

УДК 111.852:7.072.2

ТЕОРІЯ Г. ЗЕДЛЬМАЙРА ТА ЕСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

КОСТЯНТИН ДЕРЕВ'ЯНКО,*старший викладач кафедри практичної філософії і теології**Східноукраїнського Національного Університету ім. Вол. Даля, м. Луганськ*

У статті досліджується співвідношення естетичної системи Г. Зедльмайра та головних концептів постмодернізму. Показано, що вчений дослідив генезу таких концептів сучасної філософії, як "смерть мистецтва", "децентрація", "деструкція". У своїх інтертекстуальних працях він використовував принципи діалогічності та полілогу.

Ключові слова: теургічна естетика, модернізм, постмодернізм, антимодернізм, антипостмодернізм, децентрація, деконструкція, інтертекст, діалогізм, полілог.

Актуальність дослідження естетики Ганса Зедльмайра полягає в тому, що сучасна українська естетика активно переосмислює досвід європейської філософсько-естетичної думки доби модернізму та постмодернізму. Важливе місце в цих пошуках займає вивчення теоретичної спадщини відомого критика модернізму Ганса Зедльмайра (1896-1984), наукові досягнення якого практично не розглядалися в сучасній українській естетиці. Це дозволить, з одного боку, долучитися до теоретичних надбань західноєвропейської гуманітарної науки, а з іншого - вирішити ряд важливих філософських та естетичних проблем сучасності та постсучасності. В українській естетиці дотепер відсутнє спеціальне історико-теоретичне або філософське дослідження творчості Г. Зедльмайра. Його ідей торкаються частіше у зв'язку з аналізом окремих естетичних проблем. Ми це робимо у зв'язку з естетикою постмодерну.

У найбільш широкому плані аналіз спадщини австрійського теоретика подано в дослідженнях таких представників західноєвропейської естетики, як Ж. Базен, Г. Бауер, К. Гілберт, Е. Гомбріх та Г. Кун. У працях російських учених В. Арсланова, В. Бібіхіна, С. Ванеяна та О. Кривцуна здійснено викладення й обмежений аналіз окремих проблем естетико-мистецтвознавчої роботи Г. Зедльмайра. В українській естетиці підґрунтям для дослідження його системи стали концепції М. Бровка, О. Воєводи-на, Т. Гуменюк, В. Ісаєва, О. Канарського, С. Кримського, Д. Кучерюка, Л. Левчук, В. Личковаха, В. Ляха, Л. Мізіної, С. Овчаренко, О. Оніщенко, В. Панченко, М. Поповича, В. Суханцевої та ін. Але, незважаючи на публікації цих та багатьох інших учених, залишається актуальною проблема співвідношення естетичної системи Г. Зедльмайра з естетикою постмодерну. **Мета** роботи полягає в розв'язанні цього питання.

Такі праці Г. Зедльмайра, як "Утрата середини", "Смерть світла" та багато інших продовжили традицію "критики сучасності". У Новий час цю традицію репрезентували Г.-В. Ф. Гегель, Ф. В. Ніцше, О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гасет, Ж. Марітен, Й. Гейзінга, К. Т. Ясперс, Г. Зіммель, М. О. Бердяєв,

В. В. Вейдле, Ф. А. Степун та деякі інші філософи. Вони відзначали втрату духовних орієнтирів, поширення процесів секуляризації, децентрації та хаотизації в культурі. Наприкінці ХХ століття ці процеси отримали вже нову якість. Для позначення специфічних тенденцій духовного життя західної цивілізації кінця ХХ ст. використовується термін "постмодернізм". Хоча це поняття, вочевидь, відрізняється від терміну "модернізм", насправді в постмодернізмі і модернізмі багато спільних підходів. З одного боку, модернізм історично й змістовно був джерелом постмодернізму. Тому критика модернізму з боку Г. Зедльмайра багато в чому зберігає свою актуальність і щодо постмодернізму. З іншого боку, постмодернізм був реакцією на модернізм і завжди займався його критикою, але саме це й було лейтмотивом усієї творчості австрійського вченого. Тому в його концепції є дещо спільне з ідеями постмодернізму. Звісно, різниці між ними набагато більше, але це не заважало справам деяких представників естетики постмодернізму використати ідеї Г. Зедльмайра на свою користь.

"Постмодернізм", як і його попередник "модернізм", є загальним терміном, що позначає не стільки конкретну теорію, скільки загальний підхід, який застосовують чимало сучасних мислителів у філософії, літературі, мистецтві та культурі взагалі. Методологію та світоглядні аспекти зедльмайрівського антимодернізму вивчав В. І. Тасалов. Співвідношення антимодернізму та постмодернізму досліджено в його праці "Ганс Зедльмайр. Дилема хаосу і порядку в постмодернізмі 50 - 70-х років" (1988) [1]. На нашу думку, намагання зробити Зедльмайра однодумцем постмодерністів не є релевантними. Це легко довести за допомогою конкретних прикладів. Добре відомо, як широко постмодернізм застосовує концепт "смерть": після "смерті бога", проголошеної авторитетним для всіх постмодерністів Ніцше, незабаром вони дійшли також до "смерті автора" (Р. Барт), "смерті людини і суб'єкта" (М. Фуко), "смерті теології" (К. Рашке) тощо. На початку 1970-х років естетики різної філософської орієнтації заговорили про кінець і навіть смерть мистецтва в його

№7 (98) жовтень 2009 р.

традиційному розумінні. На Міжнародному конгресі з естетики 1972 року в Бухаресті головну секцію було присвячено дискусіям з приводу "смерті мистецтва". Одним із розробників цієї концепції був американський естетик Артур Данто, який спирався на практику поп-арту і зокрема - на діяльність Енді Воргола. Данто дійшов висновку, що сучасне мистецтво вже вичерпало свою головну (мімітичну) функцію і закінчилось. Але, як добре відомо, Г. Зедльмайр дійшов аналогічної думки набагато раніше й спирався на безмежно ширшу емпіричну базу.

Продовжуючи цю традицію, за рік до смерті Г. Зедльмайра радикальну ревізію усєї історії науки про мистецтво намагався провести Ганс Бельтинг у своїй книзі "Кінець історії мистецтва?" (1983), яка наробила багато галасу. Г. Зедльмайр був одним із персонажів цієї праці, у якій історію науки про мистецтво змальовано на тлі складної та контроверсійної художньої, ідейної та ідеологічної ситуації ХХ століття. Деякі рецензенти цієї напівпровокаційної книги Бельтинга сприймали його критицизм як постмодерністське відродження зедльмайрівського антимодернізму. На думку С. Ванеяна, якщо прийняти позицію Г. Зедльмайра і наслідуючого йому Бельтинга, то в перспективі відкривається сучасна ситуація з "кінцем історії мистецтва" [2, с. 145]. Парадокс положення Г. Зедльмайра полягає в тому, що коли він піддає критиці сучасне мистецтво й узагалі "сучасність", позбавляючи їх будь-якої істини, він позбавляє ґрунту також історію мистецтва з її методологією, яка протягом ХХ ст. отримувала імпульси від сучасної художньої і філософської практики. Руйнуючи цю художньо-концептуальну практику, ми ставимо під сумнів також художню теорію; особливо це стосується сфери інтерпретації. Не випадково Бельтинга вважають послідовником справи Г. Зедльмайра, але на новому рівні: у концепції постмодерніста втрачається не тільки "середина" мистецтва, але і його периферія, під якою Бельтинг розуміє науку про мистецтво.

Немає нічого дивного в тому, що наука про мистецтво, яка народилася у такий "невдалий" (через відсутність єдиного стилю) для мистецтва час, як ХІХ ст., сама нарешті ділиться на окремі методологічні жанри, "наукові стилі" та напрямки. Сучасна наука про мистецтво має ту ж саму долю, що й сучасне мистецтво. Якщо Гегель констатував кінець мистецтва, то Ганс Бельтинг зробив це стосовно науки про мистецтво. Якщо Г. Зедльмайр слідом за Гегелем затвердив тезу і тему "втрати середини" як втрати мистецтвом свого центрального, опосередковуючого, тобто людського, характеру й призначення, то Бельтинг висунув й обґрунтував ідею "втрати периферії". Під цим він мав на увазі саме науку про мистецтво як не середину, а, навпаки, периферію мистецтва. Але периферію дуже важливу: саме вона "охоплює", центрує мистецтво і теорію мистецтва, забезпечує його засвоєння, узагалі існування. Наявною є криза індивідуальності й свободи як основи *Moderne*. Але модернізм продовжує жити, бо його життя і життєспроможність полягає в боротьбі між ідеалом, тобто моделлю, зорієнтованою в минуле, і моделлю, спрямованою в майбутнє. Модернізм сам перетворюється на традицію, а традиція підлягає зберіганню. Слідом за Беньяміном Бельтинг говорив про "втрату аури", а після Г. Зедльмайра - про "втрату середини", але парадоксальним чином він застосовував ці дефініції вже до самого модернізму.

Він перелічив ті ідеали "класичного модернізму", які було втрачено: універсалістські претензії, ідеал технічного художнього світу, витіснення буржуазного мистецтва, насадження мистецтва еліти. Історія втратила будь-який авторитет, а разом із нею до свого кінця підійшла й теорія мистецтва.

На думку Бельтинга, втрата цієї периферії означає для мистецтва початок нової епохи, епохи відкритості й невизначеності, навіть невпевненості, яку мистецтво тепер отримує на спадок від зниклої історії мистецтв. Замість однієї теорії виникають багато-манітні теорії мистецтва. Коли загальна теорія мистецтва відсутня, митці отримують своє власне право на персональну теорію, яка має вираз у їх творах. Теорії, творіння і художні напрямки змагаються між собою на одному рівні, і навіть мислення набуває полемічних, штучних і грайливих форм, що раніше притаманне тільки художній практиці [Цит. за: 2, с. 150].

Замість теорії мистецтва знову, як за часів Гегеля, виникає "філософія мистецтва", яка готова замінити не тільки теорію мистецтва, але й саме мистецтво. Бельтинг у своїх висновках посилався на А. Данто. На думку останнього, якщо мистецтво втрачає свій особливий "феноменологічний статус" і не відрізняється більше від світу повсякденності, то підтримати його буття може тільки "філософський акт". Згідно з Данто, про кінець мистецтва можна говорити тільки в межах "наративу історії мистецтва"; якщо немає "внутрішньої історії", то немає й мови про кінець мистецтва. При цьому "кінець історії мистецтва" - це не діагноз, не хворобливий стан, а практика історії мистецтва. Цей "кінець" реалізується в багатьох виданнях, де мистецтво замінюється на щось інше. Історія мусить збагачуватись за рахунок сучасності, критики сучасності, а сучасність завжди поширюється завдяки увазі до історії, до її перегляду. "Стара" сучасність утрачається, вивільняючи місце для "нової" сучасності. Наука особливо пристосована до цього невпинного оновлення й такого ж старіння.

Бельтинг, який перейняв зедльмайрівський радикалізм, звернув його вже не проти сучасного мистецтва, але проти сучасної науки про мистецтво. С. Ванеян слушно вважає, що тези Бельтинга закладено вже в "Утраті середини", адже це по-справжньому "кризова книга" [2, с. 158]. Звісно, критика науки була улюбленою темою і самого Г. Зедльмайра, але на зовсім інших аксіологічних засадах. Матеріал, із яким працював Г. Зедльмайр, вимагав міждисциплінарного критицизму. Це був матеріал неокласичний, у якому деструктивний елемент закладено вже в його сутності. Але Г. Зедльмайр ніколи не зводив усе мистецтво до його кризових проявів. Відомий дослідник сучасного мистецтва Вернер Хофман у некролозі Г. Зедльмайра нагадав Бельтингу, що неможливо проголошувати смерть науки про мистецтво, доки живим залишається "мистецтво інтерпретації". Цю базову тезу Г. Зедльмайра 1930-х років Хофман у 1980-ті роки проголошує загальнообов'язковою. На нашу думку, це вельми слушно. Адже Г. Зедльмайр ніколи не відмовлявся від науки про мистецтво. Навпаки, він пропонував проект "планетарної науки про мистецтво".

В. Гофман, навпаки, був апологетом сучасного мистецтва. Він переконливо доводив, що методи Г. Зедльмайра були вкорінені в сучасній художній практиці, у традиціях Віденської школи й узагалі в сучасному способі мислення. Оскільки ці методи

були зорієнтовані на неklasичне мистецтво, вони можуть застосовуватись до сучасного мистецтва, яке також не є класичним. В. Хофман вважав, що тільки ідейні чинники не дозволили Г. Зедльмайру об'єктивно дивитись на сучасність, а методологічно австрійський естетик був у змозі оцінити мистецтво ХХ ст., що насправді є "антимистецтвом нашого століття, яке відкрило нам очі на "деформовані форми" і взагалі на дестабілізуючі сили історії" [Цит. за: 2, с. 46]. Ми вважаємо, що В. Хофман тут лише повторює своїми словами думки Г. Зедльмайра, не сприймаючи при цьому його християнської аксіології.

Універсальним символом усього методу Г. Зедльмайра стала його формула інтерпретації художньої творчості: "з найменшої кількості центрального виявити якнайбільшу кількість висновків". Ця фраза стала загадковою для багатьох її інтерпретаторів, особливо постструктуралістської орієнтації. Їм здавалося, що в Г. Зедльмайра центр - це та структуралістська матриця, яку бажано якраз швидше втратити. Але насправді всі міркування Г. Зедльмайра мають підкреслено рецептивний характер: центральне - це, звичайно, синонім сутнісного, але його конституювання цілком має здійснити глядач, який повинен осягнути цей "центр" і відчутти його дію для того, щоб самому впливати на нього у свою чергу. У перспективі із "центрального" народжується зедльмайрівська "середина" і передбачувана нею постструктуралістська програма "децентралізації структури". Про це дуже виразно писав В. Хофман. Він переконливо показав, що пошук первинних спірітуалістичних, сакральних та міфологічних засад художньої діяльності становить родову рису всієї віденської школи. Тому, коли в 1960-х роках мистецтвознавство відкрило для себе міфологічний ґрунт мистецтва, тим, "хто приїхав з Відня, не треба було стрибати на цей потяг" [Цит. за: 2, с. 96].

З усієї маси критиків Г. Зедльмайра лише В. Хофман реально протиставив утраті позитивного образу не лише сучасного мистецтва, але й позитивного образу сучасної науки щось позитивне на такому ж високому методологічному рівні. Він зробив це у книзі "Земний рай" (1960), яка вийшла як альтернатива й відповідь на "Втрату середини". Позиція дослідника полягала в секуляризації та принциповій профанізації проблем мистецтва. На його думку, дослідник має займатись чистою семантикою. Старі цінності порушено, але залишилась "горизонталь діалогу поляричних сил", замість "ієрархічної картини світу - діалектична". Тоді наука про мистецтво стає нагальною необхідною: вона має відстежувати та обґрунтовувати цю діалектику стилів і змісту, щоб зберегти баланс сил та рівновагу між численними напрямками. У цьому й полягає головна думка В. Хофмана: "мистецтво повинне замінити втрачений рай", а наука про мистецтво має допомогти йому в цьому важкому служінні. У Хофмана превалює позаісторичний, суто семантичний або суто естетичний структуралізм. Такий підхід міг актуалізувати будь-яке мистецтво будь-якої епохи, роблячи його сучасним. Не випадково в 1970-ті роки він викладав свої методологічні переконання за допомогою порівняння з тестом Роршаха: художній твір подібний до чорнильної плями цікавої форми, у якій кожен може пізнати своє, застосувати свій метод. Ця думка нагадує стару зедльмайрівську ідею гештальта як "плями", відкритої для інтерпретації та розуміння. Тобто методологічний плюралізм можна

знайти також у Г. Зедльмайра, але останній все ж культивував відповідальний і моральний вибір дослідником одного підходу.

Найбільш адекватну метапаралель для теорії Г. Зедльмайра С. Ванеян знайшов у філософській есеїстиці Г. Башляра, який ще в довоєнних працях намітив постструктуралістський "трансфер" гуманітарної історичної методології [2, с. 103]. Г. Башляр став джерелом натхнення для Мішеля Фуко з його "дискурсивним аналізом". У свою чергу, М. Фуко вплинув на В. Хофмана. Таким чином, можна досить коректно дослідити весь постструктуралістський потенціал гештальт-теорії взагалі й поглядів Г. Зедльмайра зокрема.

Після семіотики та постструктуралізму питання про багаторівневий аналіз художнього твору виглядає вже досить риторично, як, наприклад, у В. Хофмана. Для нього єдина серйозна претензія до Г. Зедльмайра полягала в тому, що останній обмежився лише 4 рівнями інтерпретації, а не постулював просто полісемантичність художнього твору. Критик Г. Зедльмайра вхопив у структурному аналізі те, що лише в 1960-ті роки стало наочною проблемою. Він вважав, що необхідна "децентралізація" структури, у якій не може бути лише одного центру, вона повинна бути більш рухомою і здатною до "реконструкції". Таким чином, німецький структуралізм набагато випереджав французький лінгвістичний структуралізм й отримав найбільш адекватне своє продовження в "рецептивній естетиці", один із засновників якої Дітер Єніґ присвятив Г. Зедльмайру свою працю "Гегель і теза про "втрату середини" [2, с. 214].

Ідею В. Хофмана про "поліфокальність" мистецтва легко можна розширити в дусі Г. Зедльмайра: "полісемантичність" мистецтва також потребує "поліметодологічності". Урок Г. Зедльмайра полягає в здатності уживатись із непереборними протиріччями й видобувати з них позитивний або негативний, але сенс. У системі Г. Зедльмайра присутній особливий, так би мовити, науково-інтелектуальний символізм, система епістем, про які при бажанні легко можна розмірковувати в дусі Башляра і Фуко. Таким чином, Г. Зедльмайр і його критик В. Хофман парадоксально утворюють принципово взаємодоповнюючі фігури. Якщо перший уособлює проблему понадсуб'єктивності, то другий - проблему інтерсуб'єктивності. Для Г. Зедльмайра індивідуум ще обумовлений трансцендентністю, а для В. Хофмана він уже вивільнений від неї ідеологією і занурений у соціум. Якщо для першого ще існує позитивний образ людини, то для другого залишається вже лише позитивний образ сучасного мистецтва й культури.

Інший підхід до полеміки з Г. Зедльмайром полягав у тому, щоб ототожнити його ідеї з модернізмом. Для багатьох учасників "ситуації постмодерну" (навіть не дуже молодих і сучасних) Г. Зедльмайр становив історичне явище з минулої епохи "великих наративів" (вираз Ж.-Ф. Ліотара). Вони намагались залишити його в минулому, подолати це минуле й у власному науковому та методологічному досвіді. Це був своєрідний спосіб уникнути критичного аналізу, оскільки будь-яка критика автоматично ставала актуалізацією ідей опонента. Той, хто критикував, намагався включити його в середину теоретичного і методологічного контексту модернізму. Г. Зедльмайра проголосили "сучасним", у нього знайшли ознаки сюрреалізму, конструктивізму та експресіонізму. Ті, хто намагались поховати Г. Зедль-

майра вже інтелектуально, після його смерті проголосили його "таємним модерністом". Солідарна із сучасним мистецтвом художня критика, яка багато в чому і формувала це мистецтво, вчинила зі своїм супротивником досить примітивно: вона помістила його всередину тієї "сучасності", з якою і змагався Г. Зедльмайр. На думку С. Ванеяна, підстави для такого судження були. Адже неможливо, користуючись найбільш сучасними породженими ХХ століттями методами, залишатись поза цією "сучасністю". Але ми вважаємо, що головним у праці Г. Зедльмайра були не стільки його методи (які весь час удосконалювались), скільки фундаментальні засади його світогляду.

У ХХ ст. нова філософія, нова феноменологічна методологія, замінивши застарілу морфологію мистецтва, була примушена побачити проблему мистецтва глибше: деформації та деструкції, сама криза виявилась вже не на рівні стилю, форми або виразності, а на рівні буття, існування. "Сучасність" мала вигляд чогось універсального й дивного, незмінного й непереможного у своїй деструктивності. Коріння цієї *Moderne* таїлось десь набагато глибше рівня історії мистецтва і культури, десь у самій середині людського ества. Такі нижчі й доволі похмурі шари людського духу потребували спеціальних аналітичних процедур. При цьому парадоксальним чином виявилось, що методологічно втраченою може бути й сама "сучасність". Цей тематичний аспект наближав проблематику "Втрати середини" вже до нашої епохи і зробив книгу Г. Зедльмайра особливо сучасною. Адже в нього були особливі стосунки з історією, історичним часом і часом узагалі. Усе обертається навколо часу, а він - навколо людського духу, який може бути від нього незалежним або потрапити в рабство до нього. Так народжується не просто історія сучасності, але критика сучасності й часу як головного збудника хвороби під назвою "криза" або "вмирання сучасності", у якій перебувають і страждають мистецтво та культура. Г. Зедльмайр, звичайно, становить лише частку такої традиції європейської цивілізації, як незадоволення сучасністю, частку традиції критики культури. Але його книга "Утрата середини" за всіма показниками є віхою в історіографії. Саме в ній *die Moderne* перетворюється на предмет історичної критики. Таким чином, сучасність поступово перетворюється на історію.

Майже вся гуманітарна наука ХХ ст. формувалась під знаком гештальтизму. Структуралізм був найбільш успішним і наочним його варіантом. Як відомо, на формування іконології великий вплив справив Ернст Кассіер, який після Другої світової війни став засновником вже власне структуралізму (сам термін "структуралізм" належить саме йому). Час для більш-менш фундаментальної критики творчості Г. Зедльмайра прийшов лише в 60-ті роки ХХ століття, епоху кардинальних змін усіх теоретичних і методологічних орієнтирів гуманітарних наук. Це був час ревізії структуралізму й відкриття постструктуралістських горизонтів. А Г. Зедльмайр сприймався як класик структурального аналізу (хоч його структуралізм був особливим). Звичайно, ваді структуралізму швидко кидались у вічі його опонентам, серед яких був і секулярно-гуманістичний екзистенціалізм. Тому першу спробу проаналізувати Г. Зедльмайра як цілісне явище зробили його сучасники гайдеггерівської орієнтації (Курт Бадт та інші).

Метод (або методи) Г. Зедльмайра дозволяють чітко бачити й переживати багатоплановість, багатозначність, "багаторівневість", тобто неоднорідність художнього твору, його здатність активізувати різні пізнавальні здібності й різні методологічні установки того, хто вивчає твір. Тим самим твір активізує всю сенсову, онтологічну й навіть моральну ієрархію світу. Християнсько-апологетичні установки сприяли спірітуалізації структуралізму, який у Г. Зедльмайра не претендував на онтологічний статус, як це було притаманно структуралізму французькому.

Г. Зедльмайр сприймав деструктивність сучасності гештальт-феноменологічно, тобто наочно, буквально і по-можливості екзистенціально. "Метод критичних форм" спеціально націлений на аналіз і діагноз кризи мистецтва і культури, на встановлення анамнезу й винесення "лікувальних рекомендацій". Можна говорити про "вимушену критичність" Г. Зедльмайра - етичного структураліста та естетичного терапевта. Структурний метод, спрямований на сприйняття тільки цілісних структур, при зустрічі з "некласичним" мистецтвом, у якому завжди була певна дисгармонія, легко міг виявитись методом не стільки терапевтичним, скільки радикально хірургічним. С. Ванеян приймає та цінує продуктивність такої "вимушеної деструктивності", але вважає, що постструктуралістські перспективи у творчості Г. Зедльмайра ще мають стати предметом спеціального аналізу. У зв'язку зі всією сукупністю зедльмайровських методів треба говорити про варіант "класицизуючого" й нормативного навіть не аналізу, а синтезу, на відміну від структуралізму. На думку С. Ванеяна, якщо структуралізм орієнтувався на архаїчні явища, міфологію та міфологію архетипів, психологію несвідомого фантазування й колективного символізму, то метод Г. Зедльмайра ближче до его-психології з її теорією захисних і трансферних механізмів свідомості.

Г. Зедльмайр фактично допоміг "утратити середину", посередність у методології, став одним із ініціаторів бурхливого розвитку методології та історичної критики "сучасності". "Утрата середини" перетворюється на методологічний принцип, на "децентралізацію структури". Таким чином, уже в 1929 році Г. Зедльмайр передбачив таку перспективу й дилему постструктуралізму як "децентралізація структури". Постструктуралістські аспекти теорії Г. Зедльмайра також пояснюють його пізній, але сталий інтерес до "філософії мови", яка розумілась саме як текст. Дискурси історика мистецтв мають бути об'єктом "текстового аналізу", який переборює догматику аналізу структурного. С. Ванеян вважає, що Г. Зедльмайр ще на межі 40-х років передбачив досягнення оновленої семіотики 1960-х років і проблему співвідношення історії мистецтва і семіотики мистецтва. Адже ці дві дисципліни мають зовсім різні витоки і практично ідентичну мету - сенсові складові мистецтва. Семіотика становить місце зустрічі гештальтизму і структуралізму; із початку 1970-х років у ній еквівалентними визнаються терміни "гештальт" і "знак". Тому не дивно виглядає влучно відзначена видавцем "Журналу з естетики і загального мистецтвознавства" Мартіном Гозебрухом еволюція від "іконографії архітектури" (у книзі Г. Зедльмайра "Виникнення собору") до "семіотики архітектури" Умберто Еко. С. Ванеян також має рацію, коли пише, що багато текстів Г. Зедльмайра належить до жанру та стилю "породжуючої риторики" (термін У. Еко) [2, с. 327].

Учень Г. Зедльмайра естетик Герберт Келер у праці "Структуральна образність" (1984) склав напрочуд насичену "внутрішню історію" німецького структуралізму, відокремивши його від структуралізму французького. Згідно з його дослідженням, саме К. Леві-Стросс, Р. Барт і М. Фуко - це глибока провінція на мапі гуманітарного знання. Г. Зедльмайра він вписує в традицію "іншого структуралізму", до єдиної лінії розвитку феноменології та герменевтики. Г. Келер продемонстрував глибинні інтенції методології Г. Зедльмайра та порівняв "віденську школу" мистецтвознавства з концепціями "новітньої критики" та "рецептивної естетики". Г. Келер був схильний ототожнювати зедльмайрівську інтерпретацію зі "структуралістською діяльністю", яка, за Роланом Бартом, полягає не в репродукції світу, а в його породженні. Наслідком цього стає інтелектуальний симулякр, цінність якого не пізнавальна, а скоріше антропологічна. Слідом за симулякром вже неважко ввести поняття "фікції" як репродукції об'єкта у свідомості реципієнта. Найбільш удалі тексти Г. Зедльмайра нагадують "структуралістську діяльність", як її розумів Барт. Уся різниця, на наш погляд, полягає головне в тому, що Г. Зедльмайр ніколи не відмовлявся від суб'єкта, який пізнає, відчуває, страждає, вмирає, вірує, творить та інтерпретує.

Г. Зедльмайр добре знав генеалогію базових концептів постмодернізму й постструктуралізму, таких, наприклад, як "деконструкція". За допомогою цього поняття Ж. Дерріда намагався радикалізувати гайдеггерівську "деструкцію" західної метафізики шляхом тотальної неогоцієності буття як такого. М. Гайдеггер, у свою чергу, виходив із нігілізму Ф. Ніцше з його заклик до "переоцінки всіх цінностей". Г. Зедльмайр мав досить повне уявлення про динаміку нігілістичних тенденцій ХХ ст. У своїй праці "Революція сучасного мистецтва" нігілізм Ф. Ніцше та ніцшеанців він аналізував у розділі "Естетизм і відчай". Саме тут зустрічається концепт "деструкція". За висновком вченого, в есхатологічній перспективі після того нігілізму, у якому мистецтво є чимсь передостаннім, останнім буде повне ніщо, бо хибна пекельна часовість "несе в собі характер дезінтеграції, позбавленої сакрального" [3, с. 337]. Субстанційне існування ніцшеанець порівнює з "приготуваннями до страсти" (Ж. Батай). Для християнського ж екзистенціаліста "на вершині ніцшевської творчості ми дихаємо не п'яним і легким гірним повітрям, а поринаємо до задушливої атмосфери підпілля" (Г. Марсель). Саме "атмосфера підпілля" характеризує засновані на ідеях Ф. Достоевського описи сюрреалізму в Г. Зедльмайра. Учений вважав, що сюрреалізм полягає не просто в деструкції, а в деструкції, яка створена людськими руками задля створення суто формального, естетичного ефекту. Це й не дивно, бо одним із головних джерел сюрреалізму був психоаналіз (ще одна засада постмодернізму), який постулював енергію інстинкту смерті Танатосу під назвою "деструдо" (аналогічне до "лібідо", але протилежне йому за функцією).

Працям Г. Зедльмайра завжди була притаманна така якість, як інтертекстуальність. Нині "інтертекстуальність" - це загальноживане поняття текстологічної теорії постмодернізму. Його запропонувала Олія Кристева у 1967 році на ґрунті аналізу бахтінської концепції "поліфонічного роману" Ф. Достоев-

вського. Як відомо, Г. Зедльмайр дуже цінував Ф. Достоевського, його світоглядні та естетичні принципи. Отже, не дивно, що праці вченого, присвячені проблемам "історії духу", насичені цитатами із чужих текстів. Він "монтував" свої тексти і свої концепції саме з текстуального матеріалу, створюючи активні інтертекстуальні матриці-колажі.

Якщо Ю. Кристева ввела термін "полілог", то Г. Зедльмайр усе своє творче життя сам вів безперервний полілог, тобто безліч діалогів. Як писав у некролозі В. Хофман, "все життя його пройшло у дискусії" [2, с. 56]. Естетику австрійського вченого взагалі неможливо осягнути без урахування принципу діалогічності. Це стосується всіх праць дослідника, але особливо - книги "Утрата середини". Особливо показовою стала полеміка вченого з адептом сучасного мистецтва Вернером Хафтманном. Полеміці Г. Зедльмайра і В. Хафтманна було присвячено дисертацію Діни Зонтаг, захищену в Штутгарті 1997 року. Хафтманн був засновником періодичної виставки сучасного мистецтва *Dokumenta* в Касселі. Перша *Dokumenta* в 1955 році була ретроспективою передвоєнного авангарду й мала поновити в правах так зване "дегенеративне" (термін нацистів) мистецтво, а також вперше репрезентувати його як класичний етап розвитку "сучасного мистецтва". Ці виставки відбуваються й нині. Тільки тепер на них можна побачити гнилі коров'ячі туші найбільш комерційно вдалого митця сучасності Деміана Херста або перформанси відомого в Європі як "людина-собака" Олега Куліка. А тоді неперевершеними зразками та символами сучасного мистецтва вважались пісуар М. Дюшана під назвою "Фонтан" і "Чорний квадрат" К. Малевича.

Хафтманн дослідив і намітив основи теорії сучасного мистецтва в книзі "Живопис у ХХ столітті". Для нього символічні жести К. Малевича і М. Дюшана знаходяться за межами "мистецтва", їх було здійснено як спонтанні вчинки-обряди, пов'язані зі станом іронії та відчаєм сучасного духу. Обидва жести не мають жодного стосунку до "мистецтва", вони суть демонстрації, які фіксують демаркаційні лінії на кордоні, за яким мистецтво закінчується. Дослідник наділив обидва полюси пластичними іменами, запропонованими В. Кандинським: "Велика Абстракція" та "Велика Реальність". Для В. Хафтманна цими полюсами безмежне поле сучасного естетичного світосприйняття вже розмічене за всіма своїми координатами.

За ці висновки Г. Зедльмайр запропонував поставити їх автору пам'ятник. Адже вони сповна підтверджують відому думку австрійського естетика, що сучасне мистецтво більше не є мистецтвом, тому що підпорядковане позахудожнім силам. Якщо воно визначається на основі цих двох полюсів, то це вже не мистецтво. Естетики, зафіксовані на цих нехудожніх жестах, уже не є естетиками мистецтва. Нові естетики й нові твори проголошуються чимсь вищим і важливішим за справжнє мистецтво, яке пишеться лише в лапках. Насправді "Велика Реальність" виявляється ідолом і фетишем, символом того ірраціоналізму, який у своєму відчаї раціонально винайшла "людина з підпілля". Г. Зедльмайр закликав уважно читати кожний рядок фундаментального тексту Ф. Достоевського "Нотатки з підпілля", у якому з небаченою глибиною проникнення було досліджено структуру цього відчаю [3, с. 121].

Пояснити той факт, що хтось наполегливо марить чорним квадратом на білому фоні або знайденим на смітнику фетишем, Г. Зедльмайр пропонував спеціалістам з глибинної психології. У відповідь В. Хафтманн радив йому користуватись не медичною термінологією, а понятійним апаратом і колом уявлень сучасної квантової фізики, яка відкрила речі, що не вкладаються у традиційне дедуктивне мислення: "Вона відкрила на нижньому та верхньому кінцях творіння хаос, тобто вийшла за межі каузальності, до чуда творіння" [Цит. за: 2, с. 210]. На наш погляд, важко лише зрозуміти творіння, що якимсь чином відбувається без Творця.

Виходячи з різних світоглядних позицій, не тільки В. Хафтманн і Г. Зедльмайр, але й інші дослідники приходили до аналогічних висновків щодо долі мистецтва. Наприклад, відомий філософ й естетик Т. Адорно дивився на сучасну культуру та історію як на захід, загибель і передсмертні судоми. Виставки Dokumenta він вважав такими, що "спричиняють історизацію естетичної свідомості". Загалом, слушним було резюме Діни Зонтаг: "Рецепція "Втрасти середини" із самого початку оберталась навколо ціннісно-орієнтованої позиції автора" [2, с. 246].

Останньою в ХХ ст. ґрунтовною спробою аналізу "проблеми Зедльмайра" була праця Івана Герата "Поняття твору мистецтва у Зедльмайра" (1995). Словацький дослідник звернув увагу на своєрідну недосказаність, незавершеність метода Г. Зедльмайра. Причину цього він вбачає в бажанні австрійського вченого втримати рівновагу між інтуїтивізмом "нової віденської школи" і структурними методами, між гострим відчуттям окремого художнього твору й намаганням узагальнити екзистенційно-естетичний досвід та увести поняття "мистецтва" взагалі (так, наприклад, Герат влучно вказав на зв'язок зедльмайрівського поняття "наочний характер" із теорією відомого теоретика релігії Рудольфа Отто). На наш погляд, "незавершеність" методу Г. Зедльмайра легко пояснюється відкритістю його естетичної системи та постійним удосконаленням методологічного інструментарію. Г. Зедльмайр сприймав свою епоху як цілісну структуру, яка містить у собі всі "антиномії" усіх рівнів: починаючи з антиномій у середині окремого твору і закінчуючи духовними конфліктами нації, суспільства та культури. Оскільки антиномічність притаманна самому життю, методологія Г. Зедльмайра не може застаріти, а може лише вдосконалюватись.

Сьогодні методологію Г. Зедльмайра засвоюють навіть "некласичні" історії мистецтва. Ось лише один приклад цього. Як відомо, для Г. Зедльмайра готичний собор був не тільки "візуальним" феноменом, але мав таку якість як "прихована конструкція та ілюзійонізм". Теза про "ілюзорність" готичної архітектури найбільше засмутила консервативну критику, але обумовила найважливішу лінію більш пізніх досліджень та інтерпретацій готики. Один із найновіших історіографічних оглядів Пітера Кідсона закінчувався так: "Усі мистецтва створювались у поєднанні одне з одним заради однієї мети (Зедльмайр)". Звідси, як парадоксально зазначив С. Ванеян, випливає, що на 1996 рік саме Г. Зедльмайр був останнім словом постмодерністської історіографії. Із цим дослідником важко не погодитись також у тому, що "тривалість, багатоманітність і плідність творчості Ганса Зедльмайра не дозволяють сподіватись на якусь вичерпаність будь-якого дослідження його наукової діяльності" [2, с. 369].

Висновок

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що ім'я Ганса Зедльмайра завжди знаходилося в епіцентрі боротьби між модернізмом, антимодернізмом та постмодернізмом, яка точилась протягом другої половини ХХ століття і ще не завершилась. Звісно, австрійський естетик був антимодерністом, але жодним чином не постмодерністом, бо він мав ідеал сакрального мистецтва. Саме це й робить його естетику актуальною зараз, коли привабливість ідей постмодернізму суттєво зменшилась.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Тасалов В. И. Ганс Зедльмайр. Дилемма хаоса и порядка в постмодернизме 50-70-х гг. / В. И. Тасалов // Искусствознание Запада об искусстве XX в. - М. : Искусство, 1988. - С. 43-71.
2. Ванеян С. С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра / Степан Ванеян. - М. : Прогресс-Традиция, 2004. - 416 с.
3. Зедльмайр Г. Утрата середины / Ганс Зедльмайр. - М. : Прогресс-Традиция, 2008. - 640 с.
4. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайр. - СПб. : Аxioma, 2000. - 272 с.

К. Derevyanko

HANS SEDLMAYR'S AESTHETICS IN THE AGE OF POSTMODERN

Relations between aesthetic system of H.Sedlmayr and main postmodern concepts is represented in the article. The scientist investigated genealogy of such postmodern concepts as "death of art", "decentration", "deconstruction". Also he used principles of dialogism and polylog.

Key words: theourgic aesthetics, Modern, postmodern, anti-modern, anti-postmodern, deccentration, deconstruction, intertext, dialogism, polylog.

© К. Дерев'яно

Надійшла до редакції 28.09.2009

№7 (98) жовтень 2009 р.