

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141>

## МАКС ИМДАЛЬ И ЕГО «ИКОНИКА»

**С. С. Ванеян**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств,  
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия  
vaneyans@gmail.com

Макс Имдаль располагается на границе между теорией и практикой визуальных искусств. Его жизненный путь – это опыт совмещения академической истории искусства и актуальной художественной критики. Его иконика задумывалась как продолжение и завершение методологического развития искусствознания от иконографии к иконологии. Вместо герменевтики имманентного произведению смысла объектом толкования становится семантика акта зрения, а целью – критика когнитивных возможностей языка как средства артикуляции творческого опыта. Свою иконикой как теологизированный (с помощью неотолизма) вариант рецептивной эстетики Имдаль противопоставляет структурному анализу Зедльмайра, подозревая последнего в слишком статичной картине семантического устройства художественного произведения, якобы разделённого на смысловые слои, объединённые единым иррациональным («эндотимическим») основанием. Иконике же подвластны смыслы, возникающие как симультанные аффекты акта зрения, охватывающего динамически взаимодействующие смысловые противоположности сценографически-хореографического свойства. Тем самым взаимодействие с произведением искусства приравнивается к перформативному акту, что обеспечивает апофатический прирост смысла и приближение к собственно Откровению. Тропологическая декомпозиция структур созерцающего сознания (Зедльмайр) продолжается эсхатологической де-конструкцией самого вербального дискурса, имеющего вид истории искусства (Имдаль).

**Ключевые слова:** Имдаль, Зедльмайр, Панофский, Джотто, Питер Брейгель Старший, иконография, иконология, иконика, герменевтика, рецептивная эстетика, семантическая структура произведения искусства.

---

## MAX IMDAHL AND HIS 'IKONIK'

**Stepan Vaneyan**

Lomonosov Moscow State University  
Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia  
vaneyans@gmail.com

Max Imdahl is situated on the border between the theory and practice of visual arts. His life is an experience of combining academic art history with cutting-edge art criticism.

His 'ikonik' was intended as a continuation and completion of the methodological development of art history from iconography to iconology. Instead of the hermeneutics of the immanent meaning of an artwork, the semantics of an act of vision becomes the object of his interpretation, and criticism of cognitive capacities of language as a means of articulating artistic experience becomes his purpose. Imdahl juxtaposes his 'ikonik' as a theologised variant of receptive aesthetics with Hans Sedlmayr's structural analysis. For Imdahl, Sedlmayr falls under suspicion for his all too static picture of the semantic element of an artwork, which, according to Sedlmayr, is divided into layers of meaning, unified by a single irrational ("endothymic") basis. By contrast, 'ikonik' refers to the semantics emerging as simultaneous affects of the act of vision, which embraces dynamic oppositions of meaning, having a scenographic and choreographic character. Thus, the interaction with an artwork is equated to a performative act, which ensures the apophatic growth of meaning and the approach to the Revelation. The tropological decomposition of the structures of the contemplative mind (Sedlmayr) is continued by the eschatological deconstruction of the verbal discourse in the form of art history (Imdahl).

**Keywords:** Imdahl, Sedlmayr, Panofsky, Giotto, Pieter Bruegel the Elder, hermeneutics, receptive aesthetics, the semantic structure of an artwork.

Русскоязычному читателю предлагается достаточно сложно устроенный продукт современной герменевтики изобразительного искусства. Это образчик, собственно говоря, того, как выглядит и как устроена эта самая визуальная герменевтика, будучи представлена личностью Макса Имдаля (о нём – чуть ниже). Сложность здесь двоякая: с одной стороны – сам текст крайне и сознательно не прост, а с другой – это и выбранный нами способ его преподнесения читателю. Это, во-первых, глава из книги, причём финальная глава, во-вторых, обширнейшие комментарии-экскурсы, составленные из других глав той же книги. Предлагаемая целиком глава – это принципиальный методологический разбор ещё одной – понятно, конкурирующей – герменевтики, связанной с именем Ханса Зедльмайра, которого, как кажется, не обязательно представлять русскоязычному читателю.

Однако Макс Имдаль (1925–1988) не так широко известен, и о нём – несколько биографических слов<sup>1</sup>. Сразу скажем, что перед нами, несомненно, одна из самых заметных фигур послевоенного искусствознания, причём не только немецкоязычного. Специфика его научной деятельности, о чём надо всегда помнить, имея дело с его, казалось бы, строго научными текстами, – в характерном соединении учёного и художника, практика и теоретика искусства, прежде всего – образного, хотя и не обязательно – изобразительного.

По происхождению Имдаль – сын крупного банкира в Аахене. Семья была очень музыкальная. Достаточно сказать, что в доме Имдалей принято

<sup>1</sup> Основные биографические данные в сочетании с библиографией см.: <https://arthistorians.info/imdahlm>. Кроме того, см.: Bethhausen et al. 2007; Kohle 2008, а также издания собрания сочинений [Imdahl 1996 a; Imdahl 1996 b; Imdahl 1996 c]. Полная библиография представлена в Boehm et al. 1985.

было устраивать репетиции гастролировавших в Мюнхене музыкальных знаменитостей (при том, что среди знакомых был и сам Герберт фон Караян). Учёба в университете была прервана в 1943 мобилизацией. Имдаль был в плену и побывал даже на другой стороне Атлантики – в Вермонте, в лагере для военнопленных. Вернувшись домой, он возобновил учёбу. В основе его образования – профессиональная живописная выучка (Мюнстер с 1945, но в сочетании с археологией, историей искусства и философией). Первые живописные опыты были отмечены престижной премией для молодых художников имени Блевина Дэвиса (Blevin Davis) 1950 года (третье место за композицию на весьма примечательный сюжет *Schmerzenmann'a*, т. е. «Мужа скорби»). На полученные деньги были совершены ряд поездок по Италии, Франции, Греции.

Очень скоро, однако, согласно автобиографии [Imdahl 1990], начинающий художник пробует себя в беспредметной живописи, оставшись крайне неудовлетворённым этими опытами (написанное накануне уничтожилось им безжалостно на следующий день). Этот опыт не отвратил Имдаля от живописи как таковой (с 1986 он член Немецкой Академии художеств)<sup>2</sup>, но перевёл его внимание на другой уровень, не столько практический, сколько теоретический: каковы условия и средства взаимодействия с этим искусством, не изображающим ничего, кроме самого себя? И что значит понимать его, т. е. каков смысл (семантика) в процессе создания не самой живописи, а высказываний (текстов) о ней? Каковы ресурсы языка, речи и письма перед лицом живописи, особенно беспредметной, т. е. полностью самореференциальной системы, говорящей, свидетельствующей только о себе, о своих собственных синтаксических и, главное, семантических структурах?

Искусствоведческий задел во время учёбы (а среди его учителей – сам Мартин Вакернагель, автор концепции «жизненного пространства» художников) определил в виде, вероятно, альтернативы очень последовательную и успешную академическую карьеру Имдаля в качестве классического историка искусства, причём – медиевиста (первая диссертация посвящена каролингской миниатюре<sup>3</sup>, докторская – оттоновскому искусству<sup>4</sup>) с постепенным переходом к актуальному искусству, но – через французскую теорию искусства XVII века (издание трактата Перро, в сотрудничестве с Яуссом) [Imdahl 1994]. Преподавал Имдаль, в том числе, в Гамбурге и Мюнхене, занимая с 1965 года должность ординариуса истории искусства в недавно основанном Рурском университете Бохума. Имдаль, кроме того, был одно время членом совета и жюри кассельской Documenta (1966–1968).

Известна его дружба с рядом актуальных художников (среди них – Ричард Серра), а также – близость к кругу философов гадамеровской ориентации (это, например, тот же Яусс и Ханс Блюменберг – организаторы и участники знаменитой исследовательской группы «Поэтика и герменев-

<sup>2</sup> Последние годы жизни даже отмечены были возвращением к живописи.

<sup>3</sup> *Farbenprobleme spätkarolingischer Buchmalerei*. Münster, 1951.

<sup>4</sup> *Studien zur ottonischen Ereignisbildern*. Münster, 1961.

тика», в работе которой Имдаль принимал активное участие<sup>5</sup>). Если помнить и чисто философский аспект его исследовательского «профиля», то достаточно сказать, что учился он философии у Иоахима Риттера.

Именно Имдалю вполне обоснованно приписывается заслуга превращения актуального искусства в предмет академической науки, во всяком случае, в контексте университетского образования Германии, где наука воспринималась как аспект общественно-политической жизни (он вёл, например, организованный для рабочих предприятия «Байер» семинар по современному искусству в Леверкузене [Imdahl 1982], а также читал лекции по современному искусству в Мюнхене). Кроме того, отдельный практически-академический сюжет – его участие в комплектовании коллекции современного искусства того же Рурского университета.

Но главный и ключевой текст, несомненно, поместивший его навеки в пантеон мирового искусствознания, – это книга 1980 года «Джотто. Фрески Капеллы дель Арена» [Imdahl 1980]. Чтобы верно оценить её замысел, важно представлять её структуру, образованную девятью главами (наша глава – «Иконика, или Структурный анализ» – как раз последняя)<sup>6</sup>. По жанру мы имеем перед собой пример строго теоретической интенции, сила которой – в обращении к конкретному памятнику истории искусства, понятому, впрочем, не как источник некоторой проблематики, стимулирующей и легитимирующей некоторую «концепцию», сколько как стимул к интерпретации, причём не столько даже самого визуального «текста», сколько целого научного дискурса, именуемого «историей искусства». В результате применения этой методологической герменевтики, построенной на своего рода «вызове» в обратную сторону (исследователь сам провоцирует «памятник!»), получается знаменитая имдалевская «иконика» (как видно уже из названия предпоследней главы), сменяющая в качестве аналитической парадигмы прежние иконографию и иконологию. Но будет ошибкой считать, что иконика – это как бы иконология для актуальных визуальных практик: обращение к Джотто призвано обосновать универсальность этой исследовательской модели.

Итак, если говорить совсем кратко, перед нами опыт соединения феноменологической герменевтики (в варианте рецептивной эстетики), гештальт-структуралистского неформализма (почти очевидное отождествление процесса зрения с порядком чтения с одновременной ре-актуализацией традиции «чистого зрения» в исполнении К. Фидлера, А. фон Гильдебрандта

<sup>5</sup> Обширнейшие материалы знаменитой группы (с участием в том числе Гадамера, Изера, Козеллека, Греймаса, Хабермаса, Панненберга, Лумана) регулярно издавались: *Poetik und Hermeneutik*. 17 Bde., München: W. Fink, 1963–1998.

<sup>6</sup> Вот их порядок: «Аспекты интерпретации» / «Контингенция – композиция – провиденция» / «Композиция и иконография» / «Теория Фрая касательно проспективной образной потенции» / «Линейная система <изобразительного> поля» / «Текстуальная референция – Предметная референция – Образность» / «Синтезы времени и момента» / «Иконография – иконология – иконика» / «Иконика или Структурный анализ». Некоторые главы – переработанные самостоятельные публикации (см., например, Imdahl 1973). Основной книге предшествовала другая: Imdahl 1979.

и Вёльфлина) и последовательно пересмотренных в неотомистском ключе постулатов иконологии (об этом – отдельный разговор). К уже ставшей благодаря Панофскому стандартной оппозиции «иконография / иконология» добавляется третья, результирующая и одновременно опорное звено – «иконика» (чем-то напоминающая дройзеновскую «историку»). Она для Имдаля – теория и практика рассмотрения произведения искусства и как результата «работы глаза» (со стороны художника), и как средства обнаружения решающей для понимания художественной вещи «презентности» зрителя, чья оптическая активность – форма самообнаружения и самореализации [Betthausen et al. 2007, 200].

Кроме того, иконика – это особая визуальная событийность, где призваны взаимодействовать инсценировка и хореография образных актов, форм и мотивов [Imdahl 1980, 17–28]<sup>7</sup>. «В результате иконика как герменевтическая процедура – не столько информативный, сколько перформативный процесс, где существенным оказывается акт языкового постановочного “исполнения” конкретного художественного творения с учётом и объединением всех его референций: текстуальных, событийных, предметных» [Ванеян 2016, 90]. Результат – предполагаемое схватывание «симультанной и напряженной наглядно данной образной тотальности» [Imdahl 1980, 108] в её суточной и актуальной контингентности<sup>8</sup>.

Свою книгу о Капелле дель Арена Имдаль завершает показательной критикой-размежеванием с Зедльмайром, выбранным объектом для выяснения отношений не случайно, ибо в нём видится – совершенно справедливо – пример показательной, можно сказать, демонстративной, то есть риторической герменевтики, не без элементов даже дидактики. Это больше относится, конечно, к «Аллегории живописи...» Вермера Дельфтского [Sedlmayr 1951], чем к «Низвержению слепых» Питера Брейгеля Старшего [Sedlmayr 1957]. На последнем тексте Имдаль, однако, сосредотачивается вполне сознательно.

Предваряется, правда, это размежевание достаточно благосклонным упоминанием Эрвина Панофского и его трёхчастной интерпретационной схемы [Imdahl 1980, 99–101]. К ней у Имдаля – лишь одна претензия: выявляя смысловые моменты картины, Панофский, верно указывая на возможность «уплотнения» смысла до состояния «смыслового целого», к таковому всё-таки не приходит, оставаясь на уровне попыток суммирования этих смысловых измерений, даже не пробуя с ними что-то делать сверх того, чем они являются сами по себе, независимо от присутствия в визуальной структуре, в оптическом и, соответственно, историческом (зрение – активное уси-

<sup>7</sup> Глава II, озаглавленная «Контингентность – композиция – провиденция».

<sup>8</sup> «“Необходимости”, то есть устойчивости выстроенной визуальной композиции изображения, противостоит “случайность” (контингентность) брошенного на него взгляда зрителя, который, однако, только и делает изображение (да и весь мир) видимым и, соответственно, значимым» [Imdahl 1980, 17 со ссылкой на Дворжака]. В этом контингентном акте заложена сила овладения и подчинения оптического галтическому, если пользоваться уже риглевскими оппозициями. Но это – всё то же схватывание и категоризация (удержание в публичности, то есть в возможности передачи знания, его коммуникативности).

лие, действие) события, в специфически изобразительно-исполнительской ситуации, которую можно именовать только иконической.

Достижением этого самого адекватного способа усвоения содержания художественного творения мы обязаны, соответственно, иконике, которая, благодаря учёту «иконической эвиденции изображения как смыслового целого», заставляет испытывать «иконографически и иконологически уразумеваемые предданные», некоторый род трансцендирования, которое есть не что иное как выход за пределы заведомо заданных смысловых возможностей, то есть истинный, «переходящий границы прирост смысла»<sup>9</sup>, удерживающий, однако, преодоленный смысл внутри себя неизменным и более того – актуальным, буквально – современным. Тем самым «современным» можно сделать всякий опыт, даже если исторически он относится к прошлому. В этом случае «современное» обнаруживается в прошлом (можно заметить, что одновременно и актуальное «современное» тоже приобретает характер тотальной транзитивности, что, тем самым, открывает возможность прямого присутствия уже трансценденции).

Это смысловое «перешагивание» исходного произведения иконография и иконология, якобы, не принимают в расчёт. Заметим сразу, что Имдаль, несомненно, пользуется «слишком популярной, так сказать, облегчённой версией иконологии, которая исконно и в своём строго научном варианте именно на третьем, собственно иконологическом уровне как раз и озабочена “внутренним смыслом”» [Ванеян 2016, 91]. Видимо, Имдаль не удовлетворён ориентацией (несколько неокантианской, конечно) Панофского на имманентную трансцендентность, вернее – на трансцендентальность, собственно говоря, то есть на прямой и недвусмысленный выход в зоны экзистенциальной симптоматики, в реальность, так сказать, «реального» опыта, если пользоваться уже терминологией Гуссерля, хотя у Панофского речь, как кажется, всегда идёт исключительно о горизонте кассиреровских «символических форм». Впрочем если быть совсем скрупулёзным, следует задаться вопросом, не является ли иконика скорее первым, «до-иконографическим», согласно Панофскому, этапом в интерпретационном процессе?

И тем более показательно, как разворачивается неудовлетворённость творца иконики ещё более явным посягательством на глубинные и сокрытые слои личности (интерпретатора, не автора, не изображения!), что демонстрируют со всем радикализмом как раз тексты Зедльмайра, опирающегося в своих последовательных экзегетических усилиях на так называемый «эндотимический» уровень психики (о нём – дальше). К Зедльмайру у Имдаля претензии куда более серьёзные и принципиальные, лишённые всякого снисхождения хотя бы потому, как нам кажется, что слишком у них много общего, чтобы не придавать значение различиям, пусть и самым мало-мальским...

<sup>9</sup> Для иконики иконография и иконология – исходный материал, смысл которого она призвана «перешагнуть». Иконика, говоря в целом, относится к эйкону как логика к Логосу или как этика к этосу [Imdahl 1980, 92]. Иконика – это прежде всего «иконичный способ зрения» [Imdahl 1980], то есть практика зрения, а не систематика знания.

Общее, помимо концентрации на отдельном художественном творении с его «зримым гештальтом и ему присущим порядком значений» (цитируемые слова Зедльмайра), – это внимание к тем самым «особым качествам», что вырабатываются всё теми же «уплотнениями», знаменитыми *Verdichtungen*, где интерпретация – это именно продолжение творения посредством всё той же «поэзии» (*Gedichte*), которая всегда будет «правдой», если принимается в расчёт «плоть» искусства – его неизменное «настоящее» живого творческого акта [Imdahl 1980, 99].

Мы не будем сейчас углубляться в конкретику этой очень важной дилеммы «иконика и / или структурный анализ», стоящей отдельного разговора и текста. Обратим внимание на один лишь смысловой зазор, не позволяющий, например, просто противопоставлять «сторонника» авангарда (Имдаль) его «противнику» (Зедльмайр). Перед нами, если говорить крайне кратко, выяснение отношений на самой безусловно передовой: это откровенно ближний бой двух противников – крайне серьёзных, решительных и почти неумолимых в своей принципиальности. Но это схватка не между новатором и консерватором, между охранителем и прогрессистом, творцом нового и защитником старого и отжившего – применительно к художественным процессам. Это, как ни покажется странным, «разборки» внутри одного – и совершенного авангардистского – лагеря, но это – авангард концептуального и эпистемологического свойства. Это схватка между теориями и методами; а если учитывать, что это теории визуального опыта, то становится понятным, насколько серьёзно и реально это всё выглядит.

Авангард – явление типологическое, а не хронологическое: Джотто для Имдаля столь же авангарден, как и его современники – художники 60-х гг. XX века только потому, что он так настроил-выстроил своё «созерцание» (*Anschauung*), которое есть вполне автономный процесс хотя бы потому, что соответствует автономности объектов этого созерцания (оно же – «теория» в буквальном смысле этого слова). И здесь не срабатывает историзирующая оговорка-уловка, что Джотто, мол, да, авангарден – но «для своего времени». Дело не во времени и даже не в художнике, а в зрителе и его способе творчества, а именно – в зрительном акте как таковом, который – та же порождающая смысл и разворачивающаяся в своём времени (в историчности) практика, что и организация визуальной плоскости с помощью линий и пятен. Здесь важен момент проекции (давнее «вчувствование», оно же – трансфер), который вносит, вернее, вводит в изображение инсценирующие, то есть актуализирующие аспекты, связанные с пространством – пространством зрителя. Где-то чуть на заднем плане, несомненно, маячит для герменевтики очевидная интенциональность всех подобных актов...

Но главное то, что различия между двумя конкурирующими, вернее, конфликтующими герменевтиками, – куда существенней, чем разница между Джотто и, например, Барнеттом Ньюменом. Имдаль прямо свидетельствует о разнице, находя её в том, что суть «принадлежащие произведению значения и как они входят сами в это самое творение» [Imdahl 1980, 100]. Заметим сразу, что именно здесь – исток всего непонимания-невидения и непринимания-невидения всего того, что говорит и демонстри-

рует Зедльмайр. Последний совершенно не склонен говорить и иметь дело со значениями, отдельно существующими и как бы при случае («контингентно») проявляющимися в произведении (в него, так сказать, заглядывающие и потом из него выглядывающие, глядящие навстречу взгляду зрителя). Меньше всего следует подозревать в Зедльмайре какого-то скрытого неоплатоника, он тоже по-своему неотомист, хотя, я думаю, ни Жильсон, ни Маритен в нём бы своего собрата не опознали. Разговор же о «входящих» значениях, причём прямо – в произведение, скорее напоминает об эйдосах и, соответственно, о той или иной форме теофании.

Если опять же говорить максимально лаконично, герменевтика Зедльмайра вообще не имеет прямого отношения к произведению, оно для него – только исследовательский инструмент, экспериментирует он на сознании зрителя-читателя. Порядок, казалось бы, толкования произведения искусства оборачивается рефлексией на сами возможности и механизмы смыслопорождения, совершающиеся в сознании зрителя и вовсе не закреплённые внутри произведения (ноэтические процессы, выражаясь соответствующим языком, для Зедльмайра – в центре внимания).

Получается, однако, что в этом довольно радикальном экспериментировании, но на эпистемологическом (а не чисто методологическом) поле, Имдаль демонстрирует, так сказать, чуть больший теоретический радикализм и концептуальный авангардизм, так как его эксперимент совершается на поле письма, а не идей, как это всё-таки происходит у Зедльмайра, не на том или ином слое психики, сознания, души т. д., а прямо – на плоскости бумаги, что есть эквивалент картинной (изобразительной) плоскости. Имдаль совершает крайне важный для современной науки об искусстве (в том числе) шаг навстречу уже пост-структурализму (пусть и в обличье герменевтического). Тогда как Зедльмайр даже не столько структуралист классической, т. е. гештальтистской формовки и выправки, сколько чуть более традиционный феноменолог (заметно отсутствие в его текстах всякого интереса, например, к телесности, а значит – ко всё той же перформативности: он готов говорить о сценографии, но ни слова – о хореографии).

Кроме того, как это ни покажется странным, но Имдаль – гораздо более теологичен, чем Зедльмайр, хотя последний заслуженно снискал славу именно религиозного, сугубо христианского мыслителя, если не апологета, пропагандиста традиционных истолковательных процедур в виде той же 4-частной схемы. Но у него мы наблюдаем чистой воды катафатику, тогда как Имдаль – несомненно апофатичен в своей текстуальной практике, последовательно разрушающей чисто описательные способы обращения с созерцаемым материалом. Имдаль прямо ссылается на Иоганнеса-Баптиста Метца – католического философа, соединившего в своей философии Фому Аквинского, Хайдеггера, Беньямина, то есть, по сути, неотомизм и марксизм. Это взрывоопасная смесь, но она полезна при определённых видах строительно-когнитивных работ, связанных с разбором прежних, например, эпистемологических конструкций. Хотя стоит напомнить, что хайдеггеровская «деструкция», из которой происходит деконструкция, – в ходу как раз у Зедльмайра! Встреча неосхоластики с герменевтикой, причём в хайде-



гтеровской интерпретации последней, происходит на сцене, где задником, как было сказано, выступает в том числе теория вчувствования – тоже вещь не самая элементарная, особенно в её опять же когнитивном функционировании (и, конечно же, не без психоанализа во всех своих изводах, включая и лакановский).

Читатель любого из текстов Имдаля (а в русском переводе – тем более!<sup>10</sup>) рискует испытать некоторый шок и стресс: уж слишком много терминов и понятий, уж слишком экстатическим порой выглядит сам тон повествования Имдаля с характерными повторами-заклинаниями некоторых оборотов и выражений<sup>11</sup>. Текст кажется неровным, искусственным, каким-то «слабым», но такова цель Имдаля – язык не вправе заявлять о своих правах, если речь идёт об образе, а не о слове. Проблема лишь в том, что вести речь о чём-либо до- или пост-словесном всё-таки приходится с помощью слов, так что режим сдерживания вербальных амбиций должен быть довольно активным: понятийная, коннотативная и прочая избыточность – это не просто стилистический приём (не просто «пастиш» и прочее в том же роде). Это, подчеркнём, сознательный «бриколаж», но не столько архаизирующий, сколько эсхатологизирующий материал, каковым, повторим ещё раз, является не столько практика визуальная, сколько вербальная. Ведя таким способом, в такой модальности речь о том же Джотто, Имдаль, так сказать, исчерпывает все возможные и невозможные – дальнейшие – речи и разговоры, потому что всё уже сказано, но не в плане исчерпания (всё сказано, все истины сформулированы, все рецепты выписаны, рекомендации – розданы, приговоры и озвучены, и приведены в исполнение, – это случай, скорее, Зедльмайра). Это не исчерпание, а скорее – пресыщение, это даже не некое густо замешанное и пропечённое концептуальное блюдо, а просто – витрина или, скорее, прилавок, на котором всё есть, но который –опять же для рассматривания, а не пользования.

Заканчивая этот очень приблизительный, эскизный и схематичный экскурс в текстуально-концептуальный мир Капеллы дель Арена в исполнении не Джотто, а Имдаля, следует подчеркнуть, что перед нами, как кажется, вариант всё-таки критической иконологии, пусть и именуемой «иконикой». Имдаль здесь (и «сейчас») не один: он почти синхронен с опытами, например, О. Бечманна [Bätschmann 1984] или У. Дж. Т. Митчелла [Mitchell 1986], подобно ему озабоченных не просто границами между образом-иконой и словом-логосом, но именно – зазором, который не заполняет пустоту нейтральной (=«таможенной») зоны, но поддерживает просто обязательную и неизбежную дифференциальность – единственное условие всякой продуктивности.

Этот разговор, понятное дело, должен иметь продолжение...

<sup>10</sup> Мы должны упомянуть, но, увы, не можем рекомендовать (в силу многочисленных и грубых ошибок) русский перевод текстов Имдаля [Имдаль 2011].

<sup>11</sup> Текст Имдаля с его «эскалацией понятий» требует аллегорического чтения в духе Поля де Мана. См.: Stöhr 2010, 102.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Ванеян 2016 – Ванеян С. С. Брейгель – Зедльмайр – Имдаль: слепое пятно интерпретации // Память как объект и инструмент искусствознания / Под ред. Е. А. Бобринской, А. С. Корндорф. Москва, 2016. С. 86–100.
- Имдаль 2011 – *Имдаль М.* Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Киев, 2011.
- Bätschmann 1984 – *Bätschmann O.* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern. Darmstadt, 1984.
- Betthausen et al. 2007 – *Betthausen P., Feist P. H., Fork C.* Max Imdahl // Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart, 2007. S. 200–203.
- Boehm et al. 1985 – Modernität und Tradition: Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag / Hg. von G. Boehm, K. Stierle and G. Winter. München, 1985.
- Imdahl 1973 – *Imdahl M.* Über einige narrative Strukturen in der Arenafresken Giottos // Geschichte, Ereignis und Erzählung / Hg. von R. Koselleck. München, 1973. S. 155–173.
- Imdahl 1979 – *Imdahl M.* Giotto. Zur Frage der ikonischen Struktur. München, 1979.
- Imdahl 1980 – *Imdahl M.* Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München, 1980.
- Imdahl 1982 – *Imdahl M.* Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Berlin, 1982.
- Imdahl 1990 – *Imdahl M.* Bis an die Grenze des Aussagbaren // Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen / Hg. von M. Sitt. Berlin, 1990. S. 245–272.
- Imdahl 1994 – *Imdahl M.* Kunstgeschichtliche Exkurse zur Perraults “Parallèle des Anciens et des Modernes” // Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes. München, 1964. P. 65–81.
- Imdahl 1996 a – *Imdahl M.* Gesammelte Schriften. Bd. 1: Zur Kunst der Moderne / Hg. von A. Janhsen-Vukićević. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 b – *Imdahl M.* Gesammelte Schriften. Band 2: Zur Kunst der Tradition / Hg. von G. Winter. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 c – *Imdahl M.* Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion – Theorie – Methode / Hg. von G. Boehm. Frankfurt am Main, 1996.
- Kohle 2008 – *Kohle H.* Max Imdahl // Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg / Hg. von U. Pfisterer. München, 2008. S. 217–225.
- Mitchell 1986 – *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986.
- Sedlmayr 1951 – *Sedlmayr H.* Jan Vermeer – Der Ruhm der Malkunst // Festschrift für Hans Jantzen / Hg. von K. Bauch. Berlin, 1951. S. 169–177.
- Sedlmayr 1957 – *Sedlmayr H.* Pieter Breugel: Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Band 2. München, 1957. S. 1–48.
- Stöhr 2010 – Auch Theorien haben ihre Schicksale: Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne / Hg. von J. Stöhr. Bielefeld, 2010.

## REFERENCES

- Bätschmann 1984 – Bätschmann O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern. Darmstadt, 1984.

- Bethausen et al. 2007 – Bethausen P., Feist P. H., Fork C. Max Imdahl. *Mezler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart, 2007. S. 200–203.
- Boehm et al. 1985 – Modernität und Tradition: Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hg. von G. Boehm, K. Stierle and G. Winter. München, 1985.
- Imdahl 1973 – Imdahl M. Über einige narrative Strukturen in der Arenafresken Giottos. *Geschichte, Ereignis und Erzählung*. Hg. von R. Koselleck. München, 1973. S. 155–173.
- Imdahl 1979 – Imdahl M. Giotto. Zur Frage der ikonischen Struktur. München, 1979.
- Imdahl 1980 – Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München, 1980.
- Imdahl 1982 – Imdahl M. Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Berlin, 1982.
- Imdahl 1990 – Imdahl M. Bis an die Grenze des Aussagbaren. *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Hg. von M. Sitt. Berlin, 1990. S. 245–272.
- Imdahl 1994 – Imdahl M. Kunstgeschichtliche Exkurse zur Perraults "Parallèle des Anciens et des Modernes". *Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes*. München, 1964. P. 65–81.
- Imdahl 1996 a – Imdahl M. Gesammelte Schriften. Bd. 1: Zur Kunst der Moderne. Hg. von A. Janhsen-Vukićević. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 b – Imdahl M. Gesammelte Schriften. Band 2: Zur Kunst der Tradition. Hg. von G. Winter. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 c – Imdahl M. Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion – Theorie – Methode. Hg. von G. Boehm. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 2011 – Imdahl M. Experience of a Different Vision. Articles about the Art of the 10<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries. Transl. into Russian by A. Weisband. Kiev, 2011.
- Kohle 2008 – Kohle H. Max Imdahl. *Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg*. Hg. von U. Pfisterer. München, 2008. S. 217–225.
- Mitchell 1986 – Mitchell W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, 1986.
- Sedlmayr 1951 – Sedlmayr H. Jan Vermeer – Der Ruhm der Malkunst. *Festschrift für Hans Jantzen*. Hg. von K. Bauch. Berlin, 1951. S. 169–177.
- Sedlmayr 1957 – Sedlmayr H. Pieter Breugel: Der Sturz der Blinden. *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Band 2*. München, 1957. S. 1–48.
- Stöhr 2010 – Auch Theorien haben ihre Schicksale: Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. Hg. von J. Stöhr. Bielefeld, 2010.
- Vaneyan 2016 – Vaneyan S. S. Bruegel – Sedlmayr – Imdahl: The Blind Spot of Interpretation. *Memory as an Object and Tool of Art History*. Ed. by E. A. Bobrinskaya, A. S. Korndorf. Moscow, 2016. P. 86–100. In Russian.

Материал поступил в редакцию 15.04.2021,  
принят к публикации 12.05.2021

#### Для цитирования:

Ванеян С. С. Макс Имдаль и его «Иконика» // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141>.

#### For citation:

Vaneyan S. S. Max Imdahl and His 'Ikonik'. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141>.