

# СТЕПАН ВАНЕЯН, ЕЛЕНА ВАНЕЯН<sup>1</sup>

## «WIEN ODER SALZBURG?». ПОЗДНИЙ ЗЕДЛЬМАЙР КАК СИМПТОМ<sup>2</sup>

От бомб защититься нельзя, но от сил, разрушающих подобно бомбам, — можно.

*Ханс Зедльмайр*

Обрушение и сближение — части одного процесса. Вновь и вновь — тема утраты и обретения.

*Вернер Хофманн*

### **Abstract**

В настоящей публикации авторы предполагают предполагать приложить известную иконологическую схему четырёх уровней понимания произведения искусства, предложенную Хансом

---

<sup>1</sup> *Степан Ванеян* — профессор кафедры всеобщей истории искусства Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, доктор искусствоведения, член Редакционной коллегии АУ, [vanejans@gmail.com](mailto:vanejans@gmail.com); *Елена Ванеян* — филолог, переводчик, автор специальных курсов для студентов, изучающих историю и теорию искусства в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова и Высшей школе экономике.

<sup>2</sup> Настоящий текст представляет собой русскоязычную расширенную версию доклада «Wien oder Salzburg? Hans Sedlmayr's Late Work as a Symptom», сделанного на конференции «Влияние Венской школы истории искусства до и после 1918 года», прошедшей в Институте истории искусства Чешской Академии наук в 2019 году в Праге.

Зедльмайром и включающую в том числе и «эсхатологический уровень» значения, к проблеме оценки и интерпретации его собственных произведений. С точки зрения авторов это поможет понять как собственно методологию Ханса Зедльмайра, так и логику, оформляющую корпус его текстов в единое целое, в том числе с учетом его поздних публикаций. Тот смысл, который Зедльмайр придавал метафоре «руин», объясняет и его обращение к начатому учителем Зедльмайра Максом Дворжаком делу охраны памятников, которое мы в тексте «Разрушенная красота» (1965), созданной в Зальцбурге, где Зедльмайр провел последние двадцать лет своей жизни.

### **Ключевые слова**

Зедльмайр, иконология, Дворжак, Венская школа искусствознания, дело охраны памятников.

Мы предлагаем посмотреть на деятельность ученого, историка искусства (в данном случае — Ханса Зедльмайра) его же собственными глазами: то есть, именно как на творчество, в известной мере схожее с творчеством художника, а потому достойное именно герменевтического подхода (иконологии в широком смысле слова), имеющего в виду прирост-конструирование, а не только реконструкцию-расширение значения. В случае с Зедльмайром этот подход сулит некоторые интересные и поучительные эффекты, если применяется именно его подход — структурный анализ «критических форм», но уже не искусства и культуры, а текстов и производимых ими эффектов — как когнитивных, так и этических.

Говоря совсем конкретно, аналитик, постулирующий художественные и духовно-исторические феномены в качестве объектов диагностирования, сам должен быть помещен в собственную «историю болезни», из чего возникает вопрос к его собственному текстуальному корпусу: какой диагноз можно поставить и каковы прогнозы, если иметь дело с такими «симптомами», как прежде всего «Утрата середины» (1948)<sup>1</sup>, затем — «Возникновение собо-

ра» (1951)<sup>2</sup> и, самое главное — «Разрушенная красота» (1965)<sup>3</sup>. Последний текст — самый небольшой и самый существенный для нас, так как он поздний и отчасти итоговый. За недостатком места мы обсудим лишь первичные наши впечатления, хотя у нас и была возможность наблюдать «пациента» на протяжении достаточно длительного срока<sup>4</sup>.

Мы хотим показать, как некоторые аналитические методы, не только могут иметь дело с кризисными явлениями или объектами, но и даже порождать их. Конфликт входит в правила игры, именуемой герменевтикой<sup>5</sup>, но эта игра должна быть достаточно осознанной, отрефлексированной и ответственно-взаимной, включая исследователя не как независимого «судью-эксперта», а вовлеченного участника и даже объекта игры<sup>6</sup>. Герменевтика может

---

<sup>1</sup> *Sedlmayr, H.* Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhundert als Symbol der Zeit. Salzburg: Otto Müller, 1948. Перевод на русский язык: *Зедльмайр, Х.* Утрата середины / Пер С. С. Ванеяна. М., 2008.

<sup>2</sup> *Sedlmayr, H.* Die Entstehung der Kathedrale. Zürich: Atlantis Verlag, 1950.

<sup>3</sup> *Sedlmayr, H.* Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg: Otto Müller, 1965. Далее внутри текста в скобках — ссылки на это издание.

<sup>4</sup> *Ванеян, С.С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

<sup>5</sup> Следуя за Фрейдом Рикер говорит об «использовании интерпретации как тактики подозрения и как борьбы против масок (*Ricoeur, P.* Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Kapitel II. Der Konflikt der Interpretation. Frankfurt a. Mein: Suhrkamp, 1993. P. 39). Ср. У него же касательно „иллюзорного строения“ (P. 40), а также о „деструкции“ как моменте полагания полностью новых оснований» (P. 47, со ссылкой на Хайдеггера).

<sup>6</sup> Более того: «у Хайдеггера и Гадамера наше понимание — определенная часть круга» (*Hügli, A., Lübcke, P.* (Hrsg.) Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie

быть перформативна. Более того, наблюдая признаки бессознательных и «первичных» процессов, мы просто обязаны видеть в этом симптоматику, со всеми выводами<sup>7</sup>.

### *Зальцбургский апокалипсис*

Итак, перед нами «Разрушенная красота» — небольшая брошюра на неполные сорок страниц, содержащая призыв спасти от разрушения и исчезновения исторический центр Зальцбурга. Предлагаемый текст составлен Хансом Зедльмайром примерно через полгода после его появления в Зальцбурге в связи с приглашением преподавать в университете этого австрийского города, который, по выражению одного итальянского архитектора, чье мнение приводится в самом начале этого крайне небезыңтересного текста, красотой может сравниться лишь с одним городом на Земле — с Прагой.

Текст брошюры настолько эмоционален и, как мы покажем очень скоро, по своему жанру настолько специфичен, что сразу возникает ощущение, что перед нами не просто желание помочь делу охраны памятников старины.

В какой-то момент хочется помочь уже не Зальцбургу, а Зедльмайру: эмоции его почти перехлестывают, тон,

---

und Kritische Theorie. 4. Afl., Hamburg: Rowohlt, 2002. P. 204).

<sup>7</sup> Первичный и вторичный процессы (активность Бессознательного и Эго) «совместно ответственны за такие порождения как искусство» (*Kuhn, R. Psychoanalytische Theorie der Kunst. Frankfurt a. Mein: 1986, 48*). А их взаимодействие может результивироваться в активности художника как в некотором роде уже третичном процессе (см.: *Soldt, P. Bewusst/unbewusst // Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft. Gerlinde Gehrig und Klaus Pfarr (Hg.) Giessen: Psychosozial-Verlag, 2009. P. 54, со ссылкой на Эрнста Криса*). Так что можно предположить, что «наука об искусстве — это уже процесс «четвертичный»!

особенно в начале — почти что патетично болезненный, то есть пато-логичный в иконологическом смысле слова. Используемые метафоры и ассоциации — субъективны и устрашающе конкретны. Желание вызвать шок и напугать читателя — не только не скрывается, но всячески и усугубляются.

Разрушение нескольких домов исторического центра Зальцбурга, почти не тронутого войной, сравнивается с «блестящими ковровыми бомбардировками» (13) и с тотальным уничтожением Вюрцбурга, Касселя, Хильдесхайма, Дрездена и других «разбомбленных городов Германии» (7, 13). Сарказм подобных сравнений усиливается тем обстоятельством, что речь идет, на самом деле, о всего лишь точечных разборках старых и обветшалых домов и о замене их современными постройками, которые, однако, напоминают Зедльмайру своими «отвратительными бетонными обрубками» (Betonstummel) образцы жалкого «провинциального модернизма» (8).

Суггестивный эффект подобной вербальной фантазматологии усиливается и стремительно транспонируется в нечто совсем особое введением в текст «пугающего, абсурдного, просто сюрреалистического представления» (12). Зедльмайр предполагает, что будет, если вдруг в один миг будет покончено со старым городом и на его месте возникнет город «современный»? Его ответ — «раздастся негодующий вопль всего мира» (12). Впрочем, Зедльмайр не хочет слишком пугать своего читателя и быстро напоминает, что это только его «ночной кошмар», что этот «дьявольский план» никогда не будет осуществлен (13).

Но читателю, на самом деле, не столько страшно, сколько интересно, что значит подобная эсхатологическая метафорика, зачем вот так совершенно в упор разыгрывать подобный культурно-мемориальный «армагеддон», продолжая настойчиво вновь и вновь напоминать о бомбардировках и руинах или о чудесном отказе американских воздушных соединений от бомбардировки Зальцбурга в 1945 году?

И вот тут-то в тексте и появляется самый выразительный и симптоматичный риторический оборот: Зедльмайр задается вопросом, а кто сегодня, двадцать лет спустя, спасет город — не от мгновенного, а от пролонгированного уничтожения? И ответ — мгновенный и чудесный: Зедльмайр вспоминает и являет затаившему дыханию читателю и всему миру фигуру своего великого учителя — Макса Дворжака, автора «Катехизиса охраны памятников» (1918)<sup>1</sup>. Только что описанный риторический апофеоз со всеми элементами апокалиптического жанра разрешается появлением нового и спасительного персонажа. Разыгранная текстуальная инсценировка — ровно середина зедльмайровского текста; после появления почти мессианской фигуры Дворжака идут почти восемь страниц непрерывных цитат из текста учителя, а затем — вполне в эсхатологическом духе — прямой акт трансцендирования — подчеркнутое и скрупулезное обращение к опыту иных стран, прежде всего Франции в лице Андре Мальро, а также Италии в лице Роберто Пане и отчасти Германии — в лице Фрая Отто. Спасение — только извне, как географического, так и исторического и даже, быть может, космологического!

Но только на последних примерно семи страницах текста собственно и обозначается вся подлинная подоплека этой текстуально иррациональной инсценировки: речь, как выясняется, вовсе даже не идет о старине, об исторических памятниках, безусловно вызывающих пиетет как нечто, «ставшее историей» (35).

Есть нечто, что вызывает чувство еще более непосредственное, чем пиетет (36). Дело в том, что чувство истори-

---

<sup>1</sup> См. недавнее переиздание всего корпуса текстов Дворжака на тему охраны памятников: *Dvořák, M. Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarocchia. Wien u.a.: Böhlau, 2012.*

ческого благоговения и все прочие — самые искренние, подлинные и законные чувства — могут вызывать просто «памятники» истории, свидетельства прошлого, когда желание сохранить, не дать погибнуть вызвано именно утратой этого прошлого как такового и наличием одних лишь воспоминаний, которые в настоящем ничем не заменить. И если исчезнут и они (а их носители — как раз памятники), то уже ничего не останется, кроме Ничто.

Дело, на самом деле, вовсе не в прошлом. Истинное основание, почему именно этот «образ города» необходимо сохранить — это «его ни с чем не сравнимая красота» (36), ведь его самая сущностная черта состоит в том, что он не просто памятник истории, а произведение искусства. И специфика этой красоты, делающей Зальцбург чем-то большим, чем просто «барочными Помпеями, архитектурно-музейным музеем прошлого», — в наличие именно у этого города особой «жизни», которая делает «старую красоту / .../ чем-то таким же живым и таким же настоящим, каким оказывается жизнь настоящего, жительствующая в нем» (37). Более того:

Речь идет вовсе не о консервации чего-то прошедшего, но о сбережении чего-то непосредственно настоящего. Не преходящее, что свойственно прошлому, обязано и призвано, покуда это возможно, удерживаться в наличии, но именно — то самое непреходящее, что в прошлом открывается и что прошлое переживает. Всякая истинная красота, пусть и самая скромная, да даже ее самый скромный отблеск обладает внутри себя подобным моментом непреходящего. Она и не принадлежит никакому времени, и одновременно во время входит, а потому — и его благодетельствует, и «благу» жизнь — поощряет. (37).

И характер, и существо этой удивительной — а на самом деле сугубо онтологической, а не просто эстетической красоты определяется очень скоро: это красота, которая противостоит безобразному, то есть тому, что подавляет и умаляет человеческую жизнь, это та красота, которую

призван созерцать человек, способный испытывать к ней «живую страсть», даже если сама его жизнь — «темна и затхла» (37). И именно потому необходимо восставать «против уродования и ползучего упразднения прекрасного Старого и против усредненности и убожества плохого Нового, ибо и то, и другое — одного духа: духа враждебной Красоте заурядности» (38).

Наше предположение, которое прямо, как нам кажется, исходит от непосредственных впечатлений от вышеописанного текста, состоит в том, что та самая человеческая жизнь, нуждающаяся в непреходящей красоте подлинно настоящего, вбирающего в себя и прошедшее прошлое, и, самое важное, и грядущее будущее, — это жизнь, вернее, жизненная ситуация самого автора «Уничтоженной красоты».

Именно он, сам Зедльмайр, нуждается в упразднении угроз усредненного уродства, исходящих из его собственного и жизненного в целом, и когнитивного, в том числе, опыта — а иначе зачем столько бомб, утрат и руин, оформленных по канонам классической апокалиптики и в стиле немецкой послевоенной *Trümmerliteratur*?

Если совсем кратко, методологические установки Зедльмайра подпадают, по нашему мнению, под весьма общую, но вполне реальную рубрику «радикального конструктивизма»<sup>1</sup>. Вопрос лишь в том, что является исходным материалом подобной «пересборки»? Не требуется ли сначала даже не разобрать на составные части, а просто «размельчить» и прямо руинировать некоторые исходные

---

<sup>1</sup> См., например: *Siegfried J. Schmidt. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. 1–2. Suhrkamp, 1987–1991; Von Glasersfeld, E. Radikaler Konstruktivismus: Ideen, Ergebnisse, Probleme. Suhrkamp, 1997. Из недавних публикаций: Von Foerster, H., Müller, A. (u.a.) Radikaler Konstruktivismus aus Wien: Eine kurze Geschichte vom Entstehen und vom Ende eines Wiener Denkstils. Bibliothek der Provinz-Verlag, 2011.*

данные, некоторое первичное положение дел? Но имеет ли кто такое право? Делает он это сознательно или перед нами — невольный эффект слишком сильной и агрессивной аналитической политики — собственно гештальт-структуралистской методологии, возведенной в почти моральный императив? Может ли одна, пусть и крайне «правомочная» личность, пройти весь этот цикл? Не получается ли так, что не по силам одному разобрать и пересобрать целую науку и целую историю искусства? Что мы имеем в результате? Это ли некоторый долгострой или все же руины? Возможно ли совмещение ролей, нет ли самой безусловной надобности с самого начала вводить позицию-инстанцию если не «супервайзера», то хотя бы активного аналитика, принимающего на себя основной удар трансферных проекций того же Зедльмайра и отвечающего ему конт-переносом?

Весь список подобных вопросов заставляет предполагать, что тексты Зедльмайра можно рассматривать как, вероятно, не совсем сознательную реализацию отчасти конструктивистских установок, имеющих целью «де-реализацию» (*De-Verwircklichung-Verfremdung*) «материального»<sup>1</sup>, хотя не без влияния, конечно же, теории и практики феноменологической редукции.

И если да, то не входит ли и сам «де-реализатор» в следующий цикл «де-реализации»? В любом случае, наш текст может отчасти диагностировать тексты Зедльмайра, которые, создается впечатление, «существуют благодаря магии неразрешимых противоречий, утраты и смерти»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Понятие из арсенала Николая Гартманна: «художественная оформление означает для Гартманна прежде всего переоформление в смысле, напоминающем что-то вроде «де-реализации» (*Entwircklichung*), т.е. извлечение материала из реальных контекстов» (*Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*. Hsg. Von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.

Но прежде чем наметить — только наметить! — ответы на подобные вопросы, напомним кратко жизненный опыт вполне определенного феномена в истории науки об искусстве — традиции венского искусствознания, характерным продуктом которого выступает наш герой.

*Вена, Зальцбург и Мюнхен*

Мы не очень погрешим против очевидного, если скажем, что распад Австро-венгерской империи только ускорил процесс «атомизации» венского искусствознания, начавшегося дискуссией «Orient oder Rom?», участницы которой — «отцы» венской традиции Викхоф, Ригль и Стжиговский. Важная веха на этом пути «де-композиции» — это конфликтом Дворжака и того же Стжиговского после смерти Ригля<sup>3</sup>.

И очень скоро «молодая венская школа»<sup>4</sup> — предвоенное поколение учеников Юлиуса фон Шлоссера, демонстрирует уже полную «интердисциплинарность» (Отто Пэхт, Эрнст Крис, Эрнст Гомбрих), открытое отсутствие единой методологии: вернее — самые разнообразные способы уклонения от заветов прежде всего Дворжака с его экспрессионистской «истории искусства как истории духа». Можно сказать, что децентрализация выступает здесь как методологическая стратегия, и заинтересовавший нас Зальцбург в этом движении — один из промежуточных пунктов этого пути от предвоенных лет, через войну, к послевоенным — не совсем плодотворным — процессам,

---

<sup>2</sup> Характеристика Деррида у Алайды Ассманн: Aleida Assmann. Text and Ruine // Ruinenbilder. Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabrielle Rippl. München: Wilhelm Fink, 2002, 163–164.

<sup>3</sup> См. на эту тему достаточно подробно: Ванеян, С. С. Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // Искусствознание. 2019. С. 10–43.

<sup>4</sup> Shapiro, R. The New Viennese School // Art Bulletin 18 (1936), 258–66.

происходивших в недрах самой выдающейся научной традиции, которой когда-либо питалось искусствознание.

Значимый и симптоматический факт в этом контексте тот, что именно в Зальцбурге обретает академический покой все тот же Зедльмайр — самый неоднозначный из учеников и фон Шлоссера, и в конечном счете — Дворжака<sup>1</sup>.

Ханс Зедльмайр (1896—1984) — кажется многим из сегодняшнего дня<sup>2</sup> просто маргиналом<sup>3</sup>, несмотря на его собственные практически универсальные претензии и позиции, сильно подмоченные, однако, в эпоху Третьего рейха<sup>4</sup>, но почти восстановленные, хотя и не на родине<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср.: «Следует заметить, что после войны в Вене уже невозможно было говорить ни о какой открытости психоанализу, иконологии Варбургского института или психологии восприятия» (*Aurenhammer, H.H. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. // Wiener Schule. Erinnerung und Perspektive. / Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. LIII. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2004. P. 53*).

<sup>2</sup> *Schneider, N. Hans Sedlmayr. // Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hg. von Heinrich Dilly. Berlin: Reimer. 1990. P. 68—81.*

<sup>3</sup> Ср. одно наблюдение, касающегося зедльмайровского «объективизма», когда он отказывает в какой-либо роли субъекту зрения и приписывает деструктивную, декомпонирующую визуальную структуру («*macchia*») самому художнику: *Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern. 6. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2009, 29.* И далее: «Несмотря на — или, вернее сказать, вопреки — пустоте слов, ничего не значащим заявлениям, непомерным претензиям, а равно и вполне определенной идеологии, Зедльмайр в истории искусства как теоретик должен восприниматься со всей серьезностью» (*Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 73, со ссылкой на Диттманна и Хофманна*).

<sup>4</sup> «...Один из немногих фашиствующих интеллектуалов высокой пробы» (*Sauerländer, W. Zersplitterte Erinnerung // Kunsthistoriker in eigener Sache. Hg. von Martina Sitt. Berlin: Reimer 1990, 305.*

<sup>5</sup> Об опасности «зедльмайровской весны» и общей двусмысленности ин-

Дело в том, что процесс его «денацификации» сопровождался и «денационализацией»: его реабилитация совершается в Мюнхене (здесь он — один из преемников Вельфлина!), но его положение дома — по-настоящему «unheimisch»<sup>6</sup>. Впрочем, после выхода на пенсию он оказывается вновь на родине, но в том самом Зальцбурге — в культурно-исторической альтернативе Вены, где единственное его заметный труд — прочитанный нами только что манифест охраны памятников. Действительно, существовал актуальный повод к написанию этой чистой воды публицистики, но не менее очевидно, что это и пассивистический отход к собственным истокам — к своему учителю Дворжаку, автору «des Kathedismus der Denkmalpflege».

Но подобный исход ученой карьеры надо понимать на фоне чуть более расширенного контекста. Речь идет о традиционном культурно-историческом соперничестве между Зальцбургом и Венной, чтобы понять, почему Зедльмайр вернулся именно в этот город, а не в Вену, где с ним пытались бороться даже в 1956<sup>7</sup>, когда после выхода его новой монографии о Фишере Эрлахе Старшем<sup>8</sup>, усилиями ряда профессоров, вернувшихся из эмиграции (в их числе и Отто Демус), была организована выставка, посвященная тому же персонажу. Она

---

тереса к «нацистской истории искусства» см.: *Binstock, B. Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History // Wiener Schule. Erinnerung und Perspektive*. P. 73—86 (ср. в качестве заключения: «будущее нацистской истории искусства должно передать в еврейские руки» — *Ibid.*, P. 86).

<sup>6</sup> Ср.: «Однако же именно так открывается у Хайдеггера видение „свободы как таковой“ — на фоне „бездомности“ мира в радикальной раположенности к „бытию-вне-дома“» (*Heidegger-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Dieter Thomä (Hrsg.). 2. Aufl. Stuttgart — Weimar: Metzler, 2013, 61).

<sup>7</sup> О реакции студентов на появление в университете Зедльмайра см.: *Sauerländer*. P. 311.

<sup>8</sup> *Sedlmayr, H. J.B. Fischer von Erlach*. Wien: Herold, 1956.

мыслилась как альтернатива новому сочинению старого «нациста»<sup>1</sup>.

Положение дел в том же Зальцбурге характеризует и следующий факт: когда в этом городе в 1950 была устроена персональная выставка возвратившегося из эмиграции скульптора Фритца Вотрубцы<sup>2</sup>, там же посчитали возможным в качестве альтернативного мероприятия организовать и выставку... официального скульптора Третьего рейха — Йозефа Торака, среди творений которого имелся, между прочим, и памятник все тому же Фишеру Эрлаху Старшему<sup>3</sup>.

*Четыре стадии понимания произведения искусства — и искусствознания*

Однако именно в Мюнхене, в 50-е годы, складывается «школа Зедльмайра»<sup>4</sup>, основание которой — в том числе и его семинары, для которых были подготовлены два «методических пособия» — «два примера интерпретации»<sup>5</sup>. Момент «экземпляльности» для Зедльмайра вообще очень характерен: свойства того или иного художественного творения — всегда повод для применения той или иной методологии, вырастающей почти всегда на почве, обильно удобренной остатками прежней историографии. При этом и характерно, как нам представляется, и довольно странно выглядит на фоне такого крайне принципиально-

---

<sup>1</sup> Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellungskatalog Graz, Wien, Salzburg 1956/1957. Hrsg. von Hans Aurenhammer. Wien: Schroll, 1956.

<sup>2</sup> 01.08.1950 — 31.08.1950: Steinskulpturen — Galerie Welz, Salzburg.

<sup>3</sup> Thorak in Salzburg, Mirabellgarten (Zwergelgarten), seit 15. Juli 1950.

<sup>4</sup> Детали см.: *Frodl-Kraft, Eva*. Hans Sedlmayr, 1896—1984 // Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, 1991, 44, 7—46.

<sup>5</sup> Zwei Beispiele zur Interpretation (Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst — Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien / Kunst und Wahrheit, 160—201).

го критицизма отсутствие рефлексии на собственное творчество, просто самих попыток самокритики или хотя бы самоиронии.

Зададимся вопросом, не является ли Зедльмайр сам отчетливым экземпляром прежде всего своего метода и его же — если не жертвой, то точно продуктом?

Мы предлагаем не просто произвести некоторые симптоматические наблюдения над этим и некоторыми иными фактами из наследия этого ученого, но и, следуя его же методологии, попытаться выйти на его же уровень иконологической интерпретации — но уже не произведений искусства, повторимся еще раз, а произведений науки об искусстве, тем более что в самом проекте иконологии — в неокантианской ее редакции Эрвина Панофского — собственно иконологический (третий по счету — после формального и иконографического) уровень как раз отвечает за глубинные и, вероятно, экзистенциальные слои психики — и не только художника.

Однажды Зедльмайр заметил, что его «Возникновение собора» — это реализация его же модели истории искусства, начиная с сакрально связанного воедино комплекса художественных творений — его возникновения, расцвета, а затем и распада и переоформления, вплоть до секуляризации<sup>1</sup>. Эти четыре стадии очень напоминают четыре этапа понимания произведения, согласно тому же Зедльмайру. Распад — не последний момент, после идет переоформление. Итак, не подчиняется ли его творчество той же схеме — хотя бы отчасти?

Напомним, что эти четыре уровня-стадии «понимания» у Зедльмайра<sup>2</sup> выглядят так:

---

<sup>1</sup> Зедльмайр пишет об этой своей книге следующее: «великое сражение в борьбе за конкретную и анти-музейную историю искусства» и напоминает, что писалась она в то время, когда «преимущественно речь шла о кризисе истории искусства» (*Die Entstehung der Kathedrale*, 535—536).

1. Физиогномический;
2. Формальный;
3. «Ноэтический», который включает, в свою очередь, еще несколько типов значения, в том числе, между прочим — «эсхатологический»;
4. Интегральный.

Применение этой схемы Зедльмайра к его же творчеству дает примерно такую картину. Первые три уровня интерпретации распределяются примерно так:

1. «Архитектура Борромини» (1931);
2. «Утрата середины» (1948);
3. «Возникновение собора» (1951).

Стоит обратить внимание, что вся эта методология всецело определяется именно своей серединой, которая есть эсхатологическое значение, а равно — и чувство. Этот факт отчасти может быть объяснен, как было сказано, свойствами той эпистемологии, которую избирает Зедльмайр, а именно — феноменологической редукции в тандеме с гештальт-теорией, в результате чего мы имеем «структурный анализ», что бы под этим не подразумевал Зедльмайр (мы же, напомним, подозреваем в нем как раз «радикальный конструктивизм»). Порождаемые в результате тексты, за которыми — структурализм *per se* суть уже настоящие «документы» экзистенциальных процесса (в том смысле, что придавал им Панофский). И все это в какой момент для Зедльмайра становится уже и «объектом» той практики, что именуется «охраной памятников» (*Denkmalpflege*).

Таким образом — и, по всей видимости, бессознательно, — Зедльмайр пытается найти в прошлом (мы видели, что в совсем недавнем, но крайне травматическом) отсут-

---

<sup>2</sup> *Sedlmayr, H. Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, II, 1957.*

ствующую в настоящем идеологическую континуальность, «монументализируя», то есть превращая в памятник собственный научный опыт. И все это — ради достижения самого искомого, ибо финального и интегративного 4-го уровня понимания, что происходит в одинокой зальцбургской брошюре, на фоне прежних и недавних текстуальных вершин выглядящей почти что жалко, но при этом — совсем не случайно.

Недостижимая в последующее время самим автором вершина — это несомненно все то же «Возникновение собора» (1951), в котором не просто все было сказано и сделано, но и все разобрано на части. Собрать же воедино помогает именно форсированная эсхатология, преодолевающая угрозы разрушения внутреннего, скажем так, «мнемотопа», вернее — крипты в сознании ученого<sup>1</sup>. Но в том-то и дело, что эти воображаемые или реальные разрушения — дело его собственных рук, вернее — практикуемых им критических и специфических, нами уже упомянутых, процедур «де-формализации» и «де-реализации» науки.

Напомним в этой связи вслед за Бельтингом<sup>2</sup> о зедльмайровском раннем проекте «новой науки об искусстве»<sup>3</sup>, для которой не только искусство, но и искусствоведение — только материал, обеспечение которого возможно через де-композицию прежней традиции. И это, собственно говоря, вся эпистемологическая тактика Зедльмайра!

Но здесь-то мы и подходим к самому главному: это требование характерно и для всей герменевтической па-

---

<sup>1</sup> «Мнезический» аспект всякого знания см.: *Ванеян, С. С.* Камни памяти: монумент, документ, крипта, бункер // *Логос.* 2017 6 (121). С. 227—260.

<sup>2</sup> *Belting, H.* Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München: Beck, 1995, 150.

<sup>3</sup> *Sedlmayr, H.* Zu einer strengen Kunstwissenschaft. // *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Bd. I, Wien, 1931.

радигмы<sup>1</sup>. И мы должны помнить, что как структурализм имеет оборотной стороной — постструктурализм и деконструкцию, так и структурный анализ Зедльмайра не может остановиться на редукции «чужого» материала, чтобы выстроить — возвести — новую науку. Для этого необходимо фальсифицировать, если не обесценить прежние достижения, их не только следует «вынести за скобки», но и довести их до состояния «фона», если не седиментации. Но главное — вынести себя и свое творчество за пределы прежнего знания!

Эта логика определяет все послевоенное творчество: не даром «Собору» предшествовала «Утрата середины»: разрушение современного (презентного) положения дел (современное искусство — «болезнь к смерти») подготавливает новый собор — со всеми признаками эсхатологического и окончательного сооружения. И как Новый Иерусалим предваряется метафизически-космической катастрофой<sup>2</sup>, так и новая наука — концом прежней — еще задолго до того же Бельтинга с его «концом истории искусства»!)

---

<sup>1</sup> Эта парадигма строится на предпочтении прямой истины какому-либо методу, что характерно для феноменологии и типично для Гадамера. Ср.: «Проблема представляется ему (Гадамеру) всякий раз в форме некой руинированной альтернативы „истина или метод“» (*Bätschmann, O. Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik // Bildende Kunst als Zeichensystem. Band I: Ikonographie und Ikonologie. Theorien — Entwicklung — Probleme. 5. Aufl. Köln: DuMont, 1991, 476. Ср.: «Герменевтика, используемая в истории искусства, отличается от традиционной интерпретации художественных произведений. В противоположность им ее предмет — не в смысле произведения /.../, но в произведении самом» (*Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 9*).*

<sup>2</sup> «Риторическая ситуация текстуализированная вызывает к жизни ситуацию кризисную» (Elisabeth Schüssler Fiorenza. *Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt. Stuttgart-Berlin-Köln: Kohlhammer. 1994, 150*).

Но в том-то и дело, что руины не только за спиной Зедльмайра: как «мирской пророк» (это его собственное выражение, хотя и не относительно самого себя)<sup>1</sup>, он обязан был видеть себя не только и не столько над описываемой и осуждаемой им ситуацией, но внутри нее. Это означает, что конец и умирание, о котором он свидетельствовал, касается и его самого — прямо и буквально для него эсхатологически.

...Давно было замечено, что из руин послевоенной Германии был воздвигнут зедльмайровский «Собор»<sup>2</sup>. Но мы хотим сказать, что без этих совсем не метафорических руин «Утраты середины» (и не только) просто не могла бы возникнуть эта новая эпистемологически-мессианистическая постройка, именуемая «возникновением собора».

Итак, сам этот метод, как верно и уже давно заметил Диттманн нуждается в руинах, вернее — в катастрофах и кризисах, которые им же (методом) порой и учиняются<sup>3</sup>. Это не только общекультурные и онтологические, но и персональные и экзистенциальные руины самого Зедльмайра — уже на уровне методологии, слишком сильной и порой неизбежно разрушительной.

---

<sup>1</sup> Во всяком случае, не эксплицитно. О «мирских пророках» Зедльмайр упоминает в «Кьеркегоре про Пикассо» (Sedlmayr, H. *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektive zur modernen Kunst*. Salzburg: Müller, 1964. S. 63).

<sup>2</sup> «Из мрака тех лет и в заботе о путях современной Европы вздымается исполненный света гештальт собора» (Bernhard Rupprecht. *Vorwort // Sedlmayr, H. Die Entstehung der Kathedrale*, XV).

<sup>3</sup> Lorenz Dittmann. *Stil, Symbol, Struktur — Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink, 1967. «Структурный анализ нуждается в «поврежденном состоянии» своих объектов (Ibid., 191). «Зедльмайр находит в анализируемом им предмете негатив собственной теории. Метод исследования структурен и целостен, а предмет исследования — расчленен» (Ibid., 193). «Лишь тогда произведение завершается с помощью критики, т.е. структурного анализа, когда оно само в себе — незавершенное, несовершенное» (Ibid., 210).

И ее трансцендирование в форме критики самой критики, понимание ее как тоже «критической формы» — выход из самого настоящего герменевтического круга. Нельзя приписывать кризис другим и верить, что сам — вне его: врачи тоже болеют, а пророки — почти всегда поругаемы.

### *Не только Вена*

Итак, бессознательно Зедльмайр защищался с помощью прошлого — перед лицом «угроз и надежд технического века»<sup>1</sup> — и искал поддержки в опыте своего учителя Дворжака, который когда-то молодого ветерана «великой войны» обратил в искусствоведческую веру и который, как казалось, может собрать воедино итоги жизненных усилий и научных трудов.

И тем самым, перед нами — та самая «история духа», которую примерно в середине своей жизни и в середине уже следующей войны Зедльмайр трансформировал в историю кризисов этого же самого (этого ли?) духа<sup>2</sup>. И перед лицом этих кризисов и зияний так нужна именно «охрана памятников», вернее — «попечение» (Pfleger) о них. Но, в результате, как раз о своем памятнике проявлял заботу Зедльмайр, чувствуя, что руины, которые он наблюдал, — не оставляют его: они — внутри него самого и внутри его творчества и им нельзя позволить превратиться в надгробие. Поэтому-то руины — не только напоминание, но и симптом, стимул и символ.

---

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr. Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters. — Elektrotechnik und Maschinenbau, 75, 1958, 1—7.

<sup>2</sup> См. в «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte — Das Vermächtnis Max Dvořáks» (1949): «История искусства как эпифания абсолютного духа в разрывах человеческого духа, погруженного во время» (Hans Sedlmayr. Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958, 85).

Мы подчеркнуто резко использовали некоторые мотивы и темы творчества Зедльмайра, чтобы произвести с ним то же, что им же производилось с другими. Но не ради отмщения, а как раз ради завершения его трудов.

Поэтому так важно обратить внимание, что эсхатологический уровень понимания произведения, согласно Зедльмайру, — не последний; тропология — вот конечность интерпретационных усилий! Можно ли его самого обратить и «омыть», погрузив в купель его же методологии?

Афины или Иерусалим<sup>1</sup> суть та же проблема, что и Orient oder Rom<sup>2</sup>, которая в случае Зедльмайра может трансформироваться в Wien oder alles anderes<sup>3</sup>: И это дру-

---

<sup>1</sup> Ср.: «Quid ergo Athenis et Hierosolimis?» (*Tertullian. De praescriptione haereticorum*, VII).

<sup>2</sup> *Strzygowski, J. Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig: J.C. Heinrichs, 1900.*

<sup>3</sup> В отношении Венской школы истории искусства и тенденций ее влияния безусловно заслуживают внимания следующие относительно недавно опубликованные тексты: *Benesch, O. Die Wiener kunsthistorische Schule // Österreichische Rundschau. 1920. Bd. 62. S. 174–178; Von Schlosser, J. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich // Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung: Ergänzungsband, 1934; Ettliger L.D., Krenn, S., Pippal, M. (Hg.) Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, im Auftrag des Österreichischen Nationalkomitees des C.I.H.A., herausgegeben von Hermann Fillitz und Martina Pippal. Wien: Böhlau, 1984–1986; Pozzetto, M. (ed.). La Scuola Viennese di storia dell'arte. Atti del XX Convegno. Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei: Gorizia, 1996; Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LIII, 2004. Wien, 2005; Wood, Ch. S. (ed.). Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s. New York: Zone Books, 2000; Lachnit, E. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis*

гое — возможность отказаться от «или-или» в пользу «не только, но и...».

Это вся поливалентная коммуникативность и равенство голосов формирует тот самый перформативно-трансформативный дискурс, который именуется — все еще! — «наукой об искусстве».

---

von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne. Wien: Böhlau, 2005; Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 53/2004. Wien: Böhlau, 2005; Rampley, M. The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918. University Park: Penn State University Press. 2014.