

ПО ТУ СТОРОНУ «ПРЕСЛОВУТОГО СПОРА МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА»: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ИЗБРАННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ МАКСА ИМДАЛЯ

Алла Вайсбанд*

Summary

The following article introduces the original researcher Max Imdahl (1925–1988) to the Russian speaking readers of art theory. In search of actualisation of his conception for the Russian speaking audience the article tries to present his theory as an answer to the question that plays an important role in the aesthetic and cultural discussion today. The question which is meant is that about the possible conditions of some third way that lies on the opposite side of two extremes both similarly restricted. These extremes are the traditional aesthetic paradigm and its radical (incl. postmodern) denials. Based on the detailed analysis of four texts of Imdahl, this article explicates some characteristic qualities of the denoted artistic position: First of all, the question is about the specific function of the work of art, its particular attitude to the contradiction and also about the particular relationship that arises within the triangle of the author – a piece of art – the spectator.

Keywords: transformation of the structures of experience, concrete plastic as a paradigm, the post-reflexive purpose, subject-subjective relation to the world, non-Aristotelian criterion of beauty.

Слово в память об учителе – жанр, располагающий к невольным преувеличениям, однако известный немецкий искусствовед и философ Готфрид Бём едва ли преувеличивал, когда писал, что «способ мышления» его учителя Макса Имдаля (1925–1988) «обусловил формирование нового типа историка искусства»¹. Самым непосредственным и сильным образом влияние Имдаля сказалось на тех, кому довелось услышать его устные интерпретации: вспоминают, что он обладал уникальной способностью вступать в непосредственный и всякий раз новый контакт с интерпретируемым (его словами – «исполняемым» или «реализуемым») художественным произведением, так что соприкосновение с его искусством устной интерпретации превращалось для слушателей, учеников и коллег в событие, способное изменить привычный уклад мышления и деятельности.

* Алла Вайсбанд – докторантка Бохумского университета, тема исследования: «Искусствоведческая концепция Макса Имдаля. Ре-конструкция»; e-mail: weisband@mail.ru.

Подобным преобразующим потенциалом обладали, впрочем, и письменно зафиксированные тексты Имдаля, значимая часть которых была посвящена творчеству его непосредственных современников.

1

По свидетельству *Автобиографии* – спровоцированной извне попытки обобщающей саморефлексии, предпринятой Имдалем незадолго до смерти², – наиболее важными художественными впечатлениями детства (сказать несколько слов о его жизни необходимо, поскольку речь идёт об искусствоведе, практически неизвестном русскоязычной аудитории) оказались впечатления музыкальные: в доме родителей много музицировали, в том числе часто репетировавшие там приезжие гастролёры; будучи ребёнком, ему довелось посетить множество концертов и оперных спектаклей, дирижёром которых нередко выступал генерал-музик-директор его родного города Аахена Герберт фон Караян.

Тем не менее, в первые годы обучения в Мюнстерском университете, куда Имдаль поступил по окончании войны и воинской службы (в 1943 г. был призван в армию солдатом), он много занимался живописью и даже достиг на этом поприще определённого признания, что, как ни парадоксально, сыграло для его карьеры художника роковую роль. В 1950 г. Имдаль получил третью премию на Всегерманском конкурсе молодых художников за картину «Страдающий человек». Воодушевленный успехом (репродукцию картины напечатал журнал *Таймс*, молодого художника приглашали для участия в новых конкурсах), он обратился к т. н. беспредметной живописи, однако занятия постоянно разочаровывали его: после напряжённого дня работы он бывал более или менее доволен, «а иногда даже счастлив» сделанным, однако «на следующее утро всё выглядело до отчаяния ужасным и хаотичным»³. В конце концов, Имдаль сжёг все свои работы и полностью посвятил себя учёбе в университете (специальности «искусствоведение», «археология» и «филология»). Однако опыт художника не прошёл для него бесследно, косвенным образом сказавшись по меньшей мере на трёх основополагающих чертах его искусствovedения. Я имею в виду следующее: 1) интерес к конкретному произведению, которое Имдаль стремился понять прежде всего не как воплощение того или иного типа, тенденции, закономерности или процесса, а как уникальный, самоценный и незаместимый (в его терминологии – несубституируемый) феномен⁴; 2) исключительное внимание, которое он уделял современному и актуальному художественному процессу⁵ (статья о *Пространственной пластике* (1975) Крике была написана Имдалем в том же самом 1975 г.!), зачастую рассматривавшемуся в 1950–60-е гг. под сигнатурой «кризиса» искусства; 3) наконец, особое внимание к художникам-современникам, теоретические суждения и самоинтерпретации которых, как правило, интересовали его больше, чем суждения коллег-искусствоведов.

Внешне вполне типичная для немецкого учёного (университет, диссертация, хабилитация⁶, место ассистента, доцента и, наконец, профессора) искусствоведческая карьера Имдаля демонстрировала ряд весьма примечательных особенностей, со всей очевидностью свидетельствующих об узости привычных академических рамок. Помимо собственно исследовательской и педагогической работы, Имдаль принимал самое активное участие в организации Института истории искусства в только что созданном Рурском университете г. Бохума; на протяжении многих лет руководил организованной и собранной при его активном содействии Художественной коллекцией этого университета (уникальным музеем, объединившим под одной крышей произведения античного и современного искусства); наконец, регулярно проводил дискуссии об искусстве с рабочими фармацевтического завода «Байер» в Леверкузене (с согласия участников они были частично записаны на плёнку и воссозданы в книгах *Рабочие обсуждают современное искусство* и *Дискуссии об искусстве с Максом Имдалем*).

По выходе на пенсию Имдаль, как свидетельствует всё та же *Автобиография*, намеревался вновь вернуться к занятиям живописью, однако этим планам не суждено было осуществиться: за два года до пенсии, в возрасте 63 лет, он скончался от скоротечного рака желудка. В знак признания заслуг именем Имдаля назвали одну из прилегающих к университету бохумских улиц.

2

В Имдалевых текстах, посвящённых искусству современности (последняя оставалась целью и горизонтом его исследования и тогда, когда он писал о каролингской и оттонской книжной миниатюре, фресках Джотто, живописи Хольбайна, Рембрандта, Хальса, Рёйсдала или Пуссена), сразу обращает на себя внимание весьма примечательная избирательность его исследовательских интересов: вновь и вновь обращаясь к одним и тем же темам и сюжетам — Сезанн, Пикассо, Брак, Дега, Делоне, Мондриан, Ньюмен, Альберс, Серра, Най, Фрутунк, Агам, Крике, Морейе, Шоонхофен, Юкер, — он полностью игнорирует или подвергает критике такие немаловажные явления искусства XX века, как историзм, экспрессионизм, сюрреализм или постмодернизм. Попытка ответить на вопрос, что привлекало Имдаля в работах этих весьма различных художников (необходимость в поиске такого ответа определяется тем, что Имдаль, всегда интересовавшийся прежде всего отдельным произведением, не оставил какой бы то ни было целостной, эксплицитно сформулированной концепции современного искусства), представляет его искусствоведение как феномен, особо актуальный именно сегодня, «на выходе из культурно-мировоззренческой ситуации, определяемой пресловутым спором модерна и постмодерна»⁷. Прежде всего общность этих работ можно определить в смысле их принадлежности некоему особому кругу явлений, определяющей чертой которого является равноудалённость от двух равно ущербных крайностей — классической (эстетической)

парадигмы и её радикальных и однозначных, в том числе постмодернистских, деструкций.⁸ (Тем самым Имдалевы работы о современном искусстве, равно как и художники второй половины XX века, неизменно привлекавшие его исследовательской интерес, ставят под вопрос широко распространённое в постсоветской литературе недифференцированное и в этом смысле по-своему не безопасное представление о периоде 1950–90-х гг. как «эпохе постмодернизма».)

Что же характеризует эту особую художественную позицию, которую, как кажется, только и можно назвать современной в строгом и собственном смысле слова? – Попробуем дать несколько ответов на этот вопрос, отталкиваясь от ряда Имдалевых интерпретаций, посвященных феномену т. н. беспредметной пластики.

3

Здесь следует, прежде всего, обратиться к Имдалеву толкованию пластики конкретной (понятие, безусловно, восходит к «конкретному искусству» Тео ван Дусбурга), впервые изложенному в двух небольших взаимодополняющих текстах, написанных в 1978 г.: «Конкретная пластика» и «“Опора прямого угла” и “Мертвый” Серра. Конкретное искусство и парадигма».

В *Конкретной пластике* – едва ли не единственном исключительно теоретическом тексте Имдаля – автор последовательно движется от «категориального определения» пластики вообще (её отграничения от живописи) к категориальному определению пластики конкретной (её отграничению от пластики традиционной, прежде всего – фигурной). Изложение первого пункта автор начинает с констатации само собой разумеющихся вещей, которая на первый взгляд может показаться совершенно излишней: пластика «сама задает трёхмерность, свойственную также и изображаемому ею предмету»⁹, к пластике можно приблизиться, поскольку она, в отличие от живописного произведения, находится в физическом пространстве, а потому является куда более непосредственной, чем любое живописное изображение: там, где речь идёт о голове написанной, приблизиться можно только к картине.

Укрепляя этот самоочевидный фундамент своего далеко не самоочевидного изложения, Имдаль ссылается на противопоставления Гердера и Шлегеля (по Гердеру пластика («ваяние») есть «истина, тогда как живопись есть видимость»). По Шлегелю, пластические творения «в отличие от творений живописных являют собой не пустую видимость для глаза, но тело, способное выдержать испытание чувством (т. е. осязанием)»¹⁰, чтобы затем конкретизировать и дополнить данное ими «категориальное определение» пластики с помощью пояснения двух общеизвестных исторических фактов – византийского запрета на пластические изображения святых и Распятия Христа и отсутствия скульптуры в Голландии XVII в. Первое пояснение по существу движется в уже намеченных рамках: византийский запрет объясняется тем, что пластическое изображение является «грубо

чувственным в силу своей чрезмерной принадлежностью тому же самому реальному пространству, в котором находится и зритель», а также тем, что проблема идолизации ставится в пластике более непосредственным образом, чем в живописи, поскольку третье измерение здесь не является фиктивным.¹¹

Напротив, второе пояснение вносит в изложение новый, крайне важный для развития его мысли, мотив. Здесь Имдаль исходит из предположения, что голландскому искусству с его скорее демократической направленностью и ориентацией на данности окружающего мира был чужд пафос увековечения или прославления. Между тем скульптура, согласно его трактовке, «привносит потенциал увековечения уже с самим своим мотивом»: её трёхмерность, равно как и её реальное пребывание в реальном пространстве, придают скульптуре характер непосредственного присутствия, которое «памятником-образно возвышает её как непреходящее над преходящими моментами окружения»; свойственная ей функция увековечения есть, иначе говоря, «своего рода устойчивость присутствия, противостоящая контингентности реального окружения»¹². «Пластика, — продолжает Имдаль, — по своему определению является публичной. Однако её назначение состоит не в том, чтобы интегрироваться в реальное пространство, а в том, чтобы подчинить реальное пространство себе как некоей точке отсчёта».¹³

Переход ко второму пункту размышлений — уточнению специфики конкретной пластики — Имдаль осуществляет с помощью пассажа, обосновывающего тезис о чрезвычайной пригодности пластики для т. н. конкретного искусства. Согласно дефиниции Имдаля, последнее есть искусство, которое «не изображает ничего из того, чем не является. Функции отображения или идеализации отпадают»¹⁴, что оказывается особенно созвучным именно пластике: последняя также мало может отобразить куб, как мало живопись может отобразить круг; пластика не отображает куб, а создает его. Следующее затем перечисление отличий конкретной пластики от пластики традиционной Имдаль вновь начинает с указания на самоочевидное (наличие фигурного как непременно отображающего), чтобы тут же перейти к более оригинальному и менее ясному: «имплицитующееся отображением придание характера памятника, которое было свойственно традиционной скульптуре (к примеру, изображениям всадников) перефункционалируется здесь в переживание присутствия иного рода, причём категориальное определение пластики остаётся неизменным. Оно перефункционалируется в способы отношения зрителя, возможные только там, где есть континуальность пространства, в котором равным образом находятся и объект и реципиент. Идентичность артефакта с его собственной трёхмерностью может стать условием для того, чтобы поставить зрителя в такое отношение к артефакту, которое *sui generis* не является фиктивным»¹⁵.

Смысл этого весьма непростого пассажа до некоторой степени проясняет указание на следующее отличие между традиционной и конкретной скульптурой. В традиционном искусстве пластика «при-

даёт отточенную формулировку заданному», т. е. «возвышает в медиуме искусства к достоверности и парадигматически экспонирует уже известное»¹⁶. Конкретная пластика решает куда более сложную задачу, поскольку она должна произвести «ту же точность и достоверность, тот же образцовый и парадигматический характер с помощью содержания, ещё не ставшего известным зрителю. Ещё непознанное становится узнаваемым. Содержанием узнавания становятся модальности существования»¹⁷. В развитие этой мысли автор предлагает дефиницию центрального понятия своей концепции конкретной пластики – понятия «парадигмы», или «парадигматического», тем самым формулируя тезис, смысл которого раскрывается до конца лишь в контексте целого его мысли. «Парадигматическое, – пишет он, – есть модель для действительности опыта, которая без инновативной модели оставалась бы нераскрытой. Однако, по мере того как эта действительность, исходя из модели, переносится на другие контексты опыта, она, тем не менее, сохраняет свою соотнесённость с моделью как классическим случаем этого опыта»¹⁸. Иначе говоря (не перефразировав, едва ли можно понять, что именно хотел сказать в этом пункте своего размышления автор), «устойчивость присутствия», свойственная пластике как таковой, касается в пластике конкретной не изображенного (к примеру, всадника), но «модальностей существования» («действительности опыта»); по отношению к этим модальностям конкретная пластика выступает как парадигма («инновативная модель»), которая в качестве «горизонта рефлексии» может быть перенесена на «другие контексты опыта», т. е. в иную, внеэстетическую сферу.

Несколько примеров, предлагающих ответ на вопрос, что подразумевается под этими «модальностями существования», предлагают последующие статьи о беспредметной и конкретной пластике, традиционным для Имдаля образом посвящённые непосредственному анализу видимого или – в его терминологии – «предстоящего видению» (Zu-Sehende).

4

Хотя свои тексты об экспонатах Художественного собрания Рурского университета Имдаль всегда начинает непосредственно с описания, первое предложение статьи о скульптурах Рихарда Серра: «Пластика “Опора прямого угла” сделана из свинца, пластика “Мёртвый” – из стали»¹⁹ – несколько обескураживает, поскольку вопреки привычному акцентирует внимание читателя именно на материале, а не на форме или, скажем, «физической данности» описываемых произведений. Между тем последующее изложение делает очевидным неслучайный характер этого нестандартного начала.

Первый раздел статьи Имдаль начинает «категориальным определением» пластики (приводит процитированные выше противопоставления Гердера и Шеллинга), чтобы затем обратиться к уточнению специфики пластических работ Серра. Они, по мнению Имдаля, «со-

вершенно очевидным образом тематизируют материал пластики и не воплощают идей, по отношению к которым материал оставался бы индифферентным»²⁰. Подобная принципиальная индифферентность в отношении между материалом и формой характеризует предметную, фигурную, пластику, поскольку материал здесь является «лишь медиумом реализации “идеи” — к примеру, идеального представления фигурного канона, артикулируемого в пропорциях в качестве своеобразной реляционной структуры»²¹. Предостерегая читателя от поспешного обобщения, будто «современная нефигурная и в этом смысле беспредметная пластика изначально предполагает большую ориентацию на материал, чем пластика фигурная», Имдаль указывает на пример «Бесконечной колонны» Бранкузи, которая демонстрирует ту же индифферентность по отношению к материалу: колонна (безусловное подтверждение верности этого суждения — факт существования бесконечных колонн из дерева и металла) тематизирует не материал, а «исключительно образ бесконечного, который создаётся материалом и его формой, но необходимым образом превосходит любую материальную и формальную данность»²². Артикулируя возможный вопрос своего потенциального читателя, напрашивающийся в связи с «Бесконечной колонной»: «не составляет ли дематериализация с целью идеализации»²³ самой сути художественного как такового, — Имдаль не настаивает на отрицательном ответе, но подчеркивает, что с помощью этого понятия искусства невозможно интерпретировать пластику Серра.

Сообразно ключевому тезису своего текста — о тематизации материала в произведениях «особого, радикального конкретного искусства» — Имдаль во втором разделе приступает к описанию «Опоры прямого угла» с указания на присущую свинцу чрезвычайную тяжесть, сочетаемую с мягкостью и эластичностью: именно эти качества обозначенного материала тематизирует, согласно трактовке Имдаля, пластика Серра. Работа, — продолжает автор, — состоит из двух листов свинца, почти квадратного плоского и длинного узкого. Узкий лист сгибается в форме буквы *L*, а потому со всей возможной очевидностью указывает на мягкость и эластичность материала «свинца». Квадратный лист прислоняется к стене, согнутый — придвигается к нему. Поставленный свободно, то есть отодвинутый от квадратного листа, согнутый лист сообразно тяжести и эластичности свинца должен был бы осесть и распрямиться. И наоборот: лист, стоящий у стены (опять же, сообразуясь с тяжестью и эластичностью свинца) должен был бы упасть и сломаться, если бы не поддерживался согнутым листом, который он, в свою очередь поддерживает. Таким образом возникает «отношение взаимной поддержки», которое — эта характеристика указывает на ещё одно принципиальное отличие конкретной пластики от пластики традиционной — «не изображается пластикой подражательно и не суггерируется ею, в обход собственной материальности, как чистая имажинация некоего способа бытия, но *de facto* существует в данной констелляции благодаря физическим свойствам и особенностям поведения свинца»²⁴. Безусловное преимущество «Опоры прямого

угла» Имдаль видит в том, что структуру этой пластики невозможно обозначить «лексически релевантным понятием предмета», поясняя суть этого преимущества с помощью сравнения «Опоры» с пластикой Серра «One Top Prop», известной также под названием «Карточный домик»: поскольку структура «One Top Prop» денотирует карточный домик, возникает опасность, что структура пластики «будет не познана, а узнана: что узнанное уже известное (Vorgewusste), а именно понятиюно уточнённое, сделается прокрустовым ложем для самого опыта»²⁵.

Начало третьего раздела сразу приковывает внимание вдумчивого читателя, поскольку автор формулирует здесь тезис, в корне противоречащий его определению конкретного искусства как феномена, не означающего ничего, кроме самого себя. (Это определение «Конкретной пластики» Имдаль повторит в начале интерпретации «Мёртвого»). «Смысл пластики *Опора прямого угла*, – утверждает здесь автор, – не исчерпывается её описанным, не сводимым ни к какому лексическому понятию самобытием, но обладает значением, выходящим за его рамки».²⁶ С целью конкретизации этого значения, выходящего за рамки непосредственного самобытия пластики, Имдаль несколько перефразирует первоначальное описание пластики, прибавляя к нему следующий вывод: поскольку опора и устойчивость тематизируются здесь в горизонте деформации, а деформация – в горизонте опоры и устойчивости, пластика репрезентирует структуру экзистенции, где «одно/другое приобретает устойчивость и внутреннюю опору по мере того, как предохраняет от деформации другое/одно»²⁷. Благодаря пластике, а точнее, благодаря материальному поведению свинца, эта структура становится предметом рефлексии, которая, тем не менее, не вытесняет «фактического присутствия самой пластики». Чем больше зритель, в связи с пластикой и независимо от неё, размышляет об описанной особой «интеракции» как возможной структуре самой экзистенции, тем больше сама пластика, согласно трактовке Имдаля, «становится парадигматическим предметом постижения этой структуры»²⁸.

В пластике «Опора прямого угла» зрителя, согласно трактовке Имдаля, интересует не обусловленное свойствами материала поведение компонентов из свинца, но «структура, парадигмой которой оно выступает»²⁹. Именно в парадигматическом значении пластики заключается, по Имдалю, смысл, который выходит за рамки её простого самобытия, ибо пластика представляет собой «не образ, а реальный случай экзистенциальной структуры, в которой устойчивость обеспечивается констелляцией элементов, защищающих друг друга от деформации или даже разрушения»³⁰. «Само собой разумеется, – завершает этот раздел Имдаль, – что эта структура, если она вообще осознаётся как таковая, может быть помыслена не только в отношении пластики из свинца. Само собой разумеется, однако, и то, что пластика становится более убедительной и неопровержимой парадигмой подобной структуры тогда, когда не отображает, а реализует ее (unetriligt ihr)»³¹.

Как видно, изложение Имдаля демонстрирует одно весьма примечательное противоречие: с одной стороны, он совершенно недвусмысленно противопоставляет материальное поведение свинца (самобытие пластики) смыслу, который выходит за рамки этого самобытия и заключается в способности пластики выступать в качестве парадигмы выше описанной структуры экзистенции; с другой стороны, пишет о том, что пластика представляет собой реальный случай этой экзистенциальной структуры, то есть «не отображает, а реализует её». Меньше всего это противоречие следует трактовать как знак непоследовательности мысли автора: скорее, оно отображает суть реального положения вещей, которую едва ли можно было бы выразить иначе. С одной стороны, самобытие *Опоры* не равняется её значению-смыслу, поскольку обусловленное свойствами материала «поведение» двух листов свинца становится парадигмой определённой экзистенциальной структуры лишь в процессе рефлексии зрителя. С другой стороны, оно не отделяется здесь от своего значения-смысла, поскольку рефлексия о соответствующей экзистенциальной структуре не вытесняет из сознания зрителя реального присутствия самой пластики: последняя, как точно подмечает автор, «не отображает» эту структуру, а «реализует её». Иначе говоря, самобытие пластики и её смысл не отождествляются друг с другом (как, скажем, в изображениях мишеней Джаспера Джонса) и не противопоставляются (как, к примеру, в скульптуре Бранкузи, где конечная колонна должна создать ощущение бесконечное), но соотносятся друг с другом по принципу «нераздельно и неслиянно»³². Таким образом, пластика Серра выступает не только в качестве парадигмы описанной Имдалем экзистенциальной структуры, где «устойчивость обеспечивается констелляцией элементов, защищающих друг друга от деформации или даже разрушения», но и в качестве парадигмы особого, парадоксального отношения между самобытием и смыслом (изображением и изображенным, формой и содержанием, реальным и идеальным, буквальным и метафорическим, единичным и всеобщим и пр.), определяющей чертой которого является равноудалённость как от их непосредственного (к примеру, мифологического) отождествления, так и однозначного (к примеру, механистически-дуалистического) противопоставления. (Преодоление дуализма изображения и изображенного, формы и содержания, буквального и метафорического и пр. достигается здесь, иначе говоря, не путём возврата к додуалистическому синкретизму, но путём освоения парадигмы, которую можно назвать постдуалистической.)

В пятом, заключительном, разделе своего текста (ограниченные рамки статьи не позволяют нам реконструировать предложенную в четвёртом разделе Имдалеву интерпретацию пластики «Мертвый») автор эксплицитно характеризует проанализированные скульптуры Серра как феномены, лежащие по ту сторону двух противоположных представлений, которыми, как кажется, исчерпывается весь спектр возможного содержания художественного произведения (локализация по ту сторону подобных дихотомий – ещё одна черта, объединяющая значимые для него художественные произведения): проанали-

зированные скульптуры, согласно их теперешней характеристике, не представляют собой «ни материальной манифестации идеального фигурного канона, ни связанной с материалом инициации представления о бесконечном, как, к примеру, *Бесконечные колонны* Бранкузи», поскольку «не зависят ни от феноменальных, ни от воображаемых коррелятов, лежащих вне их самих», а обладают «непосредственной, не соотнесённой ни с чем самоэвидентностью (самоочевидностью)»³³. Именно такая самоочевидность характеризует, по Имдалю, произведения конкретного искусства. Но если в прежнем его понимании речь шла о самоочевидности формы, то в произведениях особого, радикального конкретного искусства — пластиках Серра — речь идёт о самоочевидности материала, который носит здесь несубститулируемый характер. «Структуру *Опоры прямого угла*, — поясняет эту свою мысль автор, — невозможно реализовать в стали, а структуру *Мёртвого* — в бронзе, дереве или лёгком металле».³⁴ «Произведениям конкретного искусства, понятого в общем смысле, — так звучит последнее обобщение этой статьи, — ...может быть присущ характер абстрактной схемы. Они могут быть парадигмами для чего-то, к примеру, для структур экзистенции. Напротив, пластические произведения Серра могут быть парадигматическими не для структур экзистенции, но как структуры экзистенции».³⁵

5

Приступая к интерпретации работы Якова Агама³⁶ — пластики в свободном пространстве, состоящей из девяти одинаковых трубок, согнутых чуть выше основания и закреплённых на общем цоколе на равных расстояниях друг от друга, — Имдаль прежде всего обосновывает правомерность названия: работа с полным основанием именуется «Все направления», поскольку каждый из девяти элементов обладает способностью вращаться³⁷, так что у зрителя появляется возможность (и обязанность) преобразовывать пластику как ему заблагорассудится, то есть создавать всё новые конstellляции направлений, тем самым «развивая и постигая собственную креативность»³⁸.

Число конstellляций, которые может создать зритель, играя по установленным автором правилам, стремится к бесконечности, что определяет, по Имдалю, абсолютно нетрадиционное отношение внутри треугольника автор—произведение—зритель: «реализуя» своё произведение³⁹, автор не имеет возможности «исходить из представления об одной-единственной идеальной конstellляции, равно как и предвидеть всё многообразие воздействий всех возможных, бесчисленных конstellляций»⁴⁰. Соответственно, он уже не «создаёт, а делает возможным», т. е. отдаётся на волю своей, предлагающей бесконечное число возможных конstellляций, пластики в той же мере, в какой отдаёт на волю этой пластике зрителя. Таким образом, произведение — перефразируем сказанное Имдалем, тем самым заостряя его суть, — уже не является пассивным объектом приложения сил для создающего его всевластного субъекта, автора, а противостоит ему,

равно как и его соавтору, зрителю, в качестве некоей самостоятельной активности, так что его «реализация» превращается как для автора, так и для зрителя в парадигму особого отношения к артефакту, которое можно назвать «диалогическим», или «субъект-субъектным».

Руководствуясь субъективным вкусом, – продолжает свои размышления Имдаль – зритель, конечно же, может предпочесть одну или несколько констелляций направлений бесконечному числу возможных иных, однако подобные, обусловленные вкусом, предпочтения, в конечном счёте, не имеют здесь никакого значения: все констелляции направлений – и простое расположение элементов параллельно друг другу, и сложные пространственные разъединения – равноценны, поскольку «обуславливаются одной и той же системой правил и поскольку – как следствие – простое (Einfaches) можно образовать из сложного (Mannigfaches), а сложное – из простого».⁴¹ Как видно, Имдаль описывает здесь взаимопереход противоположностей, который вполне можно обозначить как «диалектический». Между тем он, конечно же неслучайно, не говорит о «диалектике единого и многого», «простого и сложного», «необходимого и случайного» и пр., что можно объяснить по меньшей мере двумя причинами. Отказываясь от этих тысячекратно повторенных, а потому превратившихся в простой звук формул, он избегает опасности, что описываемое им отношение будет «не познано, а узнано, и что узнанное им уже известное станет прокрустовым ложем для самого опыта»⁴², то есть встанет на пути действительного постижения этого отношения, которое являлось, по видимому, не только целью Агама, но и целью интерпретирующего его пластику Имдаля. «Категорический императив» его интерпретации гласил, что «художественное произведение нужно не объяснить, а – насколько позволяет язык – воспроизвести, так сказать, исполнить»⁴³.

Сверх того, неуместность применения понятия «диалектика» для описания «Всех направлений» объясняется укоренённостью этого понятия в культурной парадигме, характеризующейся именно тем отношением к противоречию, которое стремилось преодолеть искусство Агама, равно как и иные, значимые для Имдаля, современные художественные произведения. Противоречие не разрешается здесь одним-единственным, раз и навсегда данным неизменным образом, как это имело место в традиционном (нововременном) искусстве (таким же одним-единственным, раз и навсегда данным и, главное, исключительно теоретическим образом оно разрешается и в формулах «диалектики единого и многого», «простого и сложного», «необходимого и случайного» и пр.), и не избегается, как, к примеру, в искусстве постмодернизма, культивировавшего «мышление вне традиционных понятийных оппозиций»⁴⁴, а предстаёт именно как противоречие, которое по-своему разрешается зрителем в каждой конкретной создаваемой констелляции направлений, то есть действительно постигается в «волнующем опыте, где простое содержит запрограммированный переход в сложное, а сложное – запрограммированный переход в простое»⁴⁵.

Помимо описанного, трансформация пластики Агама включает, по Имдалю, ещё один опыт, который представляется ему ещё более важным. Хотя зритель, преобразуя «Все направления» Агама, может счесть одну констелляцию направлений «более красивой и более важной, чем возможные другие, все они в равной степени артикулируют пространство, причем всегда конкретное и никогда – абсолютное. Агам показывает, что пространство, вопреки нашему конвенциональному предубеждению, нельзя свести к определённой метрической системе»⁴⁶. Потому соприкосновение с пластикой Агама, по Имдалю, хотя и представляет собой игру, является, однако, чем-то большим, чем просто игрой: «В игровом переходе ко все новым констелляциям зритель постигает пространство как бесконечный, принципиально неисчерпаемый потенциал возможных констелляций направлений»⁴⁷.

В завершении своей интерпретации «Всех направлений» Имдаль обращает внимание читателя на ещё один, как следует из его изложения, весьма важный, но мало приметный поверхностному взгляду момент: то, что элементы пластики завершаются «одинаковыми срезами, расположенными горизонтально, а не под прямым углом к наклонённым трубкам»⁴⁸. Поясняя значение этого приёма, свидетельствующего об «очень осознанном, экономном» и многообразном по воздействию художественном концепте, автор выделяет четыре аспекта. (1) Горизонтальные завершения не позволяют говорить об элементах как о простых трубках, соответственно, они депонятизируются и в этом смысле лишаются предметного значения. (2) Благодаря горизонтальным окончаниям элементы приобретают опору: если бы срезы располагались под прямыми углами к наклонённым трубкам, нам бы казалось, что они опрокидываются. (3) Благодаря горизонтальным окончаниям элементы (вне зависимости от того, располагаются они параллельно или разъединяются в пространстве) не изолируются друг от друга, а соединяются, в совокупности образуя сквозную воображаемую горизонталь, перекликающуюся с реальными горизонталями цоколя и поверхности земли. (4) Благодаря горизонтальному завершению элементов пластика создаёт себя и соотносённую с собой систему, которая при одинаковом расположении элементов является плоскостной, а при неодинаковом – пространственной. Иначе говоря, элементы пластики, хотя и представляют собой пространственные направления, тем не менее образуют словно бы виртуальную «крышу», пронцаемую именно в силу воображаемого, виртуального, характера, так что создаваемый ею пространственный *quantum discretum* открывается по направлению к *quantum continuum* безграничного пространства. «Вдоль различных направлений, или, точнее, вдоль различных векторных энергий направления отдельных элементов, пространство, ограниченное фактической поверхностью земли и воображаемой плоскостью “крыши”, проникает за свою собственную воображаемую границу», благодаря чему пластика приобретает способность «придать форму любому фактическому окружению и одновременно его превзойти»⁴⁹.

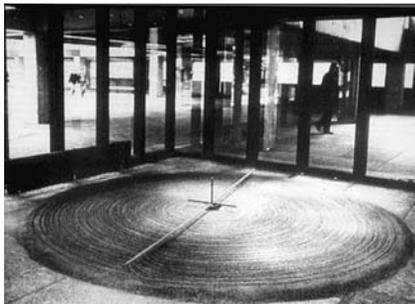
Последние, очень тонкие и точные наблюдения, заслуживают, как кажется, особого внимания, поскольку заставляют внести важные коррективы-дополнения в предложенную Имдалем интерпретацию «Всех направлений», и прежде всего в его толкование «конкретного пространства», постигаемого зрителем в процессе создания новых констелляций элементов. Наличие воображаемой горизонтали, которая создаётся одинаковыми завершениями элементов и корреспондирует с реальными горизонталями неба и земли, позволяет утверждать, что это «конкретное пространство» не просто противостоит пространству «абсолютному» – метрической системе координат, а возникает на границе с ним. Иными словами, «конкретное» пространство пластики не просто отрицает пространство «абсолютное» (всеобщее), а «снимает» его⁵⁰, тем самым репрезентируя отношение к ценностям традиционной (эстетической) парадигмы, характеризующее все значимые для Имдаля современные художественные произведения. Игровое преобразование пластики Агама становится для зрителя парадигмой действительно постигаемой им «модальности существования», где абсолютное (всеобщее) выступает не как препятствие или ограничение конкретного и индивидуального, а как их условие и предпосылка.

Сверх того, смысл «Всех направлений» можно обнаружить и в том, что субъект-субъектное отношение к этой работе Агама, в которое втягивается зритель, создавая различные констелляции направлений элементов, превращается для последнего в парадигму субъект-субъектного отношения к реальности. (Напомню, что именно зритель принимает участие в создании ограниченного пространства пластики, которое «вдоль различных векторных энергий направления проникает за свои собственные границы», т. е. открывается по направлению к пространству безграничному.) При этом реальность постигается зрителем как нечто принципиально неготовое, незавершенное и открытое по отношению к человеку, но, тем не менее, не подвластное «насильственному преобразению или переводу из “неразумного” состояния в “разумное”»⁵¹ (ибо потенциал возможных констелляций «Всех направлений» принципиально не может быть исчерпан). Так что субъект-субъектное отношение к миру, в которое вступает реципиент, преобразуя пластику Агама, предстаёт как феномен, равно далёкий как от пассивной самоотдачи действительному (в терминологии Бахтина: «одержания бытием»), так и от стремления к активному самовластному преобразованию.

6

Описывая «Песочную мельницу» Гюнтера Юкера⁵² – кинетическую пластику или кинетический объект⁵³, впервые выставленный в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, – Имдаль прежде всего обращает внимание на отсутствие цоколя, или пьедестала, и обусловленное этим отсутствие «дистанцированного, или изолированного, экспонирования, тем или иным образом выделяющего пластику или под-

чёркивающего её»⁵⁴. Тем самым он косвенно указывает на ключевую интенцию искусства XX века, многократно декларировавшего стремление преодолеть эстетическую границу, установленную традиционным искусством между художественным произведением и зрителем. Круглая поверхность из крупнозернистого песка, подчёркивает автор, лежит прямо на земле, «той же самой земле, на которой стоит и зритель», потому «её отношение к зрителю также является непосредственным. Благодаря общей



Гюнтер Юкер.
Песочная мельница. 1968

поверхности земли возникает прямой контакт. Это важно для наличности (Präsenz) пластики»⁵⁵.

Исключительная скрупулезность, с которой Имдаль перечисляет отдельные детали «Песочной мельницы», может удивить даже читателя, привыкшего к его тщательным и всесторонним описаниям. Так, мы узнаём, что в центре песчаной плоскости, диаметр которой равняется 4 м, а ширина — 8 см, находится (скрытый) электромотор, вращающий две деревянные штанги, которые располагаются на одной оси и в совокупности почти что равняются диаметру песчаной плоскости; что штанги, возвышающиеся над песком приблизительно на 8 см, вращаются «не слишком быстро и не слишком медленно, так сказать, *lento tranquillo*»; что к каждой из них на разных, однако, близких друг другу расстояниях прикрепляются верёвки с завязанными на концах узлами (31 и 34 с каждой стороны); что более короткие веревки (11 см) находятся ближе к центру, а более длинные (61 см) — ближе к периферии; что узлы прорывают в круглой плоскости круглые дорожки, что они, как правило, движутся по уже прорытым колеям, но иногда стирают (их), прорывая новые дорожки; что реакция песка на движение дорожек подчёркивает его особую материальность; что, наконец, подобно крыльям мельницы, штанги с верёвками прикрепляются друг к другу противоположно, т. е. контрастно-симметрично, однако по мере вращения контрастная система снимается к неразличимости противоположностей: в движении крылья становятся равными друг другу. Скрытый смысл этого дотошного и, в общем, утомительного для читателя описания (примечательно, что некоторые детали здесь сообщались так сказать «ни за чем», т. е. они никак не истолковываются в последующей интерпретации пластики) становится понятным из следующего абзаца текста. «Читатель может почувствовать, — пишет Имдаль, — насколько сложно описать *Песочную мельницу* в её физической данности». Что, по его мнению, объясняется тем, что всё, или почти всё, в этом произведении является само собой разумеющимся и в этом смысле уже «недостижимым» для языка.

Между тем, Имдалево перечисление этого само собой разумеющегося (рамки статьи не позволяют мне процитировать его целиком, тем более что автор во многом повторяет здесь своё первое описание) содержит указание на один факт – отсутствие «нормативного, особо отмеченного или, так сказать, иерархического местоположения зрителя», который сам по себе вовсе не является само собой разумеющимся, а становится таковым именно в современном искусстве. Отказ от нормативного местоположения реципиента (главного ракурса) знаменует отказ последнего от конститутивной для искусства традиционной ориентации на абстрактного субъекта (человека вообще), место которого в современном искусстве (цитирую определение *Философской энциклопедии*, чтобы показать универсальность этого процесса) занимает «конкретный телесный индивид, существующий в пространстве и времени»⁵⁶.

На основании перечисления само собой разумеющегося – «голых констатаций», которые «достаточно трудоёмким образом описывают *Песочную мельницу* в её данной фактичности»⁵⁷, – Имдаль приходит к выводу, что анализируемая пластика является произведением не только кинетического, но и конкретного искусства, поскольку здесь «нельзя описать ничего такого, что не наличествовало бы и не происходило фактически»⁵⁸. В дополнение автор указывает на осуществленный в конкретном искусстве сдвиг по отношению к традиционной эстетической парадигме, которая требовала от художественного произведения изображения, т. е. наличия фиктивного, «выходящего за рамки фактически данного или эмпирически воспринимаемого как присутствия по существу отсутствующего – к примеру, фигуры или ландшафта»⁵⁹. Обнажая глубину и радикальность осуществлённой современным искусством переоценки ценностей: в качестве фиктивного здесь толкуется именно то, что традиционная, восходящая к Аристотелю эстетика, напротив, полагала истинным, – это дополнение указывает на скрытый вопрос, ответом на который можно считать Имдалевы работы о современном искусстве. Я имею в виду вопрос о критерии действительного и прекрасного, который можно применить к искусству, не укладывающемуся в рамки аристотелевской эстетики, то есть действующего в условиях, когда, «с одной стороны, эмпирическая реальность утрачивает авторитет, с другой – идеально-прекрасное лишается притягательной силы, а значит, натуралистические и идеалистические рецепты творчества утрачивают действенность»⁶⁰.

Следующий шаг интерпретации Имдаля связан с попыткой описать опыт восприятия пластики, который предстает в его трактовке как амбивалентный феномен. С одной стороны, работа, по Имдалю, побуждает зрителя к «самоотдаче видимому», поскольку «успокаивает его, улучшает его психосоматическое состояние и тем самым приводит в некое благое расположение духа»⁶¹. Вместе с тем в эту «созерцательную самоотдачу» включается всё нарастающая рефлексия о видимом, и такое «созерцание в задумчивости всё более способствует своего рода ирреализации зрителя, его медитативному погружению как освобождению от реальных обстоятельств и требований

практического, всегда направленного на определённые задачи и цели жизненного мира»⁶². Здесь обращает на себя внимание одно весьма существенное обстоятельство: свойственной жизненному миру ориентации на «определённые задачи и цели» Имдаль противопоставляет не пассивное растворение в видимом (возвращение к дорефлексивному отношению к нему), а некую особую установку, которую можно назвать пострефлексивной, поскольку она парадоксальным образом объединяет «созерцательную самоотдачу», т. е. непосредственную сопричастность видимому, с рефлексивным, т. е. дистанцированным отношением к нему.

В «Песочной мельнице», — продолжает свое размышление автор, — «нет ничего необъяснимого или тёмного, ничто не является здесь кажимостью или отображением, ничто не выходит за рамки фактически данного и фактически происходящего, ничто не идеализируется и не является значимым только в модусе “как если бы”; всё — как то, что есть и происходит, — есть непосредственно или конкретно присутствующее, рационально обозримое и рационально обосновываемое, — и всё же мы погружаемся в не поддающуюся быстрой обозримости и интеллектуальному обобщению, не само собой разумеющуюся действительность переживания и пребываем в задумчивой затронутости по ту сторону всяких целевых определений, по возможности у самих себя»⁶³. Этот пассаж Имдаля (намеренно процитировала его целиком) может, как кажется, вызвать особый интерес у русскоязычного читателя, поскольку утверждаемое здесь погружение в «не поддающуюся быстрой обозримости и интеллектуальному обобщению, не само собой разумеющуюся действительность переживания» как альтернатива «рационально обозримому» и «рационально обосновываемому» до некоторой степени перекликается с разработанной М. Бахтиным и С. Аверинцевым фундаментальной оппозицией «мышление/мысль-о-мире» — «мышление/мысль-в-мире». Осмысленная в связи с интерпретацией Имдаля, эта оппозиция проливает новый свет на феномен «ирреализации зрителя», которая, по Имдалю, составляла цель пластики Юкера. Пластика не только освобождает зрителя «от реальных обстоятельств и требований практического, всегда направленного на определённые задачи и цели жизненного мира», но и способствует трансформации одной из фундаментальных установок его опыта, мышления и мироотношения — стремления к рациональному обзору-охвату воспринимаемого и мыслимого, которое, как известно, было утверждено в качестве одного из оснований европейской культуры уже в античной Греции.

В продолжение своей интерпретации пластики автор добавляет, что «Песочная мельница» является произведением, «обусловленным технически-механически», однако «восприятие зрителя, не отрицая этой обусловленности, выходит за рамки технически-механического»⁶⁴. Именно это «выходение за рамки», по Имдалю, эстетически легитимизирует произведение Юкера, поскольку наряду с признанием ценности конкретного, нефиктивного, говорит о «трансформации традиционного понятия искусства», которое «исходило из непреодолимого

противоречия между механикой и эстетикой, а потому считало эстетически иррелевантной обусловленную аппаратом благорасположенности зрителя вместе с возможной внутри неё рефлексией о созерцаемом»⁶⁵. «От таких, иногда очень устойчивых, схематизированных представлений о художественном произведении, которые, если хотите, сами уже являются механизированными, нужно отказаться ради открытой, непредвзятой готовности к восприятию», которой «только и может раскрыться художественное произведение»⁶⁶.

Тематизируя совершенно незначимую на первый взгляд деталь – наличие электромотора, приводящего в движение вращающиеся штанги, – этот пассаж, тем не менее, несёт в себе крайне важную смысловую нагрузку. Прежде всего потому, что предлагает дополнительный ключ к пониманию смысла «конкретной пластики как парадигмы», который теперь, соединяя воедино различные интерпретации Имдаля, можно сформулировать так: отказываясь от функции отображения и идеализации, т. е. объединяя форму и смысл по принципу «нераздельно и неслиянно», «парадигма», или «инновативная модель» (сказанное касается, прежде всего, произведений особого, радикального конкретного искусства, поскольку иным «может быть присущ характер абстрактной схемы»), одновременно отказывается и от культивируемой «образом» привычки к дуализации и абстрагированию – навыков восприятия и мышления, которые, как следует из Имдалевой интерпретации «Песочной мельницы», стоят на пути «открытой и непредубеждённой готовности к восприятию»⁶⁷. Преодолению эстетической границы между пластикой и зрителем – ещё раз вернёмся к «Песочной мельнице» – служит, таким образом, не только отказ от цоколя и пьедестала (то есть от какого бы то ни было выделяющего, а значит обособливающего экспонирования пластики), но и ещё одно, менее очевидное, однако, более значимое свойство – нацеленность на расшатывание одного из устоев рационального мышления, или «мышления-о-мире» (имеется в виду вышеупомянутая привычка к абстрагированию и дуализации), как коррелята дистанцированной установки по отношению к видимому.

К сказанному следует добавить, что процитированный пассаж может быть осмыслен как ответ на сформулированный выше латентный вопрос о современном, то есть применимом в том числе и к неподражательному искусству, критерии прекрасного и действительного. Обобщая различные интерпретации Имдаля и несколько перефразируя данное им определение «эстетической легитимации» «Песочной мельницы», можно заключить, что прекрасным и действительным в рамках неподражательного искусства (неаристотелевской эстетики) является то, что способствует утверждению нового (во всяком случае, для новейшей европейской культуры) субъект-субъектного, пострефлексивного и постаудалистического мироотношения («мышления-в-мире»), которое, будучи осмысленным в контексте целого мысли Имдаля, обнаруживает по меньшей мере тройкий смысл. А именно: выступает как (1) условие возможности «открытой, непредвзятой готовности к восприятию», которой «только и может открыться художественное произведение»

(и, конечно же, не только оно); (2) выход за рамки традиционных дихотомий, в том числе исключительно важных для жизненного мира глобальных оппозиций коллективизма и индивидуализма, рационализма и иррационализма, скептицизма и догматизма и пр. (можно утверждать, что все эти оппозиции определяются спецификой «абстрактного мышления», или «мышления-о-мире», точно так же, как и оппозиции, преодоление которых осмысливается в текстах Имдаля); (3) путь решения проблемы отчуждения индивида, эксплицированной Имдалем в его интерпретациях полотен Дега и Мане⁶⁸.

Значимое для Имдаля современное искусство, соответствующее обозначенному оценочному критерию, предстаёт, таким образом, как феномен, лежащий по ту сторону ещё одной дихотомии: идеи «искусства для искусства» и представления об искусстве как орудии революционного преобразования социальной действительности.

Примечания

¹ Boehm G. *Auge und Begriff – Max Imdahl zum Gedenken // Max Imdahl 1925-1988. Akademischer Trauerfeier 10. Februar 1989*. Bochum: Ferdinand Kamp, 1989. S. 28

² В этой статье Имдаль отвечает на вопросы, заданные автором книги *Искусствоведы о своем деле (Kunsthistoriker in eigener Sache)* Маргаритой Зитт. Ср.: Имдаль М. *Автобиография // Имдаль М. Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности. Избранные статьи / Пер. с нем. А. С. Вайсбанд. Киев: Курс, 2005. С. 9–32.*

³ Там же. С. 14.

⁴ Соответственно, основным жанром была статья об отдельном произведении, а обе его монографии – *Джотто* (1979) и *Цвет* (1988) – объединили и систематизировали написанные раньше небольшие тексты.

⁵ Имдаль руководил первой в Германии кафедрой современного и актуального искусства, воспитав плеяду замечательных искусствоведов, посвятивших свою деятельность его (Имдаля или искусства) изучению.

⁶ Вторая диссертация аналогична докторской.

⁷ Малахов В. С. *Постмодернизм // Современная западная философия. Словарь. М., 1991. С. 3.*

⁸ Эксплицитное воплощение интерес к этой позиции получил в написанной в 1967 г. статье *Об историческом месте Роберта Делоне* (Имдаль М. Цит. соч. С. 279–312), где Имдаль определяет специфику живописи этого художника с помощью двойного отграничения: от норм традиционного живописного искусства, позволяющего глазу без труда привыкнуть к цветам, и от живописи Вазарели, где цвета предъявляют глазу требования, значительно превышающие способность к адаптации, так что рассматривание картин может даже вызвать у зрителя ощущение боли (там же. С. 280).

⁹ Имдаль М. Цит. соч. С. 428.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 429.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 430.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 431.

- 19 Имдаль М. *Серра: «Опора прямого угла» и «Мёртвый»*. *Конкретное искусство и парадигма* // Имдаль М. *Опыт другого видения...* С. 436.
- 20 Там же.
- 21 Тем же.
- 22 Тем же. С. 437.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 438.
- 25 Там же.
- 26 Там же.
- 27 Там же. С. 439.
- 28 Там же.
- 29 Там же.
- 30 Там же.
- 31 Там же.
- 32 Предвижу возможное негодование читателя, связанное с тем, что формула, разработанная Халкедонским собором для определения соотношения божественной и человеческой природы в личности Иисуса Христа, употребляется здесь касательно пластики, представляющей собой два листа из свинца, выставленных у стены музея вплотную друг к другу. Между тем я намеренно цитирую эту формулу для того, чтобы по возможности приблизить эту работу Серра к пониманию русскоязычного читателя, а также указать на часто подчёркиваемую близость между современной и средневековой культурными парадигмами, которая здесь получает конкретное и неожиданное воплощение. Напомню, что, согласно толкованию С. Авринцева, формула «нераздельно и неслиянно» может быть перенесена на отношение буквального и метафорического в текстах *Нового завета*.
- 33 Имдаль М. Цит. соч. С. 441.
- 34 Там же. С. 442.
- 35 Там же.
- 36 Статья «Все направления» написана автором в 1979 г.
- 37 К великому сожалению, в настоящий момент об этой способности можно говорить только в прошедшем времени. Несколько лет назад во время одного из университетских праздников работа Агама была варварски сломана; в результате трудоёмкого и дорогостоящего ремонта вращающиеся трубки зафиксировали раз и навсегда, что, конечно же, лишило работу смысла.
- 38 Имдаль М. Цит. соч. С. 443.
- 39 Примечательно, что для характеристики деятельности Агама Имдаль использует понятие, с помощью которого обозначал суть своего творческого метода Поль Сезанн.
- 40 Имдаль М. Цит. соч. С. 444.
- 41 Там же.
- 42 Видимо, по той же самой причине Имдаль, описывая «Опору прямого угла», говорит не о «взаимности» или «интеракции», а о «диалогическом отношении» или «диалоге».
- 43 Imdahl M. *Moderne Kunst* // *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*. 1982. S. 28–36.
- 44 Малахов В.С. *Постмодернизм // Современная западная философия...* С. 238.
- 45 Имдаль М. Цит. соч. С. 444.
- 46 Там же.
- 47 Там же.
- 48 Там же.
- 49 Там же. С. 445.
- 50 Считаю возможным использовать здесь это гегелевское понятие, поскольку в иных контекстах его неоднократно употребляет сам Имдаль.

- 51 Малахов В.С. *Постмодернизм...* С. 238. Против этой устремленности классической онтологии, получившей продолжение и в утопии авангарда, выступал, как известно, и «скептически настроенный по отношению к активности и новизне, всёпринимаящий и неунифицирующий постмодернизм». См.: Седакова О. О. *Постмодерністське засвоєння відчуження // Дух і літера*. Київ: Дух і літера, 1997. С. 375). Однако его *messege* – нельзя не согласиться здесь с Ольгой Седаковой – оказался «оборотной стороной всё той же утопии».
- 52 Статья о «Песочной мельнице» написана в 1982 году.
- 53 Решение вопроса о видовом определении Имдаль оставляет на волю читателя.
- 54 Имдаль М. Цит. соч. С. 431.
- 55 Там же.
- 56 Лекторский В. А. *Субъект // Новая философская энциклопедия в 4 т.* Т. 3. М., 2000–2001. С. 659 сл.
- 57 Имдаль М. Цит. соч. С. 433.
- 58 Там же.
- 59 Там же.
- 60 Нофман В. *Основы современного искусства*. СПб., 2004. С. 259.
- 61 Имдаль М. Цит. соч. С. 434.
- 62 Там же.
- 63 Там же.
- 64 Там же.
- 65 Там же.
- 66 Там же. С. 435.
- 67 Очевидно, что тематизируемое здесь представление о противоположности технического и эстетического есть одно из многочисленных проявлений этой привычки.
- 68 Ср. его статьи: «Моментальная фотография» и «Граф Лепик» Эдгара Дега и «Бар Фоли-Бержер» Эдуарда Мане. *Неправильное и правильное* (Имдаль М. *Опыт другого видения...* С. 189–223).