понимать как-то иначе, чем как то, что будто бы живопись Сезанна, по мнению Зедльмайра, не воспроизводит ничего иного помимо эндотимического основания, утвержденного абсолютно. Следует, фактически, прямо задать вопросом, не становится ли явной на примере Сезанна несостоятельность именно послышной модели, а не достижений художника, творящего образы? Можно ли вообще говорить об абсолютно утверждаемом эндотимическом основании с отсутствующей надстройкой, когда – если смотреть диалектически – «самое специфическое достижение» живописи Сезанна обнаруживается в «цветовой интерференции», делающей возможной «осуществление цветового богатства и цветовой гомогенности как единого целого» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes geschichtlicher Stellung // Deutsches Jahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1953. 11. S. 82*). Такого рода диалектические позиции и определяют сезанновскую интерпретацию: «Посредством последовательно экстремального осуществления субъективных моментов оптического восприятия “sensation colorantes” Сезанн только и находит путь к объективно субстанциональному миру» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes*

И как минимум остается без ответа вопрос, не указывает ли брейгелевское «Низвержение слепых» на диалектически определяемое единство созерцания – поверх всего того, что может быть эксплицируемо в рамках послынной модели, когда, приглядевшись, можно обнаружить, что предводитель слепых, опрокинувшись на спину, обратил вверх свой открытый лик, уподобившись, как будто в каком-то жесте откровения, а не замыкания, Савлу/Павлу, а не Икару, имея вдобавок над собой некую открытость в промежутке двух деревьев, и когда одновременно и посмотрев, и увидев, можно узреть, что правая (от нас) согнутая рука этого падшего отражается в нижнем правом углу изображения и что он подхватывает низвергающиеся линии, господствующие в изображении, и вкупе с той самой открытостью меж двух деревьев заключает все изображение при помощи откровенной тенденции ввысь. Максимально пограничный момент ослепления диалектически опосредуется моментом открытости навстречу Откровению, которое как всегда остается не-сказанным – доколе оно не обретает свой символ¹ в кустике водяного

geschichtlicher Stellung. S. 79). Роджер Фрай (*Fry R. Cezanne. A Study of his Development. London: The Hogarth Press, 1927. P. 57*) видел характерное искусство Сезанна в синтезе противоположных намерений: «поддаваться атмосфере» и «сопротивляться ей». У Герберта Рида (*Read H. Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness. London: Faber and Faber, 1955. P. 129f.*) это звучит так: «Мучительный путь Сезанна как живописца следует понимать как попытку реализации объективного мира, не отказываясь от чувственного основания эстетического опыта». Согласно Бадту (*Badt K. Die Kunst Cezannes. S. 249*), «Сезанн <...> как никакой иной живописец своего времени ассимилировал методы и результаты реализма, натурализма, импрессионизма, не исчерпав ни одно из этих направлений; он <...> соединил воедино [традицию] изображения природы в XIX веке с помощью двух антагонистических изобразительных форм <...> “рубенсизма” и “пуссенсизма”». Бадт определил образность Сезанна как «мир в своем самом плотном и всестороннем постоянстве», говоря о «непоколебимой структурной взаимосвязи целого», в котором всякое единичное удерживается и являет себя в значениях «длящегося» и «неповреждаемого» (*Ibid. S. 139*). И, быть может, допустимо в колористических системах Сезанна воспринимать симультанную экспрессию генезиса и предметности, симультанную экспрессию *natura naturans* и *natura naturata* в той мере, насколько допредметная материальность открыта на предметность, а предметность открыта на материальность (*Imdahl M. Überlegungen zur Identität des Bildes // Identität (Poetik und Hermeneutik). VIII / Hg. von O. Marquard und K. Stierle. München: Wilhelm Fink, 1979. S. 202ff.*). Небесполезно вспомнить и одну основополагающую фразу Поля Валери, где речь идет о множественности функций всякого элемента произведения: «la pluralité de fonctions de chaque élément d'une œuvre» (см.: *Valéry P. Œuvres (Bibliothèque de la Pléiade). Vol. I. Paris: Édition de Jean Hytier, 1957. P. 1242 (Leonard et les philosophes, 1929)*).

¹ См. выше: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. S. 26*. Относительно этого см.: *Stridbeck C.G. Bruegelstudien // Stockholm Studies in History of Art. 1956. 2. S. 261*. Решающим оказывается не однозначное «Вниз», а непрерывное возвращение «Вверх» внутри «Вниз» – то самое «Не-Только-Но и», что радикализировано до самого крайнего напряжения в фигуре низвергнувшегося. И полисемия низвергнувшегося состоит в том, что он обозначает и окончание несомненного «Вниз», и, лежа на спине, подобно жуку, – максимум

неспособности движения и беспомощности, но одновременно, как никакой иной слепой, в повороте головы и жестах рук он устремлен вверх и, будучи близок кусту водяного ириса, выражает по крайней мере порыв к спасению – исполненный или нет (трудно решить, движение рук – жест притягивания или упущения). Невозможно сомневаться, что кустик и рука формально сконфигурированы, и в этом контексте остается несомненно неважным, что картина уменьшена, и открытая рука низвергнутого обрезана. Именно в смыслоутверждающей диалектике «Вниз» и «Вверх» отличается брейгелевская картина от других (из числа известных) изображений низвержения слепых. В гравюре на меди «Притча о слепых» Корнелиса Массейса (см.: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. Köln: DuMont, 1974. Ill. 83*) и в «Al Ноу» Франса Хогенберга (илл. см.: *Stridbeck C.G. Bruegelstudien. Ill. 5*), соответственно, самые передние слепые низвергаются лицом вниз. То же самое относится и к задней группе в гравюре по Иерониму Босху Питера ван дер Хейденса (илл. в: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. Ill. 82*, а также – в лучшем виде – в: *Schürmeyer W. Hieronimus Bosch. München: R. Piper & Co, 1923. Ill. 53*). Сценическая ситуация передней группы слепцов сравнительно не трагична, без пограничной ценности, так как здесь за мотивом падения лежат последующий подъем и последующее шествие дальше. То, что Михаэль Ауэнер (*Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes // Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen. 1956. 52. S. 98f.*), конечно же, ошибочно намерен приписывать Брейгелю, относится к гравюре по Босху, а именно то, что слепцы «вновь уже на ногах». Эпизодичность сцены на переднем плане трудно не распознать.

Интендированная множественность толкований в искусстве Брейгеля по-новому была сформулирована Хайнцем Ято (*Jatho H. Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiotik. München: Fink, 1976, S. 62f.*) в следующих словах: «Обращение с падением Икара как с quasi побочной сценой подчеркивает незначимость отдельно взятой судьбы перед лицом мира, шествующего своим привычным ходом. Крестьянин и пастух присутствуют как контраст мирной и исполненной трудов жизни по отношению к гибридной и турбулентной судьбе Икара. Крестьянин, пастух и удильщик встречаются уже у Овидия. Не таков случай с трупом пожилого мужчины, что лежит в кустах слева в конце борозды, оставленной плугом. Тут напрашиваются два толкования. В одном случае поговорка «Никакой плуг не остановится ради умирающего» ставит труп в параллель к смерти Икара и вроде бы подкрепляет в определенной мере смысл сцены с Икаром. Факт же, что труп лежит в конце борозды, говорит о связи со смертью крестьянина, об умирании по окончании мирной и полной трудов жизни, в этом случае – в противоположность к Икару.

Не существует никаких весомых оснований, чтобы выбирать между этими толкованиями – обе возможности остаются открытыми. Примечательно в известной степени то, что они находятся по отношению друг к другу в определенном противоречии. В одном случае, по контрасту с внезапной смертью Икара, крестьянин – в вечности продолжающий вспахивать землю – пребывает за пределами временности. Во втором случае, однако же, он сам оказывается в том же положении, и когда-нибудь, со всей определенностью, должен будет достичь конца борозды; так что он на уровне выразительности соотносится со временем.

Все подобное как раз и бросает примечательный свет на образный мир Брейгеля, сравнимый с языком, который знает лишь инфинитивы, оставляя связи открытыми. Двум возможным аллегорическим толкованиям позволяется противоречить друг другу на одной плоскости, функционирующей в качестве сцены...».

ириса – над открытой (!) рукой падшего – в качестве спасения: перевернутый мир – так можно сказать из перспективы маньеризма – сам подвергается перевороту^{XIII}.

Естественно, каждой интерпретации, прежде всего такой, что пытается постичь идентичность изображения как комплексной структуры сверх-противоположности или как структуры эквивалентностей, внутренне присуща рискованность. «Конечно, чтобы из того, что говорят слова (произведения. – *М.И.*), извлечь то, что они хотят сказать, всякая интерпретация нуждается в насилии. Однако это насилие не может быть стихийным произволом. Питать и вести истолкование должна сила предосвещающей идеи. Лишь питаясь этой силой, интерпретация может осмелиться на всегда рискованную открытость, доверие себя сокрытой внутренней страсти произведения, чтобы через нее быть вовлеченной в несказанное и принужденной к его сказыванию. И это – тот путь, на котором сила просвещения самой ведущей идеи становится вполне явной»¹.

^{XIII} «Мир наоборот» иконического маньеризма: Зедльмайр послевоенный фальсифицируется из перспективы Зедльмайра довоенного: с помощью неназванной *macchia* (точка схода неклассической – магической – оптики) пятнается (камуфлируется – ср. у самого Зедльмайра в «Утрате...» смысл *Fleckfarn*, открытого как раз в 1935 году) собственная зависимость и прямая производность от текста, который подвергается диффамации – поруганию: специфически истерическая манера бессознательного жертвоприношения – поглотить, чтобы сокрыть и насытиться через приобщение как присвоение <...> Интерпретационное ухищрение: восхищение через похищение – «острые эквивалентности» в двойном действии и действенной (но не девственной) двойственности! Весь текст Имдаля – имагологическая, а не иконическая защита линии от пятна, контура – от заполнения, конфигурации-тела – от префигурации-фона. Но линия – косяя, а пятно – не одно... Одной мимикрией от имитации не избавишься, маска – не каска! Но провиденция – это провокация!

¹ *Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphysik. Bonn, 1929. S. 193ff.* Этой ссылке я обязан Карлхайнцу Штирле (цит. по: *Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М.: Логос, 1997*).