

СТАТИИ

*Ангел Ангелов**

**ХАНС ЗЕДЪЛМАЙР (1896–1984): СТРУКТУРЕН ПОДХОД
И ПРЕМОДЕРНИ ЦЕННОСТИ**

Angel Angelov

**HANS SEDLMAYR (1896–1984): STRUCTURAL APPROACH
AND PRE-MODERN VALUES**

Abstract: The prevailing part of art historians, critics and theoreticians from the mid-1950s even until today feels related to the means of expression of the modernist art trends from the last decade of 19th c. until the end of 1960-s. Modernism has become a sacred text, whose complexity should be interpreted, but not criticized.

Sedlmayr's conception of art is built on moral, religious, aesthetic and political grounds, which are the very reason for the actuality of his works – both in the specialized sphere of art history and in the wider public debate on values. That is why I will analyse his structural approach mainly in relation to his anti-modern conception of art. This is the task of this study.

Sedlmayr's effort to turn art history into a “strict science” is an independent part of his scientific pursuit; it is in relation, but is not subordinate to his conception of modern art. Those publications of his are discussed but only in the specialized literature on history of the methods in humanities, while his conception against modern art acquires an exceptional popularity. Because of that reason his theoretic contribution to the study of art remains in a penumbra.

I argue that Sedlmayr's conception has the following coinciding points with the official understanding of art in the time of socialism:

- A denial to estimate art with aesthetic criteria, which the ideologists of socialist realism define as formalism, and Sedlmayr as aesthetism;
- In socialism art should represent a positive ideal; Sedlmayr calls this ideal “human measure”;
- Art should habituate to morals;
- A conviction that the modern art from the end of 19th c. on is decadent;
- A criticism against the “dehumanization” of art.

Keywords: *Sedlmayr's conception; Modernism; pre-modern values; Hans Sedlmayr.*

I. Въведение

Модернизмът в (западно)европейското и в северноамериканското изкуство става притегателна област за рефлексията върху изкуството от началото на 1960-те. Тази тенденция се запазва

* valentangel@abv.bg

и през първото десетилетие след 2000 г. Преобладаващата част от историците, критиците и теоретиците на изкуството се чувстват свързани с изразните средства на модерните направления в изкуството от последното десетилетие на XIX в. и до края на 1960-те. Модернизмът придобива статус на модерна класика и към него се прилага същият подход, който е в сила и в изкуството от 1300 до 1700 г. в Европа, а именно – на утвърдително тълкуване, като се привличат разширяващ се кръг от извори от епохата. Модернизмът се превръща в свещен текст, чиято сложност трябва да бъде разтълкувана. Дори когато става дума за целенасочено безсмислени жестове или „произведения“, както е при Дада, при готовите обекти на Дюшан или при кутиите „Брило“. Безсмислен означава лишен от ценности. И този отказ от ценности бива прославян в продължение на десетилетия, предлагат се сложни обяснения, които свидетелстват за интелигентната и изобретателна мисъл на тълкувателите повече, отколкото за стойността на „произведенията“. Формира се фонд от сложни концепции и проникателни тълкувания; през 1990-те натрупаното знание бива направено достъпно, се опростява, за неспециалисти, за публика, която да бъде привлечена да посещава изложби. Изложбите стават събития, на които е по-важно да си присъствал, отколкото да си разбрал. Масовото тиражиране на постигнатото знание и превръщането на музеите в Европа в икономически предприятия е част от процес по печелене на публики и на приходи. Знанието за изкуството има стойност, само ако носи приход. Съответно публикации и изложби трябва да се превърнат не просто в събития, а в сензации.

В редките случаи, когато някой се съмнява в стойността или си позволява да отхвърли предложеното безсмислие, е зачислен незабавно в лагера на консерваторите и догматиците. Господстващото мнение упражнява обичайната принуда¹. Така е в Западния свят.

В света на социализма, напротив – официалните ценности имат като образец част от изкуството на XIX в., поради което целият модернизм е само красноречиво свидетелство за упадък на буржоазното общество. На Запад обаче също има антимоdernи концепции, които отхвърлят не само модернизма, но и цялото модерно изкуство от романтизма насетне; тези концепции са антимоdernи, те са стойностни и за авторите им не може да се каже, че не разбират от изкуство. Анализ на част от подобна концепция предлагам в студията, която следва.

Всеки студент/студентка в България, заинтересувани от изкуството в Европа през първата половина на XX в., ще знае за изложбата от 1905 г. в Салона на независимите в Париж; ще знае за наречените поради тази изложба фовисти. Но само по изключение би могъл да знае, че в същата година същият Салон предлага ретроспективна изложба на Енгър и на Мане, както и за въздействието на Енгър и специално на „Турска баня“ (показана тогава за първи път) върху формирацията се авангард. Със сигурност студентът/студентката ще знае за Матис, но дали и за Майол?

Части от обширното творчество на Зедълмайр е било предмет на обсъждане в България: преди 1989 от Атанас Стойков, Димитър Аврамов, Валентин Ангелов, след 1989 – от Андрей Лешков. Рецепцията на Зедълмайр в България е отделна тема, която не разглеждам тук.

Студията беше замислена за общ семинар с проф. дфн Пламен Шуликов. Целта ни беше съпоставяне на подходи към визуалния образ и към словесния текст. От резюмето, подготвено за този семинар, се разви частта за структурния подход на Зедълмайр.

Присъдата над модерното изкуство, която произнася Зедълмайр, е резултат от антимоdernната му концепция за това какво е изкуство. Тази концепция е съчетана със структурен подход към художествените произведения. Подходите към изкуството, чието средоточие е анализът на художествената форма, от средата на 1910-те до началото на 1970-те са елементи от научната модерност. Антимоdernните концепции обаче също са елементи от научната модерност, защото те се съпротивляват или отричат модерността. Повечето от създателите на формалните и на структурните подходи най-често са ценностно свързани с модерното изкуство или с авангардите, някои обаче са ориентирани към исторически епохи преди модерността. По-малко са изследователите, които критикуват модерността и прилагат формален или структурен подход към изкуството, както

¹ Такава е реакцията напр. срещу речта на Емил Щайгер „Литература и общественост“, произнесена м. декември 1966 г. в Цюрих.

е при Зедълмайр. Затова ще анализирам структурния му подход предимно в отношение към неговата антимодерна концепция за изкуството. Това е задачата на тази студия.



Оскар Кокошка, Натюрморт с одран овен (*Stilleben mit dem enthäuteten Hammel*), 1910

II. Оскар Кокошка, Натюрморт с одран овен

Като пример за отношението на Зедълмайр към модерното изкуство от първата половина на XX в. ще ми послужи неговото тълкуване на „Натюрморт с одран овен“ (*Stilleben mit dem enthäuteten Hammel*, 1910). Зедълмайр използва това название на картината. Съществува и друго заглавие: Натюрморт с овен и с хиацинт. Ще се придържам към названието, което използва Зедълмайр:

Оскар Кокошка (1886–1980), Натюрморт с одран овен (*Stilleben mit dem enthäuteten Hammel*), м. б. пл., 87×114 см, 1910, сбирка Белведере, Виена.

Изображението е преснимано от: Oskar Kokoschka: *Ein Vagabund in Linz. Wild, verfemt, gefeiert*. Lentos Museum Linz, 2008.

„Чисто естетически картината е изпълнена с рядка вътрешна последователност и „плътност“ – дълбока вътрешна съгласуваност между предмети, форми и цветове – зловеща „симфония на разтлението“. В картината липсва всяка връзка с човешкото, тя търси само двусмисленото. „Навлизането“ в картината отвежда в царството на болестното, което е толкова по-опасно, защото тя майсторски представя съблазняващото на тази област, омагьосващото, „уханието на смъртта“² (Sedlmayr 1965: 213). Антимодернисти в Съветския съюз като Михаил Лифшиц и Леонид Леонов биха одобрили тълкуването на Зедълмайр. В бележка под линия обаче Зедълмайр твърди, че характеристиките на тази картина не се отнасят за цялото творчество на Кокошка³, докато идеолог на социалистическия реализъм не би направил подобна уточняваща бележка, а би обобщил, че картината е показателна за упадъчното творчество на художника. Предимството на Зедълмайр е способността му да тълкува произведенията, което придава убедителност на концепцията му. При социалистическите теоретици позицията се превръща в идеология, която предрешава възприемането на произведенията; предварително е известно до какъв извод ще достигнат. Но понякога и при тълкуванията на Зедълмайр изводът също е предвидим.

Възражението ми срещу Зедълмайр е, че времето и смъртта, въплътени в образи на увяхването, на загниването, на мъртва плът, присъстват традиционно в жанра на натюрморта. Въпреки образите на смъртта обаче, животът в своето изобилие и привлекателност изглежда по-силният, докато в натюрморта на Кокошка наистина смъртта е по-силната. В натюрморти от XVII в. често е изобразен красив, преобладаващо равновесен и жизнеутвърждаващ свят, чийто обитатели са заможни, притежават красиви предмети, които показват вкуса на тези, които са ги избрали и закупили. Но също така красиво е и „разтлението“ – загниващи плодове, отчупени от стъблата или клюмнали цветове, които повяхват, проядени листа, полуобелени цитрусови плодове, полупразни чаши, насекоми, които прояждат цветята, трупове на животни, понякога с насекоми върху тях. Красотата е една и съща – в образите на цъфтящия живот и в образите на предстоящата смърт. В натюрморти от XIX в. е изобразен копнеж и никога несъществуващ свят на единство между човек и природа. Модернизмът се отказва от тази красота и хармония, но не е без предходници. „Натюрморт с овен и с хиацинт“ напомня на съноподобен кошмар. „Кошмарът“ е озаглавена картина от Йохан Хайнрих Фюсли, 1781 (Детройт)⁴. Костенурката не е образ на смъртта, но в картината на Кокошка тя сякаш е в агония. Хиацинтът е цвете, полагано върху гробове и до покойници⁵; наистина то не е откъснато, а израства от буцата пръст, но сиянието около цветната корона го прави да изглежда като видение. Според биографични свидетелства, картината е нарисувана по време на великденските празници и за „модел“ е послужило одрано великденско агне⁶. В самата картина обаче не откривам христологична символика. Обвинението на Зедълмайр е, че изображението „празнува“ нечовешкото, че въвлеча зрителя в свят, който е против живота. За него подобни изображения, създавани от края на XVIII в. нататък, са „развихряне на хаоса“. Съществен въпрос е: дали изкуството трябва да ни „сблъсква“ със страховете ни, с нежелани чувства, дали то трябва да води към живот или да остава само при смъртта? Разбирайки моралното и религиозно основание на Зедълмайр, все пак не искам да остана само при образите на жизнеутвърждаващите натюрморти от XVII в. Натюрмортът на Кокошка изобразява реалност, която искам да не съществува; желанието ми обаче не отменя съществуването ѝ. За мен изображението продължава, повече от сто години след създаването му, да притежава актуалност. През второто десетилетие на XXI в. обаче отново се чуват агресивни призови изкуството да възпитава само възвишени и политически коректни чувства.

III. Художествено произведение и естетически обект

Двете страни – структурен подход и антимодерни убеждения с яснота са представени в късната студия „Изкуство, неизкуство и анти-изкуство“, 1976. Тя е публикувана в авторския сборник „Изкуство и истина“. Резюмирам постановката за истината в изкуството, която защитава Зедълмайр. Изкуството е език със структура, която се различава от структурата на понятийния език. Това теоретично положение Зедълмайр дължи, както сам подчертава, на работата на Владимир Вейдл „Изкуство и език“, 1960. По същото време – края на 1950-те и началото на 1960-те, подходите към текста в разнообразните му проявления стават междудисциплинарни, съчетавайки лингвистика, теория на информацията, кибернетика, семиотика, литературознание; тази между-

⁴ Изкуството на Фюсли и на Гоя Зедълмайр свързва с халюцинацията, с виждане на духове (Sedlmaier 1965: 164); натюрмортът на Кокошка става по-разбираем, ако го съотнесем с тази линия в изкуството.

⁵ Хиацинтът присъства, но с по-късна дата от създаването на натюрморта, в мемоарите на Кокошка: „Веднъж трябваше да нарисувам мъртво момиче в ковчега за спомен на родителите. ... Уханието на лилии и хиацинти в стаята, в която беше ковчегът, не можеше да прогони изцяло издайническия дъх на разтление...“ (Kokoschka 1971: 72).

⁶ Същото твърдение намирам и в каталога от изложба, посветена на Кокошка от 2008. „Домакинът (колекционерът Оскар Райхел) му показал вече одраното великденско агне в кухнята, което напомнило на художника за агнеца като символ на Христос и го подтикнало към [създаването] на тази картина.“ (Kokoschka 2008: 59) Животните в картината принадлежали на трите деца на домакините. Тези тълкувания се основават на предпоставката, че обяснението на едно изображение е извън самото изображение. Подобен подход е възможен.

дисциплинарност се възприема като познавателно обещаваща, като създаване на непознати до този момент възможности за хуманитарното знание. В същото време Вейдлѐ, консервативен, критикуващ модерността мислител, също се стреми да обоснове знаковия характер на изкуството, различавайки художествено произведение от естетически обект⁷. Зедълмайр не знае за Сосюр и за усвояването му в различни научни дисциплини, нито за семиотиката; връща се обаче към формулировката на Хумболт за езика като синтез, според която синтезът не е наличен в нито една от съставлящите го части. Формулировката на Хумболт напомня на определението за това какво е структура – съотношение от елементи, което не е сводимо до нито един от тях. С други думи, структурата или синтезът са качествено различни, те са от по-висок порядък спрямо съставлящите ги елементи. Според Хумболт – това твърдение е важно за Зедълмайр – в своята най-дълбока и най-необяснима част езикът напомнял на изкуството.

За изкуствата, смята Зедълмайр, мимезисът е основен, защото те изразяват и представят духовно съдържание, чрез което служат на нашия дух. Едва при модерното изкуство мимезисът е престанал да бъде същност на изображението. От разсъждението на Зедълмайр мога да заключа, че художественото произведение изказва или изразява една обективна истина, чрез която то служи на нашия дух. Подчертавам двете характеристики – обективност и служене, защото те са основни в консервативните концепции за изкуството. То не е просто творчески акт, а чрез съдържание, което обединява и възвисява, то служи на общността.

Зедълмайр (наред с много други историци на изкуството от XIX и първата половина на XX в.) утвърждава разбирането за единството на духовно съдържание и представяне (Gehalt und Darstellung), на форма и съдържащо се в нея (Form und Inhalt). Но, следвайки Вейдлѐ, разграничава два типа съдържание – съдържащо се и духовно съдържание. Изкуството се състои в съответствието между сетивност и духовно съдържание (Gehalt), което не може да бъде изразено по друг начин, освен чрез тази сетивност. „форма и съдържащо се в нея са, и двете, само език, който е задължителен за израза на духовното съдържание. То самото е неизразимо. Ако беше другояче, изкуството щеше да е излишно. (Вл. Вейдлѐ)“ (Sedlmayr 1978: 203). Следвайки Хумболт, Зедълмайр предлага изкуството да се обяснява като духовна нагласа (geistige Haltung), като „energeia“, от която произлизат произведенията и която се възвестява в тях. „В сполучливото художествено произведение сетивното, душевното и духовното ... са едно“ (Sedlmayr 1978: 207).

Именно духовното съдържание повече, отколкото съдържащото се, разграничава художественото произведение от естетическия обект. Духовното съдържание отпраща към трансцендентното, което липсва в естетическия обект. Естетическият обект е продукт на модерната иманентна, лишена от трансцендентност, епоха. Естетическите обекти, вкл. абстрактната живопис и скулптура, имат своя красота, могат да имат висока степен на организираност, но не са художествени произведения (Sedlmayr 1978: 208–209). Техните автори са производители, а не художници⁸. За парадигма на анти-изкуството, Зедълмайр обявява двата квадрата на Малевич. Той не обсъжда тук, както би направил при друг случай, твърдението на художника, че белият свят на супрематистката безпредметност е проява на нищото, а просто го обявява за анти-изкуство.

Същественият критерий, който разграничава естетически обект и художествено произведение е, че обектът принадлежи на зрителя, а произведението – не. „Естетическият обект може да се разглежда по всякакъв начин, да се оценява по всякакъв начин, от него да се извлече това, което се желае. Няма задължителна нагласа, каквато има спрямо художественото произведение ... и която нагласа самото художествено произведение изисква. Тъй като носи обективно съдържание, художественото произведение обединява зрителите, които подхождат към него с различни нагласи и от различни страни и ги води към заложеното съдържание“ (Sedlmayr 1978: 211–212).

Обективното духовно съдържание предполага, според Зедълмайр, колективно и съгласувано достигане до себе си, както и обективно, което означава вярно тълкуване. А естетическият обект,

⁷ Най-прочутата книга на Вейдлѐ е: Умиране искусства. Размышление о судьбе художественного творчества, 1937.

⁸ Не открих при Зедълмайр анализ на разбирането на Василий Кандински, развито в съчинението му „За духовното в изкуството“ („Über das Geistige in der Kunst“). Но все пак не съм прочел всичко от Зедълмайр.

за разлика от художественото произведение, предполага субективност, отвеждаща към произвол при възприемането и при тълкуването. Подмяната на изкуството с естетически обекти е всъщност загуба на свят, който е незаменим в човешката история. Ако към обективно и колективно добавя тотализиращо, изключващо мнения и тълкувания, които се различават от колективното и „обективното“, ще е по-ясна заплахата, която се съдържа в концепцията на Зедълмайр. Предимството ѝ е, че тя предлага вяра в наличието на обективни и задължителни истини, обещава устойчивост, ценностна и социална, която е трансцендентно гарантирана. В модерното общество подобни истини не са възможни, освен ако не бъдат наложени със сила и тогава те се превръщат в идеология.

Зедълмайр се противопоставя на основно положение на модерността – да се създават условия за достъпност до ценности, които принадлежат на различни социални области, вкл. превръщането на творчеството в достъпна ценност. Достъпно означава масово и тъкмо срещу това Зедълмайр възразява, защото масовостта предполага, в най-добрия случай, умение, а не дарба. „Изкуството не е вече дар на малцина, който дар извисява подчинената на преходността действителност до непреходна, а умение, достъпно за всекиго“ (Sedlmayr 1978: 215). Зедълмайр има основание, но в изкуството има достатъчно примери – и преди модерността – за сръчни художници и за ателиета, които възпроизвеждат съществуващи образци и се специализират в определена област – рисуват само цветя или само пейзажи.

Изобретяването и прилагането на технически уреди е основна характеристика на модерността; разбирането, че творчеството е само използване на подходяща техника, е част от посоката към пантехнизирание на мисленето. Ето защо може да се говори не за поети, а за „литературни инженери“, както Бодлер и по-късно Пол Валери се изказват за Едгар Алън По⁹. Трансцендентната аура на художественото произведение бива заменена с ефекта на отчуждение, очарованието – с шокиране, композицията – чрез асамбляж и подреждане. Противоположна е концепцията на Йозеф Бойс (споделяна и от други през 1960-те), че всеки човек е художник. Бойс обаче оставя, смятам, целенасочено без внимание въпроса за качеството на подобна всеобхватна художническа дейност; той настоява, че творческото начало е присъщо на всекиго. За Зедълмайр въпросът за значимостта (*der Rang*) на художественото произведение обаче е първостепенен. Превръщането на творчеството в умение, смята той, се отразява и на възприемането на изкуството от предишните епохи – то става чисто естетическо, което му отнема достойнството. Така историческият опит обеднява, превръщайки се в неисторичен естетически опит. Изобщо естетизирането в различните му форми е за Зедълмайр идол, създаден в модерността.

Зедълмайр критикува модерното изкуство, защото е станало автономно, то е изцяло зависимо от своя създател: „няма нито една сфера – на нравствеността, на правото, на човешкото и на божественото, на делничното и на свещеното, която да не може да бъде заместена от Аза и поради това да не може да бъде унищожена от Аза. ... какво е изкуство според Аза (курсивът на Х. З.), самият той може да определи чрез произвол, не познаващ граници“ (Sedlmayr 1978: 216). Зедълмайр установява наличието на фрагментарно, произволно и неустойчиво в модерното изкуство и го критикува, защото „изкуство, което може да е всякакво, допуска всякакви реакции“ (Sedlmayr 1978: 218).

Фрагментът в модерността (литература, изобразително изкуство, философия) функционира като разграничаване или противопоставяне спрямо господстващ начин на мислене, който пък се основава на разбирането за цялост. Именно защото не притежава ясно определена структура, фрагментът функционира като критика на съществуваща идеология¹⁰. В неустойчивото и неопределеното обаче една консервативна позиция вижда заплахата, чийто нежелан резултат е разклащане

⁹ Определението на Юрий Олеша – „писателите са инженери на човешката душа“ става свръх-популярно след употребата му от Сталин в 1932. То свидетелства за същото разбиране на творчеството като техническа дейност, в която няма тайнство и дарба, а умение, постигнато чрез обучение в съответната професия.

¹⁰ Подобно на фрагмента могат да функционират и не напълно завършваните пейзажи, живописвани в природна среда, от началото на XIX в., и по цялото протежение на века. Те косвено „оспорват“ продължително работените в ателието платна на исторически или на религиозни теми.

на съществуващ социален или естетически ред и в краен случай – достигане до анархия. Идеалът на Зедълмайр е многосъставната цялост (Gesamtkunstwerk) на средновековната и на бароковата катедрали¹¹.

Днес обаче обществата от западен тип са толкова фрагментирани като позиции и ценности, че проблемът е договарянето между позициите, необходимостта да се споразумеят, за да постигнат съгласие и да пристъпят към действие. Фрагментът не може да изпълни функцията да се противопостави на господстваща идеология, защото няма една изцяло господстваща идеология. Проблемът, и то не от днес, е как съвместно да съществуват многобройните фрагменти.

Концепцията на Зедълмайр изобщо не включва социални посредници като изложбена дейност, художествена критика, пазар, форуми за изкуство, които структурират областта на изкуството. Отношението му към музея е отрицателно. Концепцията му, основаваща се на същности, не включва и възпроизвеждането на образа. Дори тиражирането на изображението при графичния отпечатък не го занимава особено. Въздействието на фотографията върху изкуството за него също има отрицателни последици. От позицията на истинското и вечното изкуство само оригиналите са съществените. Образът, ако той е истинен, не е технически възпроизводим. И тъй като тиражирането, изобщо масовото е основна характеристика на модерността, позицията на Зедълмайр и в това отношение е антимодерна.

В частта „Към прогнозата“ от „Загуба на средата“ Зедълмайр откроява три области, в които можело да започне изцеляването (Heilung) на архитектурата и на изкуството след вредите, нанесени и нанасяни от модерността. Първата област е строежът на църкви, втората – на надгробни паметници, третата – на паметници. Годината, в която е публикувана книгата, е 1948. Много градове в Европа, на Изток и на Запад са частично или в по-голямата си част разрушени.

Но не урбанистични решения, включващи жилищно строителство, както и строителство на училища, болници, библиотеки, музеи, изграждане на инфраструктура вижда Зедълмайр като възможност за „изцеляване“, а преди всичко строежа на църкви.

С втората област – надгробните паметници, Зедълмайр свързва култовете за почитане на мъртвите, което почитане той вижда като основа на всяка култура „без почит към мъртвите няма почит към човека“ (Sedlmayr 1965: 240). Според него пренебрежението към човека никъде не е по-угнетяващо, отколкото в гробищата и в погребалните ритуали в модерността, никъде не е по-ярка абсолютната безкултурност (Sedlmayr 1965: 240). Зедълмайр наистина е последователен и ригористичен – историческите събития нямат отношение към изкуството, както и изкуството към тях. Жертвите, военни и цивилни, между 1939 и 1945 в различни части на света са огромни. От размишлението на Зедълмайр не се разбира какво мисли той: за паметниците или за липсата на паметници при милионите гробове, масови, единични, семейни? Само в областта на надгробните паметници се наблюдавало подобрене в сравнение със съществуващото преди. В сравнение с кога; за кое историческо време става дума; защо Зедълмайр предпочита тук тази обтекаемост на изразяването, която не е присъща на стила му? В този контекст стремежът на Зедълмайр към вечни и извънвремеви (zeitfreie) ценности и желанието му да заема позиция извън епохата се превръщат в идиосинкратично говорене, чието единствено отношение е към собствената мисъл на говорещия. За третата област, определена от него – паметниците (извън надгробните), Зедълмайр не говори (Sedlmayr 1965: 239–240).

IV. „Тълкуването е съдбовен въпрос за изкуството“

Когато не критикува модерното изкуство, а обсъжда теоретични проблеми, подходът на Зедълмайр е различен. И при тях той използва реториката на обвинението, но основното му внимание е да изясни понятията, с които си служи, както и методиката, която прилага. Отношението към модерното изкуство и към модерността е от позицията на една морфология на културата, чиято цел са обобщения за епохата въз основа на свързани в система симптоми. Художествените форми той определя като симптоми на епохата. Да се тълкува формата на конкретно произведение

¹¹ С основание Ванеян отбелязва: „Барокко понимается и описывается принципиально как последняя манифестация сакрального гезамткунстверка...“ (Ванеян 2004: 27)

или на няколко произведения, предполага по-висока степен на прецизност и съответно – на убедителност в сравнение с обобщенията за епохата. Зедълмайр се съгласява с диригента Вилхелм Фуртвенглер, че „тълкуването е съдбовен въпрос за изкуството“ (Sedlmayr 1978: 96). Тълкуването е определено като въз-създаване. То не добавя към произведението, то не е мислене за, а се създава в същата сфера, в която и произведението. Фуртвенглер обаче има пред вид музиката, а Зедълмайр изобразителното изкуство и архитектурата. Дали тълкуването е безотносително спрямо вида изкуство, този въпрос Зедълмайр не поставя и, съответно, не предлага отговор. Без познаване на историческата, религиозна, политическа и социална обстановка, с основание твърди Зедълмайр, произведението не може да бъде разбрано. Но знанията имат значение, само ако участват във въз-създаващото преживяване, което е тълкуването. Едва то извиква отново за живот произведението. За да разберем каква е социалната функция на изкуството, трябва преди това да сме разбрали каква е същността на художественото произведение. Зедълмайр субстанциалистски смята, че социалната функция не е елемент на същността, а следствие от нея. Насладата от художественото произведение също зависи от степента на разбирането му, добавя той. Условиата за истинското тълкуване са да знаем, дали произведението е дошло до нас в неговата цялост, дали е било реставрирано, каква е била връзката му с непосредственото пространствено обкръжение. Зедълмайр подчертава важността на мястото и на начина по който светлината взаимодейства с произведението. Последното се отнася за скулптури, фрески, релефи и се проявява с особена сила в средновековните катедрали. Не открих, вкл. в негови съчинения от 1970–1980-те, той да обсъжда съвременното строителство на църкви и функцията на светлината в тях. А въздействието на светлината е структурен елемент на въздействието и на самата архитектура в църквите, които се строят в Европа след 1945. Той смята (вж. по-горе), че изцеляването от вредите, нанесени от модерността, е строежът на нови църкви. Такива строежи има, някои от които предлагат необикновени архитектурни решения. Защо Зедълмайр предпочита да мълчи за тази нова църковна архитектура?

Целостта е основна характеристика на художественото произведение, чиято структура тълкувателят трябва да открие. Зедълмайр често извежда генеалогията на понятия, които използва, от източник извън изкуствознанието; така е и тук – понятието за структура той заема, преобразувайки го, от учението за човешкия характер на Филип Лерш. Структура за Лерш означава „интегрирана съвкупност“ (Integrationszusammenhang), която се постига чрез взаимното проникване на отделните черти на характера (в по-късните издания на книгата „характер“ е заменено с „личност“). Тълкуването, смята Зедълмайр, трябва да разбере индивидуалната закономерност, според която е изградено произведението. Тя може да бъде открита, като се сравни тълкуването произведение с други, близки до него произведения. Целта на сравнението и на описанието е да се открие средата или центърът (die Mitte), който поражда неповторимостта или характера на художественото произведение. Описанието на структурата предполага едновременно анализ и синтез (Sedlmayr 1978: 101–102) Изводът на Зедълмайр е: „Това не е възможно чрез съвместен прочит на детайлите, не е възможно чрез логически изводи, а изисква творчески акт на възприемане, който именно е ядрото на въз-произвеждането, на създаването отново“ (Sedlmayr 1978: 107). Именно като творчески акт „създаването отново“ е различно от възприемането. Концепцията на Зедълмайр следва отчасти подход, обоснован от авторите, принадлежащи към „историята на духа“: въз-създаването, съответстващо на творческия акт, е в основата на тълкуването. При тях обаче основната постановка е „преживяването (das Erlebnis)“, докато Зедълмайр, повлиян от гешалтпсихологията на Макс Вертхаймер, се стреми да обоснове в средата на 1920-те възприемането във форми (gestaltetes Sehen)¹². Това възприемане той също определя като творческо действие¹³.

¹² Привеждам два цитата от Кант. Те свидетелстват за възможна, макар и непряка, генеалогия на понятието „Anschauung“ в концепцията на Зедълмайр. „Anschauung ist „die Vorstellung, die nur durch einen einzigen Gegenstand gegeben werden kann“, KrV tr. Ästh. § 4,4 (I 87–Rc 104); „eine Vorstellung, sowie sie unmittelbar von der Gegenwart des Gegenstandes abhängen würde“. Prol. § 8 (III 34).“ Цитатите вземам от „Kant-Lexikon“ на Рудолф Айслер <https://www.textlog.de/31941.html>.

¹³ Марко Погачник анализира употребите на термините, свързани с виждане и оформяне „gestaltetes Sehen, Gebilde“ у Зедълмайр. (Pogacnik 1996: 12, 15)

В послеслова към второто издание, 1939, на монографията за Боромини откривам отговор на въпроса какво точно е творческото въз-създаване. „Като доказателство за пълно разбиране на определен тип художествено творчество бих разглеждал следния факт: изследователят да е в състояние да създава въз основа на установените от него форми. Мога да твърдя, че съм в състояние „да изобретявам“ форми в стила на Боромини (големи форми), които по-късно наистина открих в неговите рисунки (не става дума за качеството на моите „произведения“ ... а за правилната посока на изследване)“ (Sedlmayr 1996a: 175). До този резултат Зедълмайр твърди, че е достигнал вследствие на анализа на структурните единици на сградите, който именно му е позволил да възстанови цялостния образ на концепцията на Боромини.

V. Структурният подход

В първото издание на монографията за Боромини, 1930, Зедълмайр формулира своя структурен подход. „Само структурният анализ ..., тръгвайки от оригиналната идея, която художникът развива, е в състояние да съхрани ненакърнимата цялост на произведението“ (Pogacnik 1996: 10). Монографията е предхождана от две статии, посветени на виждането чрез форми (gestaltetes Sehen, формирано виждане), публикувани 1925 и 1926 г. В първата той анализира „значението на църквата „S. Carlo alle Quattro Fontane“ (Св. Карл при четирите извора)“ (Sedlmayr 1925: 65–73). Във втората¹⁴ определя какъв точно тип овал използва Боромини като основна форма (Grundgestalt) и защо овалът (вертикалната ориентация на формата) е предпочетен пред елипсата; чрез съотношенията вътре в основната форма може да бъде определено разположението на основните архитектурни части, от които пък да бъдат извлечени заключения за следващи съотношения, които поддържат структурния принцип на цялото. Прилагайки „виждането чрез форми“, тълкувателят установява коя е основната форма и анализира съотношенията, които следват от нея. Анализът е необходимата предпоставка за синтеза, който тълкувателят трябва да извърши, възпроизвеждайки в един втори ход процеса, при който архитектът достига до окончателната структура на сградата. Целта е да се достигне до обективно описание, което има своето основание в самото произведение, а не да се възпроизведе опитът, който модерният наблюдател постига пред произведение от предишна епоха (Sedlmayr 1996a: 184). Обединени, аналитичното описание и синтетичното възпроизвеждане могат да постигнат смисъла на формата¹⁵. В статия от 1938 г. Зедълмайр определя идеята за рая като „основна монада“ на френското изкуство между XII и XIX в. „Монада“ изпълнява функцията на синтезиращо понятие, което задава посоката на изследването – как се проявяват елементите на тази монада във френското изкуство в посочения период. Изследването се развива от синтезираща постановка към анализ, обосноваващ постановката. В статията термините са различни, по подходът е близък до този в монографията за Боромини (Sedlmayr 1960: 322–340).

Зедълмайр смята, че процесът, който оформя структурата, е смислообразуващ. Това е донякъде объркващо – ако структурата има смисъл, то е защото тя е надредна спрямо елементите, какъвто е и смисълът, докато елементите на формирация процес имат значения и едва тяхното съотношение създава смисъла, който е по-богат от всяко едно от съставлящите го значения. Същественото е, че за Зедълмайр тълкуването (визуалното разбиране, формираното виждане) се състои от две фази – а) разлагане на формата и б) обединяване на елементите в смисловото цяло на произведението. Тази цел е обща за всички структурни подходи. Поне в две от постановките на Зедълмайр обаче може да се проследи, макар и преобразувано, въздействието на Бенедето Кроче: поставянето на конкретното произведение в центъра на изследователското внимание (изкуството са конкретните произведения) и в настояването, че изкуството не може да се обясни чрез понятия, защото те са абстрактни¹⁶.

¹⁴ Използвам италианския превод – Verso una visione formata. Sedlmayr 1996: 181–185. Оригинален – вж. Sedlmayr Hans 1926.

¹⁵ Зедълмайр използва съставната дума Sinn-Gebilde. В италианския превод – „форма (образ), притежаващ смисъл, figura, dotata di senso“ (Sedlmayr 1996: 184, 185)

¹⁶ За въздействието на Б. Кроче върху Юлиус фон Шлосер и чрез Шлосер върху Зедълмайр – (Rassem 1967: 7).

VI. Истинското тълкуване

Зедълмайр е убеден, че съществува само едно правилно, истинско тълкуване. Това убеждение е определящо до края на 1960-те в историята на изкуството и на литературата, макар още в края на 1950-те да се появяват мнения, че може да има повече от едно обосновани тълкувания на едно и също художествено произведение, а не само едно правилно. Според Зедълмайр усещането, което любителите на изкуството изпитвали, а именно – че за всяко велико произведение съществува едно и само едно правилно тълкуване, е основателно. „Не собственото, малкото, частното мнение следва да говори пред художественото произведение, а самото произведение. И тази необходимост, стига да е истинска, наистина принадлежи към положителните и ценни черти на нашето време, макар и да се проявява само в малка общност“ (курсивът на Х. З., Sedlmayr 1978: 126). Зедълмайр се позовава на социална необходимост от устойчивост, която косвено противопоставя на либералната ценност на индивидуалното тълкуване. Индивидуалното и частното трябва да бъде подчинено на общото, на единството на общността, чийто израз е художественото произведение. Високите тиражи на поне две от книгите му могат да бъдат обаче приведени в подкрепа на консервативната му концепция. Читателите, които споделят тази концепция, навярно принадлежат към не съвсем „малката общност“ от любители на изкуството.

Концептуалното усилие на Зедълмайр е да покаже как се достига до истинското тълкуване. „Върху постановката, че съществува едно и само едно истинско тълкуване, се основава целият напредък на тълкуващата практика в модерната история на изкуството“ (Sedlmayr 1978: 112–113). „Стремежът към единственото правилно разбиране е проява на уважение към великите произведения на изкуството и към техните създатели“ (Sedlmayr 1978: 126). Противоположно е отношението, което Зедълмайр открива в рецепцията на творчеството на Боромини в годините след Първата световна война: „беше направен опит да се изтълкува Боромини като експресионист. Този експресионизъм взема под внимание повече стила, отколкото изкуството му, говори за Боромини и мисли за себе си.“ Зедълмайр допуска обаче, макар и с колебание, че „новият класицизъм на 1930-те ... ще може да гарантира по-добро разбиране на изкуството на Боромини (Sedlmayr 1996a: 49). Класицизмът в архитектурата от 1930-те е антииндивидуален и антилиберален, което е близко на Зедълмайр, без обаче да извиква цялото му одобрение, защото за Зедълмайр бароквата и готическата архитектура е тази, към която той е изцяло привързан. В приведените цитати се проявяват отличителни характеристики в мисленето на Зедълмайр: едната е против субективността при тълкуването, втората е против индивидуалността като модерна категория¹⁷. Съществува висша истина, пред която индивидуалните, незначителни истини нямат стойност. Към това се добавя настояването му, че художествената критика трябва да може да различава изкуство от неизкуство. „Художествена критика, която заслужава своето име, има задачата, независимо за кое „направление“ пише, преди всичко да проясни отново разликата между изкуство и неизкуство“ (Sedlmayr 1978: 120). Една от причините Зедълмайр да е против чистата история на стила, е, че тя не си поставяла тази основна задача.

VII. 1. Единната общност. Против индивидуалността

Зедълмайр толкова често използва определението „истински“ (echt) за тълкуването, че чейки и препрочитайки, се питам кой определя кое е истинското тълкуване? Зедълмайр има право да настоява, че тълкуването на конкретното произведение е съществено за историята на изкуството, но това не би трябвало да се означава, че тълкуването на произведението е ограничено до тълкуване на формата. Тълкуването на формата е, както стана дума по-горе, „от съдбовно значение“. Искам да подчертая обаче, че реториката, която Зедълмайр използва, е нормативна и ограничаваща и че тя превръща концепцията му в идеология, в отказ от други възможности за тълкуване, защото той знае кое е правилното тълкуване и коя е истинската необходимост от изку-

¹⁷ Зедълмайр възприема постановката на Алфред Фирканд за „властта на наиндивидуалния дух в даденостите на човешката култура като обективна обща воля.“ – Schneider 1990: 270. Самият Зедълмайр заявява своята позиция с думите: „Образът на света е наиндивидуална действителност.“ (Sedlmayr 1996: 151)

ство. Тази необходимост не се проявява като общуване, а като подчинение. Единствената истинска интерпретация предполага неоспорима истина и монолитна социална общност, която трябва да се подчини на истинското тълкуване, с или без желание. И ако това наистина е положителна и ценна черта на съвременето, както смята Зедълмайр, тя се нарича авторитарна организация на обществото или на общността и на начина, по който функционира изкуството в подобно общество. Малката общност може да се нарече например „политбюро“ или другояче. Не твърдението само по себе си, че художественото произведение следва да бъде тълкувано с внимание и познания, а постановяването на един само начин за тълкуване, както и убедеността, че съществува само едно правилно тълкуване, е характеристика на авторитарното мислене. „Когато зрителите, идващи от различни страни, се приближават към истинското съдържание на художественото произведение, художественото произведение – но само истинското художествено произведение – постига в нас едно обединяване. Това обединяване е великият смисъл на новата потребност от обективно разглеждане на изкуството, което е дълбоко свързано с други тенденции на нашето време“ (курсивът на Х. З., Sedlmaуr 1978: 127–128). Обръщам внимание на повторението: „истинско духовно съдържание“, „истинско художествено произведение“. Обезпокоително е, когато някой винаги знае истината – за изкуството, за общността или за обществото. Тълкуването, основано на знание, пронителност и желание за разбиране на изкуството, може да се противопостави на идеологията, която предполага произволно осъждане или прославяне и която е враждебна на познанието. Стилът, който Зедълмайр използва в приведенния цитат, напомня на стила, използван по отношение на обединение в името на вярата, на народа, на нечия боготворена личност.

Обсъждайки какво е тълкуване, Зедълмайр отстоява религиозната си позиция. Обединяването, за което говори той, може да функционира и като съпротива срещу появяващите се именно във втората половина на 1950-те подходи към изкуството, които насочват изследователското внимание към ролята на читателя и на зрителя, към социалната ситуация, спрямо която произведението е реакция, или прилагат методики, заети от теория на информацията, от кибернетиката и социологията. Зедълмайр дава израз на антимодерна и антидемократична нагласа, характерна навярно не само за малка, но и за по-големи общности.

В края на студията си „Проблеми на тълкуването“ той се позовава с пълно одобрение на кратката работа на Вьолфлин „За обяснението на художествени произведения“, 1921. Вьолфлин развива сходна основна идея, както и Зедълмайр: за ядрото, от което се разгръща произведението, за произведението и за творчеството на един художник, разбирани като цялост, за историческото място на произведението, за изкуството като изнамиране на форма за нещо, което преди не е имало форма, и накрая – за единственото правилно и за многото фалшиви тълкувания. Последното Зедълмайр отбелязва с удивителен знак. Позицията на Вьолфлин и на Зедълмайр предполага, че художественото произведение е неизменно, то не участва в нови исторически отношения, защото е извън историята; но и единственото правилно тълкуване също е извън историята. Произведение и тълкуване притежават надисторична валидност. Този недостатък – да не се съобразяват с историчността, ще продължи да присъства и в по-късните чисто структурни или иманентни подходи към текста и към образа; неисторичността и при тях е предпоставена.

Студията на Зедълмайр завърша с безапелационно твърдение: „Тъкмо правилното разбиране на тълкуването е призовано да прекрати лошото историзиране. Историзиращото тълкуване е съмнително призоваване на духове, идващи от отвъдността на миналото, докато истинското тълкуване е винаги и отново извършено „въз-създаване сега“ на освободеното от времето“ (Sedlmaуr 1978: 132). И в друга статия: „историята на изкуството като история на епифанията на абсолютния дух в промените на обусловения от времето човешки дух“ (Курсивът на Х. З., Sedlmaуr 1978: 94).

Когато пише за лошо историзиране, Зедълмайр, предполагам, няма предвид подход, чиято цел е да реконструира историческата микро- и/или макросреда, в която се създава и върху която евентуално въздейства художественото произведение. По-скоро има пред вид позитивисткия подход, удовлетворяващ се с датировки, атрибуции, източници, влияния. Но студията му не е публикувана в средата на 1920-те, а в средата на 1950-те. Позитивизмът отдавна не е актуален, нито е

преобладаващият подход. И както е често, Зедълмайр заявява, но не смята, че е нужно да обоснове какво е „лошо историзиране“. Реториката на заключителния абзац внушава, че историзираното е спиритически сеанс – „призоваване на духове“, а не научна дейност, докато тълкуването, което защитава Зедълмайр е „истинско“; а истинските творения – художественото произведение и неговото „правилно“ тълкуване – са издигнати над преходността на времето. Реториката му цели да дискредитира което и да е усилие за историзиращо обяснение на художествените произведения.

Убедеността на Зедълмайр, че съществуват вечни и неизменни стойности в изкуството и че той знае кои са те, може да се предаде на част от читателите и от слушателите (на лекциите) му, може да създаде чувство за устойчивост на ценностите, мотивиращи заниманието с история на изкуството. Но това не променя функцията на подобно твърдение – то е пропаганда на неизменен естетически и социален ред. Този ред е имперски и католически, независимо дали е Австро-Унгария от XIX в., Свещената римска империя на немската нация или Третият райх; същественото е да има Бог, ред, йерархия и единство. Имперският свят, който Зедълмайр смята за идеалното общество, е единен – етнически и верски, той е католически и немски, основаващ се на йерархична съсловна организация¹⁸. Не е полиетничен, нито многоезичен; за разлика от реалната Хабсбургска и по-късно Австро-Унгарска империя. В статията си, посветена на завета на Макс Дворжак, 1949, той пише: „спрямо националната държава, която се нарича империя, и спрямо тоталитаризма, който се нарича демокрация“ (Sedlmaier 1978: 92). Но не пояснява в какво е разликата между двете държавни форми и дали авторът предпочита едната пред другата. Контекстуално става дума за фалшивата история на изкуството, която има своите паралели в духовни явления на епохата. И в този случай Зедълмайр знае коя е истинската история на изкуството. В една демократична социалност не е вероятно да има само една истинска история на изкуството.

VII. 2. Със свалена шапка пред художествената вечност

Възможно ли е тълкувателят да се освободи от своите убеждения, от ценностите, които мотивират изследването и избора му, от историческото време, в което живее, да се превърне в чисто възприемашо съзнание, за да изтълкува „обективно“ произведението? Историчността на тълкувателя не е въпрос, който занимава Зедълмайр. Той е убеден, че е възможно да се заеме позиция над ограниченията на епохата, в която човек живее. Убеждението, че за едно художественото произведение може да съществува едно и само едно обективно тълкуване предполага, че съществува само една истина. Тази истина, защото тя е „обективна“, ще бъде възприета от социалната среда, към която тълкуването е ориентирано. Нека да допусна, че тази постановка е реално възможна. Но това няма да е истина на взаимодействието между произведение и възприемател, на постигнато сливане и разграничаване на исторически хоризонти. Две години след публикуването на студията на Зедълмайр Гадамер издава „Истина и метод“. При второто издание на книгата си – двадесет години по-късно, Зедълмайр не взема отношение към проблема за диалогичността на тълкуването. В края на 1950-те Умберто Еко започва да разработва своята концепция за отворената творба (*opera aperta*) по отношение на съвременното изкуство. Определящата характеристика „отвореност“ или „неопределеност“ според Еко следва да се разбира както по отношение на формата (напр. алеаторика), така и по отношение на възприемането и тълкуването (допустими са различни тълкувания)¹⁹. Идеята за целостта на произведението Зедълмайр отстоява догматично, като единствено истинна. Ето защо концепцията му за целостта и за правилното тълкуване като възсъздаване на целостта не взема предвид поне част от модерното изкуство. Той разрешава този проблем привидно, като обявява тази част за неизкуство и за антиизкуство. Промените във възприятието на зрителя, на слушателя, на читателя в модерността е за него проблем само в смисъла, че заличава способността „да се възсъздаде“ при тълкуването това, което той нарича цялост. В модерността Зедълмайр не открива нищо равностойно на тази загуба.

¹⁸ Бел. За привързаността на Зедълмайр към немското имперско единство: (Schneider 1990: 267, 272).

¹⁹ Първото издание е в 1962. За историята на възникването на „Отворената творба“ (Eco 1995: V–VIII); специално за визуалните изкуства – частта „Forma e apertura“ (Eco 1995: 178–184).

„В нашата епоха кардиналната трудност пред целта да се разкрие отново художественото произведение е в това, че в епохата на механичното органът за истинска жизнена цялост ... е отслабнал. Навсякъде съществува заплаха парчетата да станат по-важни от цялото, периферията – по-важна от центъра. ... органът за обхващане на образните характери (anschaulicher Charaktere) при повечето хора е залинял“ (Sedlmayr 1978: 113).

За Зедълмайр промяната е влошаване, което следва от нормативната му концепция, тъй като тя постановява неисторични критерии за преценка. Когато той определя един тип тълкуване като „истинско“, това е оценка, а не елемент от самото тълкуване; разграничението „истинско срещу неистинско“ тълкуване предполага като своя цел не само отхвърлянето на неистинското, но и санкционирането му. Тази опасност не е само потенциална, тя се превръща в реалност при определено устройство на обществото или на научната общност. Едно е да заявя, че едно тълкуване е неистинско, друго – че то е свръхинтерпретация или пък че превръща художественото произведение в инструмент на пропаганда. Когато художественото произведение не отговаря на нормативни критерии за изкуство, които са скрити изисквания и предписания, според концепцията на Зедълмайр то трябва да бъде обявено за неизкуство или за антиизкуство. Така историкът или теоретикът на изкуството е в ролята и на законодател, и на съдия. В концепцията на Зедълмайр за изкуството и за тълкуването присъства митичен елемент, който се проявява в това, че историческият развой на цивилизацията донася само загуби, за които стана дума по-горе; към тях се добавя: „по-ранната естественост и наивност при възприемането на художествени произведения е изгубена“ (Sedlmayr 1978: 125). Митична е постановката на Зедълмайр, не защото твърдението му не е вярно, а защото промяната е влошаване – от „златен век“ към „железен“, и защото първичното е по-добро от всичко, което ще го последва. Не е случайно, че той озаглавява автобиографията за своето детство „Златният век“²⁰. „Детето различава по-рано „образни характери“ (радостен, ядосан, ведър, тъжен), отколкото цветове и форми. Физиономичното възприемане на човешки лица е ... само оскъден остатък от един първичен начин на възприемане, чрез който някога са били възприемани всички предмети“ (Sedlmayr 1978: 114). Цветовете и формите са отделности, докато „образните характери“ или „физиономиите“ са цялости. Обосновавайки това си твърдение, Зедълмайр цитира два пъти Адалберт Щифтер (1805–1868) в своя подкрепа; Щифтер изглежда е любимият му писател.

Художественото произведение е издигнато над света на зрителя; за да може да възприеме произведението, зрителят трябва „да заличи (auslöschen)“ своите частни чувства; в противен случай той се занимава със себе си. Бих могъл да кажа, че това изискване е валидно за всяко разбиране – да не издигам преграда между себе си и другия, проектирайки несъзнавано върху него своите предубеждения. Но Зедълмайр няма пред вид това, а заличаване на индивидуалността и установяване, макар и само естетически, на йерархично социално отношение. „Трябва ... да стоим пред художествените произведения като пред личност с високо социално положение: с шапка в ръка, и да изчакаме, докато тази личност се обърне към нас“ (Sedlmayr 1978: 115). Ако това е така, то Зедълмайр утвърждава съсловна йерархия и в областта на изкуството и всяко тълкуване на художествено произведение ще е поклон или поне израз на уважение към висшестояща същност, особа, институция. Критическо мислене и възприемане тук са неуместни; нещо повече – те са нежелани, могат да нарушат съществуващото равновесие²¹. Макар и по-сложно, антимодерната и антидемократична нагласа на Зедълмайр се проявява и в това йерархизиране. Тя предполага художествени произведения, които нямат отношение към личния живот на възприемателя; при

²⁰ Привеждам важното наблюдение на Норберт Шнайдер, което свързва спомените на Зедълмайр с естетическите и с политическите му убеждения: „Тези безгрижни идили от детството правят разбираем факта ..., че Зедълмайр през целия си живот е защитник на отминалите времена (tempri passati), който не е успял да проумее предизвиканата от социалната модернизация разруха на „Райха“ и тази „загуба на средата“ вмениява във вина на модерната култура“ (Schneider 1990: 267).

²¹ Наистина преобладаващото отношение днес към класически художници и творби (Микеланджело, Леонардо), както и към модерната класика от ХХ в. е на утвърждаващо тълкуване или на безкритично идеализиране, което е вид поклон. Масовото туристическо поклонение е различен феномен, там посоката е фетишизиране и автофетишизиране.

тази постановка обаче не е възможно да възприема едно произведение като отнасящо се сякаш изцяло за мен или да се отъждества само с определено действащо лице. Тези произведения, които има пред вид Зедълмайр, възплащават само общностни ценности. Защитниците на социалистическия реализъм в Съветския съюз биха одобрили подобна постановка. Нека да заменя, разбирайки разликата в социалното значение, думата „поклон“ с възхищение: не смятам, че възхищението пред едно произведение на изкуството или уважението към личността на художника изключват критическото отношение. При Зедълмайр критическото отношение се проявява само при произведенията, които не одобрява.

Понятията, които Зедълмайр използва, не се отнасят дори за онези произведения на изкуството от последните три десетилетия на XIX и от първите десетилетия на XX в., които той не би обявил за антиизкуство или неизкуство. Художникът, смята Зедълмайр, е само оформящ медиум, докато завършеното произведение възплащава състояние, което е окончателно, в което времето е престанало да тече. „един миг е достигнал съвършенство и чрез това – до вечността“ (Sedlmaуr 1978: 121). Тук Зедълмайр цитира изследователя на старогръцката религия и митология Валтер Ото. Разбрано по този начин, художественото произведение предполага религиозно отношение. Цитатът говори за изключителната стойност, която придават на изкуството Зедълмайр, както и Валтер Ото.

Същевременно по-нататък в статията „Проблеми на тълкуването“ Зедълмайр допуска, в противовес на това, което твърди дотук, че „истинското въз-създаване“ се корени в собствената личност на възприемачия и че възприемането (и добавям – тълкуването) създава общност между произведение и тълкувател. Тълкувателят тук е наречен любител на изкуството, термин, който не диференцира публиката в социално или в професионално отношение. „За любителя на изкуството ... това истинско въз-създаване има по-висока стойност, защото то обхваща целия човек и между него и художественото произведение, от което той е завладян, се създава истинска общност“ (Sedlmaуr 1978: 116).

Любителят на изкуството е възможен като социална роля на прехода към, в началото на модерността – средата на XVIII и началото на XIX в.; това е времето, когато образованието става достъпно за по-широк социален слой. Терминът „любител на изкуството“ назовава именно началното демократизиране на достъпа до изкуството, свързано с промяна в жанровете и в темите в изкуството. Социалните отношения, които правят възможна ролята „любител на изкуството“, са противоположни обаче на социалния йерархичен идеал на Зедълмайр. Важен елемент при Зедълмайр, който искам да подчертая, е активната роля на тълкувателя или на възприемателя. Но тази естетическа активност е част от социалната активност на субекта, която пък е съществена част от социалната динамика, а това означава – нестабилност, на модерността. Дори Зедълмайр не успява да отстрани изцяло модерността от своята концепция.

Подходът на Зедълмайр не допуска и още критически въпроси: каква е съзнаваната или несъзнаваната идеология на художника или реторичната стратегия на произведението, каква е социалната ѝ функция? Ако наистина се установява „истинска общност“, то това общност от равнопоставени ли е или е йерархична? В концепцията на Зедълмайр общността напомня на католическата; тя е йерархична. За да се разбере художественото произведение, трябва тълкуващият да е осведомен за историческата обстановка, в която то възниква. Но каква е собствената историчност на възприемателя? Изглежда, че тя не е от значение, защото възприемателят трябва да се освободи от себе си, за да възсъздаде образния характер на произведението. Зедълмайр говори за индивидуален тълкувател и възприемател, но този възприемател няма нито индивидуалност, нито историчност. Възприемането и тълкуването се извършват в надисторическа реалност. Макар да не поставя времева граница за подхода, който той описва, Зедълмайр сякаш има пред вид само художествени произведения до началото на XIX в. Възможен ли е подходът на тълкуващото въз-създаване, стремежът към единственото правилно тълкуване спрямо произведения от първата половина на XX век? На първия въпрос моят отговор е – да, на втория – не. Студията му е публикувана в 1958 г.

Изкуството за Зедълмайр се състои от велики художествени произведения²². Ако всяка история на изкуството има своята отправна точка в самите произведения (Sedlmayr 1978: 122), то тълкуващото въз-създаване, което едновременно е акт на почитане, е запазено само за „истинските произведения“. Те са вечни, както и самата история на изкуството. Така разбрана обаче, историята е неисторична. А кой определя кои са истинските художествени произведения? Като пример за своя подход Зедълмайр предлага тълкувания на „Изкуството на живописца (Ателието на художника)“ на Вермеер и на църквата „Св. Карл“ във Виена, арх. Йохан Фишер фон Ерлах, две произведения, създадени преди модерността.

VIII. Стремеж към синтетичен подход

Когато Зедълмайр критикува историята на стила, причината е, че основният критерий при този подход е формата; историята на стила пренебрегва съдържанието на художествените произведения и – което е същественото – пренебрегва разликите в значимостта (в ранга, казва Зедълмайр) на произведенията. Зедълмайр предпочита съдържателното пред формалното, както и йерархията на ценности (Sedlmayr 1965: 251; Sedlmayr 1955: 115–116). „Тя [историята на стила] не разполага със скала, спрямо която да измери духовната значимост на произведенията, тяхната дълбочина“ (Sedlmayr 1964: 81). Друг въпрос е дали историята на стила се изчерпва с това, което включва в разбирането си за нея Зедълмайр. През 1920-те Ервин Панофски създава своята иконология като история на значенията. Иконологията не създава ценностна йерархия, тя е насочена към проясняване и разбиране на исторически визуални значения. Йерархия относно значимостта на художествените произведения може да се създаде, но тя ще е зависима от преценяващата позиция. Отдавна подобна йерархия е установил пазарът на изкуство – колкото повече струва едно произведение, толкова то несъмнено е по-велико. Да бъде тази позиция само една, се установява единствено чрез властта на някаква инстанция. Желанието да се установи единна йерархия в историята на художествените произведения, както и на ценностите, които те възплъщават, е налагане на власт. Йерархията на ценностите в мисленето на Зедълмайр е елемент от противопоставянето му на модерността, тя предполага единна общност с единствен и устойчив център на властта и с йерархични ценности, а не модерно и относително демократично общество.

В предговора към първото издание на „Архитектурата на Боромини“, 1930, Зедълмайр обаче си поставя за задача да съчетае стилистичният и структурният анализ. В предговора към второто издание от 1939 г. той отново заявява, че обединяването на двата подхода – историческия, което за него означава история на стила, и анализа на художественото произведение, чието съвършенство е извън времето, са истинската задача на една автентична история на изкуството. „И тази задача се отнася най-вече за нас, немците“ (Sedlmayr 1996a: 39). За да открие специфичното в творчеството на Боромини, Зедълмайр анализира подробно фасадите на църкви в Рим, проектирани от различни архитекти и достига до извода, че фасадата, която е характерна за Боромини, обединява крайности, без да ги примирява (Sedlmayr 1996a: 39–45). Що се отнася до неговото цялостно творчество, основната му характеристика е съчетаването на монументално и причудливо. В изследването и в установяването на тази характеристика можели да се обединят стилистичният и собствено художественият анализ. В най-добрите си проекти той е успял да слее тези две несъчетаеми категории, с което е открил нови територии не само по отношение на стила, но и на изкуството (Sedlmayr 1996a: 47).

Именно изкуството, съществуващата извън времето категория, привличало повече майсторите на немския барок, отколкото стилистичният аспект. Немските историци на изкуството би следвало обаче да обединят двата подхода и по отношение на немското изкуство. Подобни етноцентрирани твърдения подкрепят актуалната тогава политическа възхвала на немското, годината е 1939. Но те също така се дължат на общата склонност към неисторичност при Зедълмайр.

²² По друг повод той пише: „Устойчивото своеобразие на една художествена сфера ... не трябва да се търси в средния слой на създаденото, а в тези предмети на творчество, което са върховите постижения.“ (Sedlmayr 1960: 322)

Това обаче не омаловажава проникателния анализ на архитектурното творчество и на рисунките на Боромини. Зедълмайр запазва критична дистанция спрямо творчеството, което анализира, виждайки и опасностите, и слабите му страни. „Опасността при Боромини идва от една страна от абстракцията и от пресмятането, от друга – от фантастичността и от загубата на мярка“ (Sedlmayr 1996a: 48). За Зедълмайр абстракцията е нещо, което възпрепятства познанието, прегражда пътя към действителността и затова е нежелана – в творчеството и в тълкуването на художествените произведения.

В предговора към второто издание от 1939 г. Зедълмайр заявява, че предпочитаният метод в изследването е генетичният и структурният анализ, но без да пренебрегва стилистичния (Sedlmayr 1996a: 52). Зедълмайр изброява подходите, върху които трябва да се основава една бъдеща монография за Боромини: стилистичен, психологичен, социологичен²³. Трите подхода обаче са пропедевтични, те намират своя завършък и увенчаване в анализа на изкуството, на художественото своеобразие и на значимостта (ранга) на Боромини (Sedlmayr 1996a: 51). Всичките подходи са исторически ориентирани (Sedlmayr 1996a: 51).

Съществено в подхода на Зедълмайр е усилието му методологията да не се прилага отвън – в случая върху архитектурата на Боромини, а да се развива заедно с анализа на предмета (Sedlmayr 1996a: 36). Ето как в 1957 г. Зедълмайр определя отношението си към формирането на понятията, чрез които смята да въз-създаде целостта на произведението: „Формирането на понятията се постига предимно чрез акцентирание, а не чрез обособяване (или ограничаване). Много понятия, които ние прилагаме към конкретно художествено произведение, не трябва да бъдат разбирани като определения, обособяващи определени съдържания спрямо други, които са извън тях, а като изтъкване на определени характеристики на комплексно съдържание“ (курсивът на Х. З., Sedlmayr 1978: 101–102). Много произведения на изобразителното изкуство в модерността могат да бъдат тълкувани именно чрез подхода, който предлага Зедълмайр, но неговото внимание е насочено към изкуството преди 1800 г.; само преди модерността той открива произведения, достойни за неговия структурен подход. Дори на творчеството на Майол или на Роден, които определя като „един по-чист свят“, Зедълмайр не посвещава обстойни тълкувания.

IX. Контекстуализиране

В няколко страни в Европа от средата на 1910-те натам изследователите на литературата²⁴, на изкуството и на фолклора се насочват към анализ, който ще се съсредоточи изцяло върху самото произведение; биографични и други исторически данни се използват пестеливо и са подчинени на анализа²⁵. Стремешът е анализът да бъде проведен с логическа строгост. С подобно съсредоточаване върху произведението започва предговорът към „Боромини“, 1930. Авторът няма да предложи монография за „творчеството и личността“, а ще се съсредоточи върху предмета, поставяйки ясни въпроси, на които да предложи отговори, които са строго проверими (Sedlmayr 1996a: 33). Целта е да се открият закономерностите, които правят възможно произведението и основните, несводими към нищо по-просто от тях елементи. Зедълмайр се позовава на прафеномените, понятие, което използва Гьоте. Приблизително по същото време Владимир Пропп поставя като епиграф на своята книга „Морфология сказки“, 1928, цитат от Гьоте, за да обоснове своята морфология като ново учение за съставните форми на вълшебната приказка. Прафеномените или най-простите елементи са конкретни, те не са понятия, което напълно съответства на постановката на Зедълмайр за несводимата към общи положения или към понятия индивидуалност на

²³ Марко Погачник обръща внимание на този методологически синтез, свързвайки подхода на Зедълмайр с идейното наследство на Виенската изкуствоведска школа от края на XIX и първите три десетилетия на XX в.

²⁴ В Германия тази тенденция е представена най-пълно в двете съчинения на Оскар Валцел – Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923, Oskar Walzel, *Das Wortkunstwerk*, 1926. Преди години се опитвах да проследя произхода на текстовите подходи в Германия в: (Ангелов 2015).

²⁵ Само в идеален смисъл, като манифест, анализът би могъл да пренебрегне изцяло личността на художника и въздействието на историческата среда, в която той работи.

произведението²⁶. „Последният въпрос, който изследването повдига е: кои са основните данни на архитектурата на Боромини?“ (Sedlmayr 1996a: 34). Целта е: всеки извод или резултат да се основава на логически проследими аргументи, отказвайки се от т.нар. „метод на интуицията“ и на субективното мнение; „да се превърнат предчувствията в дълбините на нашата мисъл в ясни рационални образи“, Зедълмайр цитира Хусерл (Sedlmayr 1996a: 34). Тенденцията към рационалност в разбирането на изкуството и на литературата може да бъде проследена в различни части на Европа. Тя е част от утвърждаването на научните дисциплини, чиито предмет са изкуството и литературата, в самостоятелни области на знанието, които да са независими спрямо други, близки или по-далечни научни области²⁷. Това целеполагане е заявено във формулировката „да се открие художествената специфика“, онова, което е изкуството. За разлика от философската естетика, която също търси отговор на този въпрос, тук целеполагането е: да се открият закономерностите, съотношенията между основните елементи, чрез които конкретното художествено произведение е структурирано. Същевременно Зедълмайр се стреми към едно синтетично, включващо и преобразуващо предишни подходи, рационално изкуствознание. Той формулира като задачи на своето изследване за Боромини въпроси като: „Какво може да се заключи за структурата на личността на Боромини въз основа на неговото творчество? И какво – за нейното „развитие“? Какво може да се заключи въз основа на неговото творчество за „духа“ на културата, в която то се е формирало? И какво – за развитието на този дух? (Sedlmayr 1996a: 33). Предговорът очертава идеална, което означава – неизпълнима, научна програма, състояща се от свръхизисквания. Целта е да се преобразува историята на изкуството в рационална, логически убедителна дисциплина, да се напусне нейната „преднаучност“, чиито процедури и резултати се основават на субективни мнения и интуиция. Тази дискуссия – наука ли са хуманитарните научни дисциплини, продължава в Европа до началото на 1970-те. През 1930-те в немскоезичното литературознание Емил Щайгер, Гюнтер Мюлер, Роман Ингарден изказват сходни твърдения по отношение на анализа на литературното произведение²⁸. В литературознанието се извършва същият обрат към непосреден анализ на текста, при което всички останали подходи биват обявени за помощни. Щайгер, Зедълмайр, Мюлер разглеждат художественото произведение като органична цялост, която анализът или тълкуването трябва да потвърди. Тази постановка е обичайна за повечето подходи към изкуството от 1920-те до края на 1960-те и началото на 1970-те.

Х. Заключение

Към каква социална среда се обръща Зедълмайр в своите съчинения? Тази среда трябва да е консервативна както по отношение на изкуството, така и в социално отношение, но и да е класически, хуманистично образована; да смята, че истинското изкуство се е създавало в миналото, без да уточнява в кое минало; да възприема изкуството от първата половина на ХХ в. като не- или като антиизкуство. „... в периода на възстановяването след 1945 до края на 1950-те Зедълмайр със своите провокативни тези определя не само дискуссията в средите на историците на изкуството, но и поляризира отвъд тясно научната среда образованото гражданство, което след 12 години фашизъм търси духовна ориентация. ... Примерите от областта на изкуството от последните 150 години служат на Зедълмайр като диагностичен инструментариум за колективни състояния на съзнанието“ (Schneider 1990: 274).

Усилието на Зедълмайр да превърне историята на изкуството в „строга наука“ е самостоятелна част от научните му занимания; тя е в отношение, но не е подчинена на концепцията му за модерното изкуство. Тези му публикации са обсъждани в специализираната литература по история на методите в хуманитарните науки. Концепцията му срещу модерното изкуство придобива изключителна популярност, поради което теоретичният му принос към изкуствознанието остава

²⁶ Зедълмайр не е единственият, който защитава индивидуалността на произведението. Възможно е той да е възприел този постановка от Кроче.

²⁷ Нямам достатъчно знания, за да преценя как протича този процес в музикознанието.

²⁸ Вж. предговора на Щайгер „За задачата и за предметите на литературознанието“: (Staiger 1963 [1939]: 9–21) и статията на Гюнтер Мюлер „За битийния модус на литературата“: (Müller 1974: 89–104).

в полусянка. Сходна широка известност придобива и защитата му на стария град на Залцбург (Sedlmayr 1965a). Повечето публикации на немски за Зедълмайр, които познавам, критикуват именно отношението му към изкуството на модерността. Не е така обаче в Италия, където творчеството му се радва на значителна популярност. Интересът на италианските изследователи е насочен главно, но не само, към концепцията му за архитектурата. Преведена е монографията за Боромини, 1930, която той допълва и издава отново в 1939 г.; монографията му от 1956 г. за Фишер фон Ерлах също е преведена и коментирана. Други негови основни съчинения имат по две издания. Сред критиките на концепцията на Зедълмайр за средновековното изкуство в Западна Европа искам да отбележа много качествено съчинение на Иван Герат (Gerat 1994).

Искам в края да отбележа важна, както ми се струва, особеност. Зедълмайр често се позовава с одобрение на трудове на други историци на изкуството или на мислители от различни страни; понякога възприема техните разбирания. Зедълмайр посочва кои са негови съмишленици, той не е единственият, който защитава подобна позиция, а част от съществуваща и обновяваща се традиция²⁹. Аргументирайки своята позиция, Зедълмайр често привлича литературни произведения, предимно от XIX в.

Ако научните интереси свидетелстват за ценности, които именно определят самите интереси, както и за по-общите представи за света, то отхвърлянето на модерността определя от самото начало научните занимания на Зедълмайр. През 1920-те той съсредоточава изследванията си предимно върху архитектурното творчество на Боромини и на Фишер фон Ерлах; разграничава се от урбанистичната политика на социалдемократическото управление на Виена, критикува експресионизма и сюрреализма.

Антимодерната концепция за изкуството на Зедълмайр има следните точки на съвпадение с официалното разбиране за изкуство в при социализма:

- отказът да се преценява изкуството с естетически критерий, което идеолозите на социалистическия реализъм определят като формализъм, а Зедълмайр – като естетизъм;
- при социализма изкуството трябва да представя положителен идеал; Зедълмайр нарича този идеал „човешка мярка“;
- изкуството да възпитава в нравственост;
- убедеността, че модерното изкуство от края на XIX в. натам е упадъчно;
- критика, насочена срещу „дехуманизирането“ на изкуството.

ЛИТЕРАТУРА

- Curcio Giovanna 1996:** Premessa. “Johann Bernhard Fischer von Erlach” di Hans Sedlmayr: pregiudizio storico e ricerca – In: Hans Sedlmayr. Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto. Milano: Electa, 7–13.
- Eco Umberto 1995:** Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani
- Gerat Ivan 1994:** Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunsthistorischen Denken von Hans Sedlmayr, Freiburg im Br.
- Kokoschka Oskar 1971:** Mein Leben. München: Bruckmann.
- Kokoschka Oskar 2008:** Ein Vagabund in Linz. Wild, verfemt, gefeiert. Lentos Museum Linz.
- Müller Günther 1974:** Über die Seinsweise der Dichtung – In: G. Müller Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. Elena Müller. 2., unveränd. Aufl. Reprint 2014. Max Niemeyer, 89–104.
- Natter Günther Tobias 1995:** Die Kunst der 20er und 30er Jahre. Österreichische Galerie Belvedere Wien. Museumsführer, München: Prestel, 150 – <https://digital.belvedere.at/objects/8158/stilleben-mit-hammel-und-hyazinthe>.
- Pogačnik Marco 1996:** Introduzione – In: Hans Sedlmayr, L'architettura di Borromini. Milano: Electa, 7–22.
- Rassem Mohammed H. 1967:** Rede zum 70. Geburtstag von Hans Sedlmayr. Salzburger Universitätsreden, H. 24, Salzburg: A. Pustet, 5–18.
- Schneider Norbert 1990:** Hans Sedlmayr (1896–1984) – Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hrsg. H. Dilly. Berlin, 267–288.

²⁹ Мазиеро и Калдура посочват немски мислители, с които те свързват концепцията на Зедълмайр – Шпенглер, Юнгер, Ясперс, но също и Р. Гуардини и Хелмут Кун. (Sedlmayr Hans 1988: 13–18).

- Sedlmayr Hans 1925:** Gestaltetes Sehen – Belvedere 8 (1925), Wien: Krystall-Verlag, 65–73.
- Sedlmayr Hans 1926:** Zum gestalteten Sehen – Belvedere 9 (1926), Wien: Krystall-Verlag, 57–62.
- Sedlmayr Hans 1952:** L'arte così moderna, così diabolica – http://www.totustuustools.net/pvalori/sedlmayr_diabolico.htm
- Sedlmayr Hans 1955:** Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg.
- Sedlmayr Hans 1959:** Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. B. I. Wien: Herold.
- Sedlmayr Hans 1960:** Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. B. II. Wien: Herold.
- Sedlmayr Hans 1964:** Der Tod des Lichtes. Salzburg: Otto Müller.
- Sedlmayr Hans 1965 [1948]:** Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg: Otto Müller.
- Sedlmayr Hans 1965a:** Die demolierte Schönheit. Ein aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg: Otto Müller.
- Sedlmayr Hans 1978:** Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Vermehrte Neuausgabe. Mittenwald.
- Sedlmayr Hans 1982:** Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. B. III. Mittenwald.
- Sedlmayr Hans 1988:** La luce nelle sue manifestazioni artistiche. Palermo: Aesthetica. Presentazione di Roberto Masiero e Riccardo Caldura, p. 7–44.
- Sedlmayr Hans 1996:** Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto. Milano: Electa.
- Sedlmayr Hans 1996a [1930, 1939]:** L'architettura di Borromini. Milano: Electa.
- Staiger Emil 1963 [1939]:** Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich: Atlantis.
- Weidlé Wladimir 1960:** Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt – Wort und Wirklichkeit. Vortragsreihe. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: R. Oldenbourg.
- Ангелов Ангел 2015:** Иманентното тълкуване (Werkimmanente Interpretation) в немското литературознание – В: Sub specie aeternitatis. Сборник в памет на Жана Николова-Гълъбова. Съст: Емилия Денчева, Рая Кунчева, Богдан Мирчев, Благовест Златанов, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 42–59.
- [Angelov Angel 2015:** Imanentното тълкуване (Werkimmanente Interpretation) v nemskoto literaturoznanie – V: Sub specie aeternitatis. Sbornik v pamet na Zhana Nikolova-Galabova. Sast: Emiliya Dencheva, Raya Kuncheva, Bogdan Mirchev, Blagovest Zlatanov, Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 42–59].
- Ванеян, Степан С. 2004:** Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. Москва: Прогресс-Традиция. [Vaneyan, Stepan S. 2004: Pustuyushtiy tron. Kriticheskoe iskusstvoznanie Hansa Zedlmaura. Moskva: Progress-Traditsiya].
- Модернизм.** Анализ и критика основных направлений. Москва: Искусство, 1-е изд. 1969; 2-е изд. 1973; 3-е изд. 1980; 4-е изд. 1987. [Modernizm. Analiz i kritika osnovnyah napravleniy. Moskva: Iskusstvo, 1-e izd. 1969; 2-e izd. 1973; 3-e izd. 1980; 4-e izd. 1987].