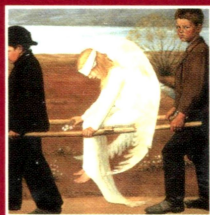


ХАНС ЗЕДЛЬМАЙР

УТРАТА
СЕРЕДИНЫ



ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО

HANS SEDLMAYR

VERLUST DER MITTE

DIE REVOLUTION
DER MODERNEN KUNST

DER TOD DES LICHTES

ХАНС ЗЕДЛЬМАЙР
УТРАТА СЕРЕДИНЫ

РЕВОЛЮЦИЯ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

СМЕРТЬ СВЕТА

Перевод с немецкого С. С. Ванеяна

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО»
ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ



МОСКВА 2008

ББК 87.8
УДК 1.18
347

СОСТАВИТЕЛИ СЕРИИ

В. В. Анашвили, А. Л. Погорельский

НАУЧНЫЙ СОВЕТ

В. Л. Глазычев, Л. Г. Ионин

А. Ф. Филиппов, Р. З. Хестанов

РЕДАКТОРЫ

В. Л. Паркачева, В. С. Походаев

С. Ф. Ярмолук

347 ЗЕДЛЬМАЙР Х. Утрата середины/Пер. с нем. С. С. Ванеяна. — М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). — 640 с., ил.

Ханс Зедльмайр (1896–1984) — один из самых выдающихся историков искусства XX столетия. Впервые переведенные на русский язык классические тексты «Утрата середины» (1948), «Революция современного искусства» (1955) и «Смерть света» (1964) — это строгая, но полная сочувствия диагностика современной цивилизации, понятой как тяжелый духовный недуг, главный симптом которого — утрата веры. Сочетание методологического радикализма и христианского консерватизма делает взгляды Зедльмайра актуальными и для современной культурно-исторической ситуации. Книга предназначена историкам культуры, искусства, философам, богословам и всем интересующимся европейской духовной историей.

ISBN 5–89826–206–7

© С. С. Ванеян, перевод, 2008

© Verlag Das Goldene Vlies, Frankfurt am Mein, 1955

© Rovohlt Verlag, Hamburg, 1955

© Otto Müller Verlag, Salzburg, 1964

© Издательский дом «Территория будущего», 2008

© Прогресс-Традиция, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Степан Ванеян. Утраты и обретения Ханса Зедльмайра.</i> Жизнь и труды	13
УТРАТА СЕРЕДИНЫ. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX И XX ВЕКОВ КАК СИМПТОМ И СИМВОЛ ВРЕМЕНИ	
ВВЕДЕНИЕ	31
Тема · 31; Метод · 32; Границы метода · 34; Ограничение темы · 35	
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СИМПТОМЫ	37
Глава 1. Новые ведущие задачи	37
Препные единые задачи «увядают» · 39; Пейзажный парк · 41; Архитектонический памятник · 47; Музей · 53; Утилитарная по- стройка и жилой дом · 56; Театр · 61; Выставка · 68; Театр и вы- ставка · 74; Дом машины · 74; Краткий обзор · 78	
Глава 2. В поисках утраченного стиля	80
Основания стилевого хаоса · 80; Все задачи требуют нивели- ровки · 81; Уравниловка первой революционной архитекту- ры · 83; Стилистический компромисс: неоэллинизм и неого- тика · 85; Стилистический плюрализм · 87; Первая «новая ве- щественность» · 88; Неоренессанс как тотальная «реставра- ция» · 89; Подъем технического зодчества · 90; Уравниловка второй революции: «новое строительство» · 91; Ответный удар: неоклассицизм как маска · 93; Подступы к новому плюрализ- му · 94; Стилистические партии XIX и XX веков · 94	
Глава 3. Раскол искусств	96
Чистый сад · 97; Автономное строительное искусство · 97; Чистая пластика · 98; Картонное искусство · 99; Чистое искус- ство рисунка и силуэт · 100; Чистая живопись · 100; Изгнание из живописи архитектурного · 101; Ограничение изображе-	

ния «только-видимым» · 102; Абсолютный рисунок, абсолютная живопись и абсолютная пластика · 103; Продукты распада картины · 103; Смерть гезамткунстверка · 104; Смерть иконологии · 105; Смерть орнамента · 106; Размывание границ искусства · 107	
Глава 4. Наступление на архитектуру ·	110
Садовая революция, низвержение архитектуры с престола · 110; Искусственные руины · 111; Первая (бессознательная) революция против архитектуры · 112; Революция продолжается в подполье · 116; Мятёж орнамента против архитектуры · 117; Вторая революция против архитектуры. Отрицание земного основания · 118; Лабильная «архитектура» · 121; Архитектура упраздняется · 121	
Глава 5. Освобожденный хаос	124
Революция в живописи · 124; Демоны (Гойя) · 125; Зброшенный человек (К.Д. Фридрих) · 129; Изуродованный человек (Домье) · 132; Чистое зрение (Сезанн) · 134; Кричащее изображение (проблема плаката) · 138; Освобожденная живопись и хаос · 139; Хаос мертвых отбросов · 145	
Глава 6. Смысл фрагмента	148
Торс · 149	
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ДИАГНОЗ И ТЕЧЕНИЕ БОЛЕЗНИ	153
Глава 7. Утрата середины ·	153
«Наблюдения более высокого рода» · 153; Прочь от середины · 158; Прочь от гуманизма · 159; Прочь от человека · 161; Утрата человеческого образа · 163; Против человека и его мира · 164; Вниз к неорганическому · 165; Вниз к хаотическому · 169; Analogia morbi · 170	
Глава 8. «Автономный» человек	173
Относительно проблемы «первопричин» · 173; Нарушение — тотально · 174; Автономное искусство и автономный человек · 175; Структура нарушения · 177	
Глава 9. У истоков современности ·	180
Деизм и его последствия · 180; Аоргический пантеизм · 181; Анти-теизм · 183; Первопричины нарушения · 184; Другие факторы · 186	

ПЕРВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: СТРЕМЛЕНИЕ К «ЧИСТОТЕ»	254
I. «Чистая» архитектура	254
Выталкивание из строительного искусства живописного начала · 255; Выталкивание из строительного искусства пластического начала. Смерть орнамента · 256; Дальнейшие последствия пуризма · 258; Цель достигнута? · 260	
II. «Чистая» живопись (так называемая абстрактная живопись)	· 261
Выталкивание из живописи пластического элемента. · 262; Выталкивание тектонического · 262; Отказ от воспроизведения и от значения · 265; Согласование воспроизведения и значения · 268; Беспредметное искусство со значением · 269; Беспредметная живопись без значения · 274; В поисках чистых элементов живописи · 277; Достигнута ли цель? · 279	
III. «Чистые» компоненты живописи	279
IV. «Чистая» пластика	281
Выталкивание живописного и тектонического элементов · 281; Отказ от предмета · 282	
V. Смерть орнамента · 283	
Узор вместо орнамента · 284	
VI. Отношение «чистых» искусств друг к другу ·	286
VII. Абсолютная музыка	287
Идея абсолютной музыки и программная музыка · 287; Атональная музыка и абсолютные искусства · 289; Переход в бессмысленное · 290	
VIII. «Poésie pure» ·	291
Заблуждение, будто бы можно добыть эссенцию поэтического с помощью дистилляции · 292; Неудача poésie pure · 293	
IX. Чистый поэт · 294	
Освобождение поэта от человека · 294	
X. Автономное искусство ·	296
Диалектика эстетического · 296; Интересное как заменитель прекрасного · 298	

XI. Автономный художник	299
Игра с возможностями · 299; Ирония и уныние · 300; Художник протейный: Пикассо · 301	
ВТОРОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: ИСКУССТВА В ПЛЕНУ ГЕОМЕТРИИ И ТЕХНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ	303
I. Архитектура в плену чистой геометрии	303
Архитектура приравнивается к геометрии · 303	
II. Архитектура в плену технической конструкции	305
Машина определяет архитектурные образы · 306; Иррациональный элемент «нового строительства» · 309; Конструктор как реформатор жизни · 310	
III. Пластика в плену технической конструкции	310
Пластика как эстетический аппарат · 311	
IV. Живопись в плену конструкции	311
«Конструкция» и «монтаж» · 312	
V. Дух геометрии и конструкции в иных искусствах	313
Поэт как инженер · 314	
VI. Два полюса конструктивистского «искусства»	316
ТРЕТЬЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: ПО-МЕШАННОЕ КАК УБЕЖИЩЕ СВОБОДЫ (СЮРРЕАЛИЗМ)	318
I. Сюрреалистическая живопись	318
Порождающий принцип сюрреализма · 319; Автоматизм · 322; Намеренная помешанность · 323	
II. Сюрреалистическая пластика и архитектура	323
ЧЕТВЕРТОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: В ПОИСКАХ ИЗНАЧАЛЬНОГО (ЭКСПРЕССИОНИЗМ)	326
«Исток — это цель» · 326; Достигнута ли цель? · 328	

ПЕРВАЯ ПЕРСПЕКТИВА:	
ИДОЛЫ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»	331
I. Высшие «интересы» современного искусства	331
Закон идолосложения · 331	
II. Эстетизм ·	333
Всевластие автономного художника и ирония · 334; Эстетизм и отчаяние · 337	
III. Сциентизм ·	338
Еще раз — стремление к чистоте · 338; Поклонение геометрии · 339; Абсолютная наука и абсолютное искусство · 340	
IV. Техницизм	341
Порабощение искусства техникой · 341	
V. «Намеренная помешанность»	343
Приводная пружина сюрреализма · 343; Предшественники · 345; Относительная правота сюрреализма · 346	
ВТОРАЯ ПЕРСПЕКТИВА:	
РЕВОЛЮЦИЯ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»	347
Истинная природа переворота · 348; Революционное «искусство», не пожелавшее быть больше искусством · 351; Тактика революции · 352; Что такое современное искусство? · 353	
Открывающийся вид	354
Пример словесного искусства · 354; Требование момента: различение духов и ориентация · 355; Пробный взгляд из будущего · 358	
ПОСЛЕСЛОВИЕ	359
 СМЕРТЬ СВЕТА	
Смерть света	371
Секуляризация ада	379
Генезис адской сферы · 380; Свойства ада у Босха · 384; Небо и ад	

полагаются в мир · 385; Ад становится имманентным миру · 387; «Interpretatio profana» · 389; Мир как ад · 390; Преодоление в гротеске · 391; Адское: один аспект христианского искусства · 393; Секуляризация ада — проблема христианской истории искусства · 394; Печать времени · 396	
О су- и сюрреализме, или Бретон и Плотин ·	397
Сюрреалистическая шкала ценностей I: contra · 397; Сюрреалистическая шкала ценностей II: pro · 398; Достоевский и сюрреалист. «Человек из подполья» · 399; «Политика сюрреализма» · 401; Сюрреалистическая продукция с точки зрения теории · 402; Сюрреалистическая продукция на практике · 404; Возможность искусства внутри сюрреализма · 406; Сюрреализм и современники · 408; Почему «сюр» — реализм? Относительно верха и низа · 410; Истинный сюрреализм · 411; К апологии так называемого сюрреализма · 413	
Кьеркегор о Пикассо	415
Искусство в эпоху атеизма	434
Границы истории стиля и искусство XIX века	447
Великая реальность и великая абстракция	459
До каких пор живопись остается искусством?	470
1. Бесспорен ли переход границы? · 472; 2. На каком участке пути современного искусства была пересечена граница? · 472; 3. Как полагается называть это «искусство по ту сторону искусства»? · 474; 4. Что привело к этому переходу границы? · 475; 5. Какие функции у паракискусства в рамках современного мира и какие — в рамках сохраняющегося при этом старого мира? · 476; 6. Приемлемо ли это паракискусство? · 477	
Нормы изобразительного искусства ·	478
Опасность и надежда технического века	488
В каком смысле можно говорить о техническом веке? · 488; Место технического века в мировой истории как целом · 490; Первая и вторая фазы технического века · 493; Опасность технического века · 497; Надежда и задача · 501	
Искусство под ярмом техники	506

Искусство в демиургическую эпоху 1760–1960 ·	516
1. Историческое место · 516; 2. Тенденции · 517; 3. Фазы · 534; 4. Достижения · 542; 5. Заключение · 548	
Символические картины ·	550
Послесловие: Пропущенные перспективы	559
Вид на будущее ·	570

ПРИМЕЧАНИЯ

Утраты и обретения Ханса Зедльмайра · 577; Утрата середины · 584; Революция современного искусства · 605; Смерть света · 615

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	631
----------------	-----

СТЕПАН ВАНЕЯН

УТРАТЫ И ОБРЕТЕНИЯ ХАНСА ЗЕДЛЬМАЙРА

ЖИЗНЬ И ТРУДЫ

*Всем тем, кто способен был смотреть именно глазами, дано было
увидеть... экспансию адского и империализм духа преисподней...
Таких было, пожалуй, немного, и я себя к ним не причисляю.*

Ханс Зедльмайр. Секуляризация ада

Ханс Зедльмайр родился 18 января 1896 года в Хорнштайне, что в Бургенланде, близ Оденбурга на австрийско-венгерской границе¹. Его отец — Эрнст Конрад Зедльмайр, мать — Жозефина Зедльмайр, урожденная Негро. Отец Зедльмайра был управляющим обширных венгерских владений Эстергази. С 1900 года Зедльмайры живут в местечке Дольни Михоляк в Словении.

От ранних детских лет у Зедльмайра до конца жизни оставалось одно весьма сильное воспоминание: многочисленные и разнообразные оловянные солдатики (в том числе и фигурки русских и японских солдат с тогдашней войны на Дальнем Востоке). Если верить более поздним воспоминаниям уже немолодого Зедльмайра, эти игрушечные воины были для него тогда воплощением практически всех настоящих мужских и просто человеческих добродетелей, и именно о солдатах своего детства 47-летний ученый думал на фронте уже второй мировой войны. Но если в детских играх главным героем был принц Евгений Савойский, а главным врагом — турки, то в реальной жизни тогдашняя Австро-Венгрия очень скоро обрела Турцию в качестве своего союзника. В двери стучалась пока еще только первая, но уже мировая и вполне настоящая война...

В 1906 году семейство переезжает в Вену, где отец Зедльмайра становится профессором Высшей школы агрикультуры. Получив домашнее начальное образование, с 1907 по 1915 год Зедльмайр посещал государственную классическую гимназию в Вене, где, по словам биографа, сформировался как «сын культуры старого века и ее идеалов образования»².

В 1915 году Зедльмайр досрочно оканчивает гимназию, затем армейские курсы для вольноопределяющихся и в том же году отправляется на фронт в качестве артиллериста. С 1 ноября 1915 Зедльмайр воюет на Волыни и в Галиции. Однажды он вовремя обнаруживает обходной рейд русских казачьих частей, что позволило австрийским подразделениям организовать оборону, а затем и довольно успешное контрнаступление. Однажды, посланный курьером, он заблудился в лесу, попал в болото но, в конце концов, чудом прорвался сквозь заградительный огонь противника. Будучи наводчиком своей батареи, Зедльмайр мог первым наблюдать результаты ее действий: пожары и разрушения, приближенные артиллерийской оптикой, долго остаются главным воспоминанием его военной молодости... Тем не менее в промежутках между боями он штудировал книжку Вильгельма Пиндера о барокко.

В январе 1917 года Зедльмайр оказывается уже в Константинополе: он прикомандирован к штабу австрийской Восточной армии, командование которой в 1916 года планирует вторжение в Египет и овладение Суэцким каналом, для чего под командованием майора Адольфа фон Эйхенгорста формируется «отдельная дивизия горных гаубиц». Предполагалось, что это формирование будет действовать независимо от остальных частей, в экстремальных условиях пустыни и чуть ли не в тылу врага. Поэтому офицеры набирались на добровольных началах, натуры одновременно и авантюрные, и дисциплинированные. Но главное условие — свободное владение французским языком. Будущий историк искусства, видимо, обладал подобными качествами и потому оказался на Ближнем Востоке, в Сирии и Палестине. Но второго Лоуренса Аравийского из нашего героя не получилось: заболев одновременно желтухой и малярией, он проводит продолжительное время в лазарете в Дамаске, где от товарищей офицеров впервые слышит имя своего будущего учителя — Макса Дворжака.

Первым же его наставником оказывается Теодор Виганд — известный немецкий археолог, в звании капитана возглавлявший тогда особое австро-турецкое подразделение, наблюдавшее за охраной памятников в Дамаске и прилегающих областях. Дело в том, что с середины 1917 года на территориях, подконтрольных немецким и австрийским войскам, велись активные раскопки и зарисовки, сначала мусульманских, а с 1918 года и античных сооружений. Взорам открывалось зрелище завораживающее: из-под средневековой *восточной* культуры проступала прежняя античная *западная* цивилизация. Древние христианские храмы, возведенные на остатках римских сооружений и превращенные в свою очередь в мечети, остатки

дворцов и крепостей, построенных и покинутых крестоносцами, — вся эта культурная стратификация, переплетение и смешение, казалось бы, вполне гетерогенных традиций, произвела должное впечатление на молодого венского офицера. Стоит отметить, что Виганд был одним из главных сторонников теории восточного происхождения ранней готики. Подобная идея принципиальной, хотя и неявной идентичности западной и восточной традиций, объединенных сквозной имперской идеей (византийские императоры — преемники римских, омейяды — наследники византийских) не могла не запасть в душу Зедльмайра, хотя на первых порах он решает стать архитектором. Однако никакое увлечение историей архитектуры не избавило его от участия в боевых действиях: в середине 1917 года обстановка на Ближнем Востоке резко изменилась. Англичане захватили Багдад, в очередной раз подступили к Иерусалиму. О Суэцком канале уже никто и не мечтал. Часть, в которой служил Зедльмайр, участвовала в третьей обороне Газы и выдержала 6-дневный обстрел орудий британского флота. Соседние турецкие части были деморализованы, вся тяжесть обороны легла на австро-венгерские формирования. Англичанам удалось высадиться на берег. Несколько раз молодому лейтенанту из Вены приходилось поднимать своих артиллеристов в контратаки, завершавшиеся рукопашным боем. При этом он так и не избавился от лихорадки. Начальство не оставило незамеченными заслуги артиллерийского офицера, который, как говорилось в приказе о награждении, «держался в бою молодцом». В начале 1918 года он получает отпуск, длившийся, впрочем, не долго. В мае Зедльмайр вновь в Константинополе, участвует в боях за Сирию, чтобы уже в ноябре в числе остатков австро-венгерской армии со страшными потерями отойти обратно к Константинополю, чуть ли не на последнем транспорте эвакуироваться из города своей мечты и уже без приключений благополучно пересечь Черное море. 11 ноября того же года его военная служба завершается. Домой 22-летний ветеран привез среди прочих наград «Знак славы с мечами», серебряную и бронзовую медали «За храбрость», «Крест императора Карла», «Серебряный крест» второй степени и Орден серебряного полумесяца. Своими наградами, заработанными на фронтах Первой мировой войны, Зедльмайр вполне мог гордиться всю последующую жизнь.

В том же 1918 году сразу после демобилизации Зедльмайр приступает к учебе в Высшей технической школе в Вене, изучая одновременно математику и физику в университете. Но в 1920 году, под впечатлением лекций М.Дворжака и после личного с ним знакомства, Зедльмайр меняет жизненные планы и переходит с математико-тех-

нических факультетов на отделение истории искусств. Питая самый искренний пиетет к личности своего учителя, Зедльмайр, тем не менее, не стал буквальным последователем его неогегельянского варианта «истории духа». Прямое интеллектуальное влияние Зедльмайр-студент испытал от другой личности — «сделанного из совсем иного материала»³ Вильгельма Пиндера, своего старого «знакомому» еще по лесам и болотам Волыни. После смерти Дворжака именно Пиндер мог стать его преемником: благодаря усилиям группы студентов руководство факультета позволила им просить Пиндера возглавить кафедру. Но отправленная в Лейпциг студенческая делегация (в ее число входил и Зедльмайр) привезла отказ. Заведующим кафедрой стал предложенный руководством Юлиус фон Шлоссер. Представитель старой науки, именно тогда переживший (обратившись к эстетике Б.Кроче) очевидный интеллектуальный переворот и поначалу не принятый студентами, Шлоссер, однако, быстро завоевал у них популярность⁴.

В 1923 году Зедльмайру присуждают докторскую степень за работу о Бернхарде Фишере фон Эрлахе Старшем. Тема диссертации была выбрана не без участия Шлоссера, предполагавшего жанр так называемой «внутренней биографии». Диссертация имела характерное название: «К истории позднего типа церковного здания и относительно одного принципиального момента в искусстве Бернхарда Фишера фон Эрлаха Старшего». К тому же году относится и первая публикация-заметка на тему диссертации (кстати говоря, на венгерском языке, которым Зедльмайр владел с детства).

Тема архитектуры будет сопровождать Зедльмайра на протяжении всей его жизни. Не став строителем, предпочтя историю архитектуры, Зедльмайр, тем не менее, приступил к воздвижению, так сказать, внутреннего, в том числе и интеллектуального храма, ставшего одновременно и практической лабораторией, местом зарождения, формирования и бытования его идей. Но история архитектуры — это и область их приложения и проверки, удобный повод демонстрации новых методологических процедур.

В 1925 году диссертация выходит отдельной книгой⁵. Тогда же появляется и первая теоретическая работа — «Зрение через гештальт». Данный текст — один из самых ранних опытов расширения поля действия гештальт-теории в сторону искусствознания⁶. Видимо, благодаря фон Шлоссеру этот подход обрел сторонников в среде молодых выпускников Венского университета. Соединившись вскоре с эстетикой Кроче, именно гештальтизм оказался теоретической основой для так называемой «второй Венской школы» в искусствозна-

нии⁷. Но одновременно нельзя забывать и о «Венском логическом кружке» (Шлик, Хаан, Карнап)⁸ — Зедльмайр, с его математическим складом ума, не мог оставаться равнодушным к методологическим усилиям отцов неопозитивизма. Но верифицировать искусствоведение он все-таки намеревался при помощи психологии, пусть и экспериментальной, в лице Коффки и Кёлера. Впрочем, Вена — центр фрейдизма. Когда Зедльмайр заканчивал свою диссертацию, отец «глубинной психологии» уже успел размежеваться со своими лучшими учениками, так что молодому и полному методологических амбиций историку искусства было из чего выбирать. Кажется, он особенно и не выбирал, а попробовал собрать все вместе и посмотреть, как это все одновременно работает в силовом поле «строгой науки», то есть, феноменологии.

В течение следующих десяти лет Зедльмайр — свободный ученый. Он совершает путешествия⁹, активно публикуется, подготавливает вместе с Карлом Свободой собрание сочинений Алоиза Ригля (1929), для которого пишет (1928) предисловие «Квинтэссенция учения Ригля» — манифест нового направления в методологии истории искусств — структурного, а на самом деле, гештальтного анализа¹⁰.

Рубеж 20–30 годов — преимущественно «барочный» период в творческой эволюции Зедльмайра. Очень существенная веха его тогдашних научных занятий — книга о Борромини (1930), которую обрамляют многочисленные статьи¹¹. Книга важна и как известный рубеж в методологической активности Зедльмайра: здесь он в поисках концептуальной базы своих архитектурных изысканий обращается не столько к психоанализу, сколько к характерологии Кречмера¹². Несомненно, перед нами желание дополнить формально-структурную аналитику гештальт-теории психотерапевтическим классификаторским критицизмом, обращенным к смысловым и, главное, нравственным, аспектами художественного творчества¹³. Свое, по-видимому, преобладающее в то время настроение первооткрывателя-просветителя Зедльмайр хорошо передает во вступлении к книге о Борромини. Апелляция к естественному, непосредственному и неиспорченному восприятию неподготовленного, но тонко чувствующего зрителя-любителя — характерная черта общепсихологических настроений Зедльмайра в те годы. Совершить редукцию учебного зрения к зрению свободному от стереотипов псевдо-учености, к первичному и потому подлинному, со всей строгостью «вынести за скобки» всю предыдущую научную традицию — несомненно выдающийся и весьма рискованный методологический эксперимент, растянувшийся на целую жизнь.

Наступательный настрой тогдашней зедльмайровской методологии и вообще «боевую» атмосферу, царившую в немецкоязычной науке 20-х и 30-х годов, отражают дискуссии, обсуждения книг, посвященных тому же барокко. Все они проходили не без активного участия Зедльмайра¹⁴. Тогда же определяется и круг зедльмайровских единомышленников¹⁵.

Барокко понимается и описывается принципиально как последняя манифестация сакрального гезамткунстверка, то есть, как «целостный», а значит, подлинный стиль. Начало такому взгляду на барокко можно найти при желании уже в знаменитых «парах» Вёльфлина. Но у Вёльфлина барочные характеристики подбираются, как бы отталкиваясь еще от Ренессанса, как альтернатива Ренессансу. Гештальт-теория позволяла рассматривать всякое явление, в том числе и барокко, как независимую и уникальную величину, *внутренне* устроенную целостно, выявляя одновременно и всевозможные не вполне полноценные, так сказать, не полностью целостные явления, к которым Зедльмайр склонен был причислять и готику, и Ренессанс.

Неповторимость, индивидуальность памятников барокко — другой импульс для обращения к гештальт-теории и дальнейшей ее разработки, расширения ее возможностей как в сторону применения к иным архитектурным явлениям (к готике), так и в сторону ее генерализации и универсализации (поиск устойчивых целостностей как условие интерпретации в том числе языка живописного, а не только архитектурного произведения).

В то же время определяется и линия средневековых интересов Зедльмайра, главный плод которых, однако (речь идет о «Возникновение собора»), увидит свет значительно позже, в 1950 году. Но история появления «книги о соборе» укоренена в довоенном творчестве, весьма неоднородном и тематически, и методологически. Обращение, в частности, к готике обусловлено и таким немаловажным обстоятельством, как готическое «открытие зрителя» (Пиндер)¹⁶: рост индивидуализма вообще и индивидуализма восприятия, в частности, — почти идеальный случай для применения гештальт-теории как психологии восприятия, переживания и концептуализации (создания мысленного образа). Но это и не менее удобный случай разобратся с прежней, формально-стилистической историей искусства, понимавшейся, пускай, как чисто эмпирическая, но тоже «история зрительного восприятия». Следует иметь в виду, что одновременно гештальт-теория (как разновидность структурализма вообще) своей концепцией «перцептивных полей» стимулировала тенденцию к поиску «духовных контекстов», к переосмыслению дворжакон-

ской *Geistesgeschichte*¹⁷. Вехой этого процесса стала статья о «*Macchia* Брейгеля»¹⁸ — «симптом будущей глобальной перемены воззрений» Зедльмайра.

В 1933 году за работу «История градостроительства» Зедльмайр получает доцентуру в Высшей технической школе. С 1934 года, под началом Юлиуса фон Шлоссера начинается его преподавательская деятельность в Венском университете, где в 1936 году уже в качестве ординариуса Зедльмайр замещает своего знаменитого предшественника, наследуя не только кафедру, но и всю традицию венского искусствознания.

Студенты воспринимали Зедльмайра как безусловного новатора, для них он «означал прорыв к иным берегам»¹⁹. Но при этом невозможно говорить об устойчивой школе Зедльмайра в венские годы его педагогической деятельности. Многие студенты перешли к нему от Шлоссера. В музейных занятиях он продолжал шлоссеровскую методику так называемого «монтажного обучения» анализу памятника (интенсивное обсуждение отдельного произведения всей группой)²⁰. И, тем не менее, личность Зедльмайра действовала завораживающе, в своем обучении студенты реально ощущали себя присутствующими при рождении новой эпохи в науке²¹. Зедльмайр-профессор отличался «юношески непосредственными манерами обращения: расстояние между подиумом и кафедрой в старой аудитории № 21 он имел обыкновение преодолевать элегантно прыжком». «С беззаботной естественностью он уделял футболу не менее серьезное внимание, чем науке»²².

Об активном католицизме Зедльмайра и его раннем увлечении национал-социализмом студенты не подозревали²³. Зато они ощущали «постоянное требование со стороны предельно острого интеллекта, который и от студентов с беспощадной строгостью добивался мышления, свободного от предрассудков». «Методические масштабы, которые Зедльмайр заложил в студентах, были строги, и более строгими они быть уже не могли. Не предполагающее возражений овладение первой, „филологически-исторической“ ступенью „строгой науки об искусстве“ было *conditio sine qua non*, и во мне до сих живо ощущение того паралича, что распространялся в семинаре, когда невыносимое молчание и каменное выражение лица со всеми последствиями было ответом Зедльмайра на неудачу выступавшего. Перекапывая прежде привычный, традиционный учебный материал и воспроизводя его по возможности точно, мы активно переживали „приключение мысли“. Императив мыслить самостоятельно и не принимать на веру заданных предпосылок, а проверять их, —

без сомнения, стал для всех самым решающим завоеванием наших студенческих лет»²⁴.

Уже упоминавшийся национал-социализм Зедльмайра возник не на пустом месте. Отправляясь на свою первую войну, юный венский доброволец воображал, по собственным признаниям, что вместе с ним на фронт идут восставшие из гробов непобедимые солдаты принца Евгения, готовые до последней капли крови защищать своего императора. Как известно, солдаты 1683 года не восстали, зато в могилы ушли солдаты 1918 года. Но можно предположить, что слава и честь Империи, всепобеждающий дух Рима продолжали жить в сердце молодого ученого-консерватора и, как он тогда думал, — в душе единой и неделимой германской нации...

Короткое членство в австрийской национал-социалистической партии, более продолжительное сотрудничество в «Обществе исследователей восточного германства», довольно активная агитация в пользу идей так называемой «народной политики», — все это отдельные стороны того «общегерманского дела», которому Зедльмайр пытался служить еще до прихода к власти Гитлера.

Одновременно за этим стоит проблема куда более и обширная, и серьезная, как это видно из его тогдашних публикаций, посвященных византийскому искусству. Вопрос «Orient oder Rom?» обретает у Зедльмайра в начале 30-х годов религиозно-политический и историко-философский подтекст через обращение к истокам такого явления как, например, византийский цезаропапизм. «Orient oder Rom» виноват в обмирщении государственной власти? Возможно ли в наши дни восстановить Империю, как это сделал когда-то Юстиниан? В чем сила религиозного и политического авторитаризма византийских государей, не есть ли нация, народ та самая субстанция, из которой вновь и вновь творится вечная по своей природе Империя? Ведь Империя непрерывна, одно ее воплощение сменяет другое, ибо каждое из них — отображение вечного Царства — если это Империя истинная.

Во всяком случае, военный опыт Зедльмайра позволил ему познакомиться с материальными и отчасти духовными остатками всех прежних империй-рейхов: и собственно римского рейха, и рейха византийского. Россию он, видимо, в расчет не принимал, третьего Рима в лице Москвы в болотах и лесах Западной Украины он не нашел, а сталинско-большевистский атеистический рейх он, наверное, просто не воспринимал (или старался о нем не думать).

Тем более что на горизонте маячил очередной «третий Рим», поднимавший голову под боком тогдашней Австрии, которая совсем не-

давно сама была габсбургской монархией, обладала имперским статусом и находилась в *середине* Европы. Потом все это она утратила. И была сама утрачена тем, кто готов был когда-то проливать за нее свою кровь...

Несомненно, 30-е годы для Зедльмайра — время глубокой и серьезной погруженности в политику. Важная веха этого процесса — выступление его на торжественном открытии «Всенемецкого католического дня» 1933 года. В речи, посвященной «Католической и немецкой миссии Австрии» — Зедльмайр произнес ее, стоя перед фасадом венской Карлскирхе, — говорилось о преимуществах «сословного государства», построенного на национальных и церковных началах. Председателю праздника Зедльмайр передал свой доклад о «Становлении городского облика Вены». В нем он постарался отмежеваться от градостроительных проектов тогдашнего «австромарксистского» руководства столицы²⁵. Доклад посвящен был все тому же Фишеру фон Эрлаху, и в нем, между прочим, поминаются «естественные враги» австрийского императора: турецкий султан и... французский король. Само же творчество великого австрийского архитектора под взглядом Зедльмайра приобретает все признаки германской народности: это и «тяга к воображаемой античности», и «героически-фантастическая манера».

Следующий шаг в политическом и идейном самоопределении Зедльмайра — выступление в мае 1937 года в столице нацистской Германии с докладом «Роль Австрии в истории немецкого искусства». Гость из Вены, отдавая должное «имперской идее», сделал особый акцент на том, что XVII век — время, когда одновременно случаются два события: в искусстве преодолевается «чуждое» итальянское влияние, а в политике германская империя победоносно расширяется на Восток. Тезис о необходимости преодоления разрыва между искусством Австрии и «общенемецким искусством» — явное предвосхищение совсем скорого аншлюса. Выступление было принято с восторгом, «Voelkischer Beobachter» публикует его текст, в начале 1938 года доклад выходит двумя отдельными изданиями в Лейпциге и Мюнхене²⁶. Видимо, в январе того же года Зедльмайр вновь вступает в НСДАП, становясь одновременно членом «Национал-социалистического союза преподавателей».

И тем не менее после аншлюса Зедльмайру пришлось объясняться, почему он в 1932 году покинул ряды нацистской партии. Со многими другими профессорами университета он проходит унижительную процедуру присяги на верность фюреру, а затем вынужден еще некоторое время ждать получения официального статуса «сочувствующего».

В 1941 году происходят два важных события в биографии Зедльмайра: он избирается действительным членом Австрийской Академии наук и назначается директором венского Института истории искусства.

Но даже эти весьма заметные должности не освобождают его от общей для многих участи: в феврале 1942 года, несмотря на многочисленные ходатайства руководства университета, Зедльмайр как офицер резерва мобилизуется в армию. Сначала он некоторое время находится в Будапеште, но в июле снова оказывается на Восточном фронте, в составе группы войск «Юг». Он бывает в Киеве, Горловке, Курске. В августе Зедльмайр уже оберлейтенант и исполняет обязанности сначала офицера связи, а затем — офицера похоронной службы. Долгое время он приписан к штабу командования 1 танковой армии, которую в то время возглавлял будущий заговорщик Эвальд фон Клейст. В марте 1943 года ему присваивается звание капитана, и он прикомандировывается к штабу главного командования действующей армии. Летом того же года он тяжело заболевает, в лазарете составляет воспоминания детства, опубликованные лишь после его смерти.

...Итак, опять война, опять Восточный фронт, снова болезнь и лазарет. Но вокруг этих жизненных повторов и поворотов уже новые декорации. Зедльмайру и в прямом, и в переносном смысле слова удалось проникнуть на Восток чуть дальше: в 1915 году — консервативно-солдатская романтика, накануне 1942 — искушение имперской державностью. В 1917 году — мертвые культуры и их раскопки, в 1943 — мертвые солдаты и их погребение. Заодно, как вскоре выяснилось, и погребение прежних идеалов: во время болезни отягощенный профессорским званием (и знанием) капитан вермахта наконец-то остается один на один с Тем, Кто превышает всех человеческих идей, желаний, знаний и убеждений²⁷.

Оправившись от недуга, он женится, в сентябре покидает действующую армию, служит некоторое время в Заальфельде при штабе верховного главнокомандования вермахта, в подразделении по учету потерь (составляет похоронки?). В ноябре 1943 года — демобилизуется.

Тогда же он возобновляет преподавание, которое, однако, продолжается лишь до 1945 года. Власти восстановленной после разгрома Германии Австрийской республики отмечали, что профессор Зедльмайр не предоставил никаких ручательств в пользу того, что его деятельность не будет представлять опасности для независимой Австрии. Его отправляют на покой с урезанной в половину пенсией.²⁸ Зедльмайр подпадает под закон о запрещении национал-социалистической деятельности. Ему не только не разрешается заниматься преподаванием, ему запрещается даже публиковаться.

Тем не менее в 1946–1948 годах под псевдонимами (*Ханс Шварц* и *Эрнст Херманн*) выходит очень много работ ученого. Зедльмайр несомненно пытается компенсировать утрату возможности учить возможностью писать. Но существенно другое: в этих работах уже не найти рассуждений о культурно-исторической середине в лице «единой Германии», которая гасит «крайности» Востока и Запада. Все тексты этого короткого, но насыщенного периода посвящены уже иной «середине», которую невозможно локализовать ни на политической карте, ни на ландшафте национально-историософских идеологем, ни в блистательном прошлом, ни в заманчивом будущем. Ему нет места даже в настоящем, понятом как актуальное сегодня. Эту подлинную середину, сердцевину мира можно обнаружить лишь в сердце человека, в глубине души. Хотя там же она и утрачивается...

Послевоенный этап деятельности Зедльмайра был ознаменован выходом самого известного его труда, можно сказать, одного из символов XX столетия, памфлета-диагноза «Утрата середины» (1948). «Апокалиптическое видение» книги было подготовлено не только недавним духовным кризисом автора, но и всем его теоретическим развитием, имевшим начало еще в довоенных публикациях.

В контексте «Утраты середины» становится понятным и обращение Зедльмайра в эти годы к наследию своего первого учителя — Макса Дворжака. В посвященной ему работе (1949)²⁹ он с первых же страниц обрушивается на «ложный спиритуализм», за фасадом которого скрывается старый формализм³⁰.

Но одновременно «Утрата...» — книга послевоенная не только по этой причине. Она не могла бы появиться без войны, сокрушившей прежних идолов, или, во всяком случае, показавшей их бессилие. Мы видели, что полагалось именовать серединой в контексте национал-социалистической идеологии 30-х годов. Это та самая «единая Германия», которую Зедльмайр, после войны даже не утратил. Он от нее именно избавился. И потому общий пафос этой книги обладает, можно сказать, специфически психоаналитическим смыслом: утрата подлинной, духовной середины связана с утверждением ложных «середин», иллюзорных фантазмов, больше похожих на статические и абстрактные, так сказать, геометрические центры, мертвые и пустые, воображаемые, без привязки к реальности. Обретение настоящего — среднего и срединного — пути обусловлено освобождением от идолов-идеологий, самые опасные из которых — идеологии сакрализованные. Поэтому книга об утрате одновременно и средство обретения.

При этом «Утрата...» оказывается обретением не только Зедльмайром, но и всей наукой весьма продуктивного, хотя местами и слишком строгого аналитического метода, построенного на описании так называемых «ведущих задач» и выявлении в историко-художественном материале «критических форм». Последние не только свидетельствуют о кризисных, даже патологических явлениях в искусстве, но и оказываются условием критического проникновения в самую ткань исторического процесса, теми самыми симптомами, которые отсылают к явлениям душевной и духовной, а не только культурной жизни человечества. «Утрата...» — все та же иконология, но сопряженная со специфической художественной и одновременно религиозно-нравственной критикой. Рискованность методологической программы, предложенной Зедльмайром в этом трактате, заключалась в опасности не только вынесения суждения о кризисе духа, но и в незаметном осуждении носителей этого самого духа. Специфически христианский, можно сказать, сугубо католический гуманистический пафос трактата-диагноза Зедльмайра позволяет ему не только избежать греха осуждения, но и увидеть сквозь трагические, порой искушающие манифестации атеистического духа времени спасительные горизонты истории пребывания человека на земле. Недаром книга заканчивается многозначительным и многозначным образом «Пустого трона», приготовленного для истинного рыцаря Св. Грааля места за Круглым столом, и, конечно же, уготованного Престола для истинного Бога и истинного Человека.

В свою очередь «Возникновение собора» (1950) — апогей зедльмайровского чисто христианского варианта «истории духа». Эту самую фундаментальную его книгу невозможно рассматривать отдельно от «Утраты середины». Это как бы два полюса зедльмайровского творчества с «говорящими» названиями: беспощадный критический анализ, приговор-утрата и полный надежд спиритуалистический синтез-возникновение. Другое дело, что конец этого синтеза остается открытым — открытым в сторону как раз того, что потом, с точки зрения истории европейской цивилизации, как раз и станет «утратой».

В 1948 году официальные органы австрийского министерства внутренних дел делают уточнение, что повторное вступление Зедльмайра в нацистскую партию состоялось уже после аншлюса, и потому он не может быть причислен к так называемым «нелегалам», то есть тем, кто являлся членом запрещенной в Австрии НСДАП и в качестве нацистской пятой колонны тайно готовил захват Австрии. Это обстоятельство несколько смягчило положение ученого, которое он,

правда, вскоре опять испортил, взявшись активно бороться против планов федерального правительства переустроить Вену. Зедльмайр буквально становится *persona non grata* и покидает родину, отправляясь в 1950 году в соседнюю католическую и консервативную Баварию, где в следующем году возобновляется его преподавательская деятельность, но уже в университете Мюнхена. Он занимает кафедру, только что освобожденную, между прочим, Хансом Янтценом, на работах которого построена была вся теоретическая подоплека «Возникновения собора».

Небезынтересно, что на первых порах некоторые студенты устроили ему как «реакционному» профессору обструкцию, подобную той, что когда-то «прогрессивные» венские студенты (и в их числе сам Зедльмайр) организовали Юлиусу фон Шлоссеру. Но вскоре все изменилось: именно в Мюнхене сформировалась научная школа Зедльмайра. Тематика его лекций была та же, что и в Вене: история европейского искусства, причем практически отдельным курсом выглядел цикл о раннехристианском и византийском искусстве как истоке всех последующих явлений. Именно в Мюнхене он организывает семинар и издает его материалы, редактирует им же основанный журнал, предпринимает библиографические изыскания. Мюнхенские годы — время возобновления активных методологических и теоретических исследований. «Серединой» теории и методологии Зедльмайра становится «проблема интерпретации», с помощью которой, на самом деле, можно только описать и воссоздать художественное творение, выявив его «наглядный характер» и пропустив сквозь основные структурно-семантические уровни. Именно в эти годы усиливается интерес Зедльмайра к проблеме соотношения искусства и языка. К той самой теме, которая, как известно, волновала еще фон Шлоссера, Зедльмайр обратился в статье «Поэтическое слово и искусство. Относительно интермодальной целостности» (1957), перепечатанной в небольшом сборнике (1978) с тем же названием, где были помещены и две работы ученика Зедльмайра — Мохаммеда Рассема³¹. Интермодальность художественной деятельности — условие интертекстуальности усилий интерпретатора-экзегета, выявляющего не только, например, культурно-антропологический символизм произведения, но и его духовно-религиозную симптоматику. Художника-теурга обязан дополнять искусствовед-терапевт.

Именно таков пафос двух продолжений «Утраты...» — книги «Революция современного искусства» и сборника статей «Смерть света». Вместе с «Утратой...» они составляют специфическую критическую трилогию, где не только ставится диагноз, но и прописыва-

ются лекарства и выясняются перспективы выздоровления. Слово «перспектива» в этом смысле — ключевое в последних двух книгах, которые отчасти имеют не столько утопический, сколько футурологический характер, хотя подобный взгляд в будущее выстраивается из недр прошлого, минуя все-таки не совсем «правильное», не совсем подлинное, не полностью «настоящее» настоящее.

«Революция...» — это одновременно и синхронистический срез недуга, описанного диахронически в «Утрате...», и выявление его существенных аспектов, которые Зедльмайр описывает в «четырех определениях» — художественный «пуризм», техноидный «геометризм», шизоидный «иррационализм» и, наконец, «архаизм» экспрессивных возможностей искусства. Возникает довольно странная негативная феноменология современного искусства, ибо все четыре «сущности» суть «пустые множества», все те же заблуждения, возведенные современной художественной практикой и обслуживающей ее критикой в ранг онтологических реальностей. Являясь же на самом деле идеологическими фантазмами, обслуживающими всевозможные экзистенциальные фрустрации современного человеческого духа, подобного рода псевдосущности затягивают современное человечество в столь же ложные «перспективы». Эти «перспективы» понимаются Зедльмайром как набор некоторых опасных возможностей, ложных, обманчивых «интенций». Число их два — это перспектива атеистического кумиротворения, поклонения ненастоящим богам и настоящим демонам, и перспектива революционного переворота, социальной, культурной и духовной катастрофы, грозящей Западу и всему человечеству, если не будут обретены подлинные ценности и истинный Бог.

Для верного представления о круге последователей Зедльмайра и проблематике их деятельности полезен сборник, подготовленный в честь Зедльмайра (1962) с полным списком его работ на тогдашний день³². В качестве его единомышленника следует назвать выдающегося эстетика Гельмута Куна, чьи книги ценил и Зедльмайр³³. Их взаимная приязнь не только показательна, но и поучительна: ведь один был бывшим нацистом, а другой — бывшим эмигрантом, еле спасшемся от нацизма, но после войны незамедлительно вернувшимся на родину. И тем не менее никакого парадокса здесь нет: они испытывали друг к другу больше, чем уважение по одной простой причине — оба были христианами и католиками.

Именно мюнхенские ученики Зедльмайра — Германи Бауер, Вильгельм Мессерер и Фридрих Пиль последовательно занимали кафедру истории искусства в Зальцбурге (до них, сразу после Зедльмайра, ее возглавлял венский его ученик — Франц Фурманн)³⁴.

Рубеж 50–60-х годов ознаменовался выходом двухтомного собрания сочинений Зедльмайра под общим названием «Эпохи и творения»³⁵, а также свода теоретических изысканий «Искусство и истина» (1958)³⁶. К 200-летию со дня рождения Фишера Эрлаха Старшего Зедльмайр издает фактически новую книгу о великом австрийском архитекторе³⁷.

В 1961 году Зедльмайру поступает предложение вернуться на кафедру Венского университета, из которого был изгнан в 1945-м. Но он предпочел остаться в Мюнхене... Заслуги его перед этим городом и перед всей Баварией были оценены по достоинству: он награждается целым рядом баварских орденов и становится действительным членом Академии наук Баварии.

С 1964 года начинается новая страница в жизни австрийского ученого — после выхода на пенсию в Мюнхене³⁸ его приглашают в университет Зальцбурга, где он преподает уже до конца своей жизни, одновременно возглавляя (до 1969) основанный им же и тогда же Институт истории искусства. Интересно, что в Зальцбурге Зедльмайр имел статус «приглашенного профессора», иначе говоря, он не находился официально на государственной службе Австрийской республики и потому не нарушал закона о запрещении нацистской деятельности, который продолжал действовать и под который продолжал подпадать ученый.

Надо себе представлять традиционное культурно-историческое соперничество между Зальцбургом и Веной, чтобы понять, почему Зедльмайр вернулся именно в этот город, а не в Вену, где с ним пытались бороться даже в 1956 году, когда, после выхода его новой монографии о Фишере, усилиями ряда профессоров, вернувшихся из эмиграции (в их числе и Отто Демус), была организована выставка, посвященная тому же персонажу. Она мыслилась как альтернатива новому сочинению старого нациста. Положение дел в Зальцбурге в свою очередь характеризует следующий факт: когда в Вене в 1950 была устроена персональная выставка возвратившегося из эмиграции скульптора Фритца Вотрубы, в этом городе посчитали возможным в качестве альтернативного мероприятия организовать выставку... любимого скульптора Гитлера — Йозефа Торака, среди творений которого имелся, между прочим, и памятник все тому же Фишеру фон Эрлаху Старшему.

В программной инаугурационной речи в университете Зальцбурга Зедльмайр главной задачей науки провозгласил создание (в соответствии с современной ситуацией) «планетарной науки об искусстве»³⁹.

В свой зальцбургский период он прославился все той же страстной борьбой за сохранение памятников старины⁴⁰. «Двадцатилетний крестовый поход против „Утраты середины“ превратился в конкретную борьбу за спасение старого города и против уничтожения его окрестностей»⁴¹. В этой, как мы видели, далеко не новой для него деятельности, окончившейся только с его смертью, Зедльмайр проявлял себя как верный ученик Дворжака, отдававшего в свое время много сил делу «Denkmalpflege» в Австро-Венгрии⁴². На этот раз защитник «законов старинного города» был понят правильно: Зедльмайр в 1972 году награждается почетным перстнем города Зальцбурга, в 1976 — национальной премией Австрии за сохранение природы, в 1979 — научной премией Зальцбурга, в 1982 — национальной медалью за заслуги по охране памятников. В результате под конец жизни Зедльмайр превращается в живую достопримечательность Зальцбурга и чуть ли не в местночтимого святого.

При этом даже в 70-х — начале 80-х годов, уже в достаточно преклонном возрасте Зедльмайр продолжает активную научную жизнь: принимает участие в конференциях, публикуется⁴³. На рубеже 80-х появляется третий том «Эпох и творений». Но воспоминания из раннего детства, именуемые весьма символически «Золотой век. Детство»⁴⁴, напечатаны были уже после его смерти.

Этот мир утрачивает Зедльмайра 9 июля 1986 года. Из названий его работ, оставшихся неоконченными, можно составить представление о тех общефилософских горизонтах науки об искусстве, которые открывались ученому с высоты его 88 лет: «История Gesamtkunstwerks», «История идей христианского искусства», «Ранг и ценность в искусстве», «Принципы науки об искусстве», «Философские предпосылки истории искусства».

УТРАТА СЕРЕДИНЫ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX И XX ВЕКОВ КАК СИМПТОМ И СИМВОЛ ВРЕМЕНИ

Кто вне середины, тот вне человечества.

Паскаль¹

ВВЕДЕНИЕ

Тема

*История искусства уже не принадлежит себе:
она служит науке о человеке.*

В. Пиндер

За несколько лет и даже десятилетий накануне 1789 года в Европе разразилась внутренняя революция невообразимого масштаба: события, обобщенно называемые «Французской революцией», суть лишь видимый и частный процесс в пределах этой чудовищной внутренней катастрофы. Сложившееся тогда положение дел не удалось преодолеть еще и сегодня, — ни в области духа, ни в практической области.

Понять, что действительно тогда произошло, — вероятно, самая актуальная задача, которая вообще когда-либо стояла перед исторической наукой. Этот поворот интересует нас сегодня не только как историков. Он затрагивает всех нас целиком, ибо с него начинается наше настоящее, и, отталкиваясь от него, мы познаем и наше положение, познаем самих себя.

Созерцание искусства призвано содействовать выработке тех основополагающих знаний, что необходимы для понимания этой внутренней революции. Нигде все то неповторимое, все то новое, что тогда, только начавшись, сразу же составило целую эпоху, не постигается отчетливее, чем в чередѣ явлений, принадлежащих области искусства и обладающих исключительной выразительностью. Если бы мы были в состоянии видеть в этих явлениях не только исторические факты, но и *симптомы*, мы смогли бы на основании их непосредственно устанавливать диагноз, объясняющий страдания века. А ведь иначе как страданиями — без сомнения — эти состояния никогда и не ощущались.

Едва ли случайно, что среди тех, кто привлекал в качестве симптомов для толкования эпохи явления искусства, был в том числе и Шпенглер. Однако и он, и большинство других рассматривали

не художественные явления сами по себе, но только то в них, чему были аналогии в других эпохах. К тому же в области искусства около 1760 года возникают явления, которых нигде и никогда прежде в мировой истории не существовало. Они с такой великой символической силой свидетельствуют о потрясениях внутри духовного мира, что в какой-то момент оказывается непонятным, почему не сразу все было обнаружено через созерцания искусства.

Обо всем этом уже давно можно было бы догадаться, если бы *страх* нечто увидеть не заставлял закрывать глаза. Ибо усмотреть подобное положение вещей и не утратить надежду — для этого требуется мужество. Но с другой стороны, именно это усмотрение мужеством и наделяет.

И пусть наука не мнит о себе, что способна измерить бремя, лежащее на этих страшных весах эона, даже если бы ей удалось извлечь свои знания из самых глубин. При душевных расстройствах, впрочем, можно помочь поиску утраченного равновесия, возводя бессознательное к свету дня — свету ясного сознания и тем самым подчиняя его. И точно так же — поверх чисто теоретического интереса, который в такое решающее время едва ли нас может увлечь, — аналогичное созерцание нашей эпохи посредством искусства в состоянии, по крайней мере, обозначить некоторые подступы к разрешению данного состояния, заставляющего страдать многих.

Кажется, наша эпоха не только в индивидуальном, но и в коллективном ставит задачу через осознание бессознательного перейти к новой непосредственности и самоочевидности.

Метод

Возможность использовать искусство в качестве инструмента глубинного толкования эпохи теоретически уже рассматривалась. Совершенно ясно сформулировал в 1939 году принцип такого созерцания Рене Юнг: «Искусство является для истории человеческих общностей тем, чем для психиатра — сновидение (отдельного индивидуума)». Причем это касается в том числе и «неудачного» искусства, его промахов и ложных результатов. «Искусство многим кажется развлечением на краю подлинной жизни, они не видят, что оно пробирается в самое сердце этой жизни и раскрывает его пока еще не осознанные тайны, что оно содержит самые непосредственные, самые искренние, а потому и самые безыскусные признания. Душа века здесь не прячет себя под маской; она ищет себя, она обнару-

живает себя здесь вместе с предчувствием того, что сродни всему, проистекающему из впечатлительности и одержимости». В этих словах намечена вполне определенная программа. Но применительно к эпохе, что утверждает наше настоящее, эту программу надо еще реализовать.

Для этого используется некоторая процедура, позволяющая отделять существенные явления, на которых строится диагноз, от явлений несущественных, которые первые только скрывают. Иначе толкование может оказаться произвольным. Ведь именно XIX век в области искусства характеризуется бесконечным множеством «неправильного», поддельного, искусственного, неискренного. Здесь, например, невозможно опираться на область стиля, так как именно в XIX веке в этой сфере подлинное и лживое смешиваются самым, казалось бы, непостижимым образом. Подобное преобладание неподлинного — фундаментальный факт, помогающий понять и XIX, и XX века. На нем до сих пор спотыкались все общие определения эпохи. Необходим метод, способный различать подлинное и неподлинное, проникать по ту сторону маски. Как и в толкованиях душевной жизни, указанный метод и в данном случае должен исходить не из области идеального и сознательного в искусстве времени, но из бессознательной зоны «восприимчивости и одержимости», где душа времени не скрывает свое лицо под маской.

Метод, производящий такие различения, я называю «методом критических форм». В существенных своих чертах он покоится на следующем убеждении: среди форм, в которых некоторая эпоха воплощается, радикально новых форм немного; гораздо больше форм, присущих данному времени, получается посредством переоформления старых. И потому, что радикально новые формы так редки, само собой напрашивается желание именовать их просто странностями, «прихотями фантазии», «исключениями, подтверждающими правила», «отклонениями» или «абсурдом». Например, такой радикально новой «формой» является идея шара как основной формы всего здания. Большинству эта мысль покажется не более чем дурной шуткой, помешательством, благожелателям, быть может, — «экспериментом с формой», а применительно к дому она фактически бессмысленна. Но будь она только таковой, с круглым зданием не стоило бы и возиться.

Однако бессмысленная (*unsinnige*) идея не обязательно должна быть лишенной смысла (*sinnlos*). Скорее необходимо принять именно в качестве эвристического принципа, что в подобных особенных формах раскрываются характерные черты, которые в более умерен-

ном и потому менее заметном виде обычно и определяются как порождение времени. И своеобразие того, что порождает время, в этих формах как будто достигает особой остроты. Превосходный французский историк архитектуры Огюст Шуази этому предположению придал такую форму: «Ce sont les abus qui caracterisent le mieux les tendances» — «бывают такие неправильности, в которых в высшей степени отчетливо проступают определенные тенденции». И для разных времен они разные.

Здесь именно и достигается та самая «область бессознательного», ведь собственный смысл данных форм тем, кто их произвел, неизвестен. И когда их спрашивают насчет этих форм, они приводят в свое оправдание зачастую совершенно иные, откровенно недостаточные мотивы.

«Искусство диагноза состоит в том, чтобы усмотреть „основания“ и познать собственно жизнь, которая те самые основания и предпосылает» (Х. Тилике).

Границы метода

Границы, которые полагаются всякому подобному диагнозу «целого», лучше всего показал К. Ясперс. «Мнение, будто можно знать, что есть целое с точки зрения истории или в соотнесенности с настоящим, есть фундаментальное заблуждение; бытие самого этого целого — проблематично». «Однако же перспективы относительного знания не только не лишены смысла, они просто необходимы, чтобы добраться до истинного основания собственной ситуации». «Знание моего собственного мира становится единственным путем по началу достижения в сознании широты возможностей, затем в бытии — приближения к верным планам и правильным решениям, наконец, — обретения тех воззрений и мыслей, которые ведут меня к постижению в человеческом бытии пронизывающего свечения трансцендентного». «Цель прояснения ситуации — обретение возможности... схватывать со всей решительностью собственное становление в специфической ситуации».

Эти принципиальные границы метода в данном случае еще более сужаются, так как основанием для данного предварительного диагноза является рассмотрение только «изобразительного искусства», при том, что в равной степени остаются без внимания музыка (являющаяся для XIX века весьма существенным явлением), литература, искусство театра и кино.

Ограничение темы

Постановка проблемы в этой работе, таким образом, типологически не связана с историей искусства, это есть, скорее, имеющая опору в искусстве «критика» духа, попытка диагноза времени, его нищеты и величия.

Проблематика эта не имеет ничего общего с историей *искусства*, ибо *принимает в расчет скорее угрозы эпохи, чем ее достижения*, о которых говорится только в самых общих чертах. Но она никак не связана и с *историей* искусства, ибо в общих чертах имеет дело с состоянием целого и его отдельных фаз, а не со своеобразием протекания процесса, она имеет дело скорее с *новым*, чем с взаимопроникновением всех исторических факторов в конкретной исторической ситуации.

Но задачей истории искусства XIX и XX веков могли бы стать определение его *достижений* и получение *ценностного рельефа эпохи*. Ведь посреди хаоса указанная эпоха обнаруживает выдающиеся достижения, ей принадлежат великие умы и дарования, которые оказываются и более глубокими, и более страстными, чем большинство ведущих мастеров XVIII века.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СИМПТОМЫ

*...Фрагменты лишь того, что видит сердце,
Суть наши города, смешной обман.
Великий Вавилон – не больше, чем забава,
Как хочется, чтобы по правде
Был так же он велик и так безмерен,
Как наша вавилонская душа.
«Сердце» Фрэнсиса Томпсона*

ГЛАВА 1

НОВЫЕ ВЕДУЩИЕ ЗАДАЧИ

*Ибо задачей является не что иное,
как сама жизнь, которая жаждет гештальта.
Х. Шраде*

С конца XVIII века возникают новые ведущие задачи, которые или вообще никогда прежде не возникали, или еще ни разу не претендовали на главенство.

Ведущие прежде задачи искусства — церковь и дворец-замок — теперь все более и более оттесняются на задний план, и тем не менее, продолжая претендовать на главенствующую роль, в стремительной череде сменяют друг друга. Примерно с 1760 года по сегодняшний день различаются шесть или семь таких ведущих задач, которые всякий раз оказываются значимыми для всей Европы: ландшафтный парк, архитектурный памятник, музей, театр, выставка, фабрика. Ни одна из них, таким образом, не была в состоянии утвердить свою ведущую роль более чем на одно или, в крайнем случае, два поколения. Каждая из этих задач есть *симптом*.

В их череде узнается некий отчетливый направляющий смысл.

Однако же о ведущих задачах, — а это ограничение необходимо ввести сразу, — можно говорить только в определенном смысле. Ведь это область преимущественно одной лишь архитектуры. Отталкиваясь от нее, можно понять только архитекторов и выдающихся парковых мастеров, ведь здесь встречаются исключительно их имена. Великая живопись, таким образом, познается лишь отчасти. Ее самые значительные достижения возникают за пределами этих задач и по большей части вообще не ради какой-то определенной задачи, но в качестве «свободного» искусства, для себя, вне общественного заказа. Это связано с тем, что в отличие от прежних общих задач, в отличие от замка и церкви, новые задачи уже не представляют собой гезамткунстверков², которые указывают изобразительным искусствам их прочное место и четкую тему. Они являются или чистой архитектурой, подобно архитектурическому памятнику, или просто архитектурическим обрамлением, как дом или музей, в которые «свободное» искусство может проникнуть с целью их произвольного заполнения. Только в середине XIX века в театральном здании наблюдается ренессанс гезамткунстверка: это единственная задача из всех перечисленных, для решения которой выдающиеся живописцы и скульпторы трудились в рамках единого заказа.

Но тогда в каком смысле можно вообще еще говорить о ведущих задачах? Не будет ли произволом выхватывать только данные задачи из весьма большого числа новых задач, претендующих на свое проявление через художественный гештальт (*Gestaltung*)³? Ведь все-таки существуют рядом с ними биржи, парламент, университет, отели, больницы, вокзалы, стадионы и т. д.

Ведущими именно эти задачи можно назвать, потому что:

1. Наделяющая гештальтом фантазия отдается им с особым пристрастием.
2. Здесь достигается максимально надежная позиция и часто рождаются устойчивые типы.
3. От них — и в этом заключается совершенно особая причина — даже в ограниченной сфере исходит нечто вроде стилеобразующей силы, так как в соответствие им приводятся и подчиняются другие задачи.
4. Они сознательно или бессознательно претендуют занять место прежних великих сакральных архитектур и сформировать собственную середину-среду (*Mitte*).

В этих задачах еще можно нащупать следы чего-то от коллективной силы искусства, следы того, что давно уже было утрачено и XIX и XX

веками с их безмерным индивидуализмом. Хотя и не столь могущественные, они с этой точки зрения суть наследие великих гезамткунстверков прошлого.

На заре истории Запада ведущей задачей была церковная постройка. Она есть *именно* общая задача для всех искусств. И ничто из того, чем дополнительно обладали другие задачи, по своему значению с ней никак не могло сравниться. Все находилось полностью под влиянием церковной постройки и с точки зрения стиля, и с точки зрения выбора мотивов.

В конце XIII–XIV веков возникают новые задачи; среди них ратуша только в отдельных областях Европы и только на короткое время уравнивает церковное здание и получает возможность развивать собственный образный мир. Будущее принадлежит двум другим задачам, которые в известной степени являются двумя проявлениями одной и той же задачи. Будущее принадлежало замку и дворцу. Созданные в XIV веке, они обретают, с конца XV века, тот же вес, что и церковные здания, и временами даже начинают превосходить их; они становятся теми же сакральными сооружениями, местами культа божественных людей и формируют собственный образный мир, собственную «иконологию». Теперь позиции у светских гезамткунстверков в сравнении с церковным гезамткунстверком нередко оказываются гораздо более крепкими.

Прежние единые задачи «увядают»

Эти задачи полностью утрачивают свою ведущую роль в течение XIX века. Не то чтобы больше не строились часто и помногу весьма дорогостоящие замки, городские дворцы и церкви. Но их положение лишилось надежности, а стилеобразующая сила покинула их.

Церковь больше не в состоянии предложить новый и верный тип церковного здания. Она нерешительно ощупывает пустые оболочки зданий, чтобы найти в них опору среди раннехристианских, византийских, романских, готических и ренессансных форм. На время она скрывается даже в скорлупе греческого храма. Насколько поверхностна сущность всех этих форм, доказывают с пугающей отчетливостью сделанные Шинкелем наброски Вердеровской церкви в Берлине. Остающаяся совершенно неизменной базовая кубическая форма «по выбору» «наряжается», маскируется вначале под романику, затем под готику, потом — под античность. Подобное зияющее несоответствие базовых и малых форм, воспринимаемых просто как декорации, становится вообще судьбой европейского искусства. Нигде эта обре-

ченность не бросается в глаза столь же отчетливо, как на примере возможностей церковного здания, что имеет без сомнения глубокие основания. Впрочем, сама концепция церковного здания уже в своей основе — и не только в протестантском мире — «массивна», «холодна», от нее так и веет Просвещением. Религиозный элемент в ней не сакраментален, не мистичен, а поэтичен, он не присущ органично этой концепции, но является ее «облачением», чисто идеологическим покрывалом, одолженным на время у прошлого.

Только однажды во всем этом нисходящем процессе от 1760 года до сегодняшнего дня вновь рождается впечатление, будто церковное здание еще раз способно принять на себя роль ведущей задачи: во времена Священного Союза. Как раз в 1815 году, когда Шинкель делал свои наброски для немецкого национального собора, появляется листовка «Новая церковь», быстро воодушевившая на завершение Кёльнского собора⁴. Но эти планы опять уходят в небытие, ибо внутри себя мысль оказалась несколько пустоватой. И правда, позднее в том же веке, когда неоготические здания хранят еще большую верность историческим образцам, уже из самого способа организации единичных форм подает голос нечто, лишенное сущности, нечто, связанное с заклинанием духов. Постоянно в церковном строительстве именно неоготическая церковная форма становилась тем, что устойчиво и надолго сохранялось; причем, естественно, за отдельными готическими формами скрывались совершенно разные духовные позиции. И вплоть до последнего времени церкви строились именно в неоготических формах.

Но если обновить схоластику удалось, то добиться *духовного* обновления, столь характерного для готической церкви, так и не получилось. Резче всего подобное выражается в том, что обновлению готики как архитектуры не соответствует обновление ее образного мира. Отныне уже невозможна встреча архитектуры и тщедушного религиозного изобразительного искусства. Церковь XIX века уже не владеет никакой «иконологией»; то, что появляется в ней в виде образов, теологически лишено неподдельности, субъективно и бессвязно. Не идет речь и о подлинном культовом образе. Эстетизация религиозного стала невозможной.

Попытки сделать плодотворными для церковного здания «современные» направления строительства предпринимаются с запозданием и, несмотря на достойные внимания достижения выдающихся художников, в общем и целом остаются безуспешными, подобно попыткам привлечь к христианству рабочих. Ни рабочее, ни современная техническая архитектура так и не поддались христианизации. При этом могло показаться, будто бы открывающиеся зрелища

гигантских зданий из стекла и железа вполне в состоянии были удерживать скрытый трансцендентный элемент, который оставлял возможность развить из этих новых и многообещающих (в будущем) образований целостный облик нового храма, подобно тому, как на исходе античности именно из форм светского строительства проросли новые формы христианских культовых зданий. Эта возможность не была понята или ею просто не воспользовались.

Не иначе обстоит дело с замком и дворцом. Замок, будучи консервативней церкви, сохраняет примерно до середины века свои традиционные формы, даже когда он вырождается в нечто, похожее на музей (что происходит нередко). Новый и приемлемый тип замка так уже и не возник, да и не мог более возникнуть. Замки Людвига II Баварского демонстрируют, пусть и в преувеличенной форме, одно и то же общее состояние: замок становится просто «театром» в плохом смысле слова. Нигде не проявилось это отчетливее, чем в замке Херренхимзее — в этой копии Версаля, смысл которого тщетно пытались удержать*. Там развернуты пространства, в которых монарх, живший на грани умопомешательства, желал играть роль нового *Roi soleil*⁵. А в набросках они таковы, что вполне поддаются истолкованию: он должен был вести свое существование буквально в пустоте. Это симптом и символ духовного положения замка. И столь же пуста и стерильна его скопированная «иконология».

А обесценивание городского дворца со всей очевидностью проявляется хотя бы в том, что архитектура доходного дома XIX века берет верх над формами феодальных городских дворцов и превращает их в «доходные дворцы».

Сомнительность этих прежних задач как раз и свидетельствует о том, что действительные подступы к новому стилеобразованию исходят из совсем иных тем, из задач, которые были не ведомы ни прежним эпохам западного искусства, ни иным культурам мировой истории.

Пейзажный парк

Пейзажный парк возникает около 1720 года в Англии как сознательное возражение против французских архитектурных садов, чьи геометрические формы планировки местности и растительности теперь отвергают как неприродные. С 1760 года «английский сад» одним неподражаемым победным броском покоряет весь континент.

* H. Evers. *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*. München, 1939.

Его неуверенные ранние формы развиваются во все более величественные благодаря выдающимся художникам; повсюду французские парки, часто с немалыми затратами, превращаются в английские, примерно к концу эпохи — около 1830 года — все земельные наделы были распределены между естественными парками. Энтузиазм по поводу нового искусства захватывает самые широкие круги. О «паркомании» в конце эпохи говорит и князь Арним фон Пюклер-Мускау, который просто разорил свои большие силезские владения из-за двух попыток преобразовать их в особые ландшафтные парки.

Начиная с Ренессанса спор искусств о первенстве — устойчивая тема художественной теории*. Сейчас впервые на первородство претендует садовое искусство. Художественная теория эпохи мотивирует это притязание различными аргументами. В первую очередь: садовое искусство из всех искусств самое всеобъемлющее. Далее: оно пространственно включает внутри себя архитектуру и скульптуру, подобно тому, как архитектура, в свою очередь — скульптуру, орнамент и живопись. Оно создает тем самым наиболее емкую форму гезамткунстверка из тех, какие вообще можно себе вообразить — сверхгезамткунстверка. Но оно есть искусство всеохватывающее и в более глубоком смысле: как соперница архитектуры, превосходя ее обширностью пространства, оно творит самые величественные пространственные структуры, создает композиции из органических масс — из групп деревьев и кустарника, из пригорков и газонов, из ручьев и прудов, вплетая в эти свободные массы орнамент цветущих растений. Именно это искусство воздвигает из таких естественных составляющих образы природы, которые живописец способен приковать к плоскости, точнее, оно выстраивает (и в этом оно похоже на музыку) целые *серии* подобных образов — достоинство, которое не в состоянии обрести иные искусства, кроме музыки; в разнообразных сценах оно способно вызвать последовательность разнообразнейших ощущений величия, прелести, радости, меланхолии или дикости**. Наконец — и это самый весомый аргумент — оно пребывает во внутреннем единстве с природой, напоминая ее своей неуловимостью и постоянной изменчивостью. «Ни одно из подражающих искусств не сплетено с природой сильнее, или даже можно сказать, ни одно не является в большей степени природой, чем искусство садов»***. Подобная

* Franz Hallbaum. Der Landschaftsgarten. München, 1927

** Franz Hallbaum, Op. cit. Далее цитирование указанного автора отчасти дословное.

*** Franz Hallbaum, Op. cit.

теоретическая мотивация могла бы ни о чем не говорить, если бы практика не свидетельствовала повсюду, что эпоха воодушевлялась ландшафтными парками как ни одним из других искусств. К этим художественным творениям нового типа повсюду испытывали такую подлинную страсть, которую можно сравнить разве что со строительным пылом барокко.

Все это свидетельствует о том, что пейзажный парк представляет собой нечто большее, чем просто новую форму сада. Пейзажный парк означает революцию, направленную против гегемонии архитектуры, а также новое отношение человека к природе и новое понимание искусства вообще.

Первая предпосылка возникновения пейзажного парка заключается в том, что активное отношение человека к природе перешло в пассивное*. Это новое, пассивное подчинение природе соответствует этически-религиозной потребности; само слово «природа» приобретает религиозную окраску. «Природа» утверждается теперь в качестве универсальной духовной силы в пантеистическом смысле слова... Она не противостоит человеку как нечто чуждое, напротив, человек «симпатически» вплетен в нее. В человеке и природе открывается одно и то же одушевляющее единство: «дружественная нам невыразимая сущность господствует и в вещах. Все, что создает природа, одновременно и совершенно, и прекрасно. *Природе как высшей инстанции теперь приписывается рассудок и способность к красоте*»**.

Англичанин Эшли Купер, третий граф Шефтсбери (1671–1713) – Гете определял его как решающий ум столетия – является пророком этой пантеистической религии природы, которая произвела невероятное впечатление на всю Европу, особенно на Германию. Там эта религия достигает кульминации около 1800 года в творениях Скелла (1750–1832) и Ленне (1789–1866), которые должны быть отнесены к первым художникам эпохи. Но их достижения известны слишком мало.

К этой первой предпосылке искусства пейзажного парка близка предпосылка *вторая*, почти мистического рода. Совершенство природы заключено только в идее, будь то сияние метафизической красоты, или всего лишь представление о райском протосостоянии мира, к которому стремятся вернуться***. В своем исконном и совершенном протосостоянии природа была садом. Религиозное происхождение этого представления более чем очевидно. Задача искуст-

* Franz Hallbaum, Op. cit.

** Franz Hallbaum, Op. cit.

*** Franz Hallbaum, Op. cit.

ва — восстановить природу в этом возвышенном первоначальном состоянии, которое в некоторых местностях сохранилось и сегодня, но во всеобщем виде; это характерный поворот мысли — образ совершенной природы пока отражается только в картинах так называемой «героической» пейзажной живописи. В ней живописец выбирает прекрасное и придает своему выбору форму картины в соответствии с определенными закономерностями. Это та самая красота, что осуществляется пространственно художником, создающим пейзажный парк. Отсюда исходит всеобщее и подчеркнуто утверждаемое стилистическое требование: художник, создающий пейзажный парк, должен осуществлять себя через идеи выдающегося пейзажиста и по возможности сам быть пейзажистом, чтобы в подражании приблизиться к идеальному прообразу. Творчество пейзажиста в известной мере занимает место божественного творчества, чье предполагаемое совершенство улавливается только из духа живописца*.

Эта связанность с живописными образцами как некая задача возникает позднее, когда жанры искусства дорастают до осознания своей специфичности и наличия особых для каждого из них законов. Но и тогда парки все еще призваны в тех, кто ими любит, пробуждать воспоминания о садах Эдема, об Аркадии, о мильтоновском Рае, об Элизиуме и о поэтических творениях из мира фей и идиллии.

Этот смысл вводим не мы, он более или менее отчетливо осознавался уже современниками — художниками-творцами, равно как и восхищенными зрителями. Это звучит со всей тонкостью в одном из писем Гете от 1778 года, где он описывает г-же фон Штайн свои впечатления от знаменитого английского парка герцога фон Анхальт в Дессау — одного из первых на немецкой земле. «Здесь теперь бесконечно прекрасно, вчера вечером, когда мы пробирались мимо озер, каналов и лесочков, я весьма растрогался от того, что боги дозволили князю сотворить вокруг себя такой сон. Странствие сквозь все это [очарование] похоже на чтение сказки и по характеру напоминает элевсинские поля⁶...»**

Отношение человека к этому новому искусству, таким образом, в своих высших проявлениях оказывается исключительно возвышающе-религиозным. Они наполняются и христианским содержанием и христианскими символами и образами, как, например, в горном парке близ Гуттенштайна в Нижней Австрии***.

* Franz Hallbaum. Op. cit.

** Цитируется по: P. O. Rave. Gärten der Goethezeit. Leipzig, 1941.

*** Ср. неопубликованное исследование Элизабет Гассельзедер о начале пейзажного парка в Австрии.

Эти парки суть священные места культа природы. В них все призвано указывать душе и фантазии на всемогущего Владыку, чьи многообразно выраженные речи чувствует всякий, кто бродит по этим пространствам.

Но эти культовые места человек посещает не коллективно, в идеальном случае — один, либо в сопровождении товарища или возлюбленной, самое большее — в обществе узкого круга духовно близких друзей, собравшихся для совместного поклонения. В соответствии с многоликостью природы не существует и одного-единственного места, которое превосходило бы всякие другие места, будь то в формальном плане, подобно *point de vue*⁷ барокко, либо в сакральном, подобно алтарю в храме или церкви. Есть что-то от мечты, что-то характерное для «элевсинских полей» в том, как «в легчайшем многообразии одно перетекает в другое». Подобно впечатлениям, «тоска-вожделение ни в одной точке не стремится ввысь, только бродит вокруг, не спрашивая, кто откуда пришел и куда стремится»*. Диффузии форм соответствует диффузия чувства. То и другое кажется архитектурно-художественному духу таким чуждым и таким зловещим.

Итак, пейзажный парк играет ведущую роль уже хотя бы благодаря превосходству своего религиозного содержания в сравнении со всяким иным произведением искусства. Но он главенствует и потому, что тянет за собой, в своем направлении другие искусства. Даже в архитектуре ищет он природное состояние. В нем архитектура разделяет с природой ее постепенное исчезновение и в нем она намеревается в природу возвратиться. Пейзажный парк ведет к предпочтению построек из природных элементов: бесформенные гроты или беседки, здания из грубого, неотесанного камня или дерева взяты из первозданного состояния природного человека**.

Внутренне этой сфере пейзажного парка созвучны многие создания современной ему поэзии и музыки, которые, согласно их более глубокому смыслу, являются священными гимнами культа природы, обретающего свое наиболее величественное воплощение в тех самых пространствах пейзажных парков. И гетевский фрагмент «Природа» (1781–1782)⁸ есть подобный гимн в прозе.

Как много для эпохи значит парк, становится понятным из факта его долгого существования. С 1760-го по 1830 год, на протяжении семидесяти лет, он является тем самым художественным произве-

* Goethe. Op. cit.

** Moritz Dreger. Der englische Garten und seine Beziehung zur Baukunst. In: Allgemeine Bauzeitung, 1896.

дением, которое демонстрирует устойчивое внутреннее развитие и сохраняет величайшую уравновешенность своего внутреннего состояния.

С общественно-исторической точки зрения форма эта все еще мыслится целиком в рамках крупных феодальных землевладений. И если подумать, что самые блестящие результаты ее реализации означают вытеснение «идиллической дикостью» с пользой устроенного поместья, то можно оценить стремительность тех духовных сил, что утверждают себя в подобной форме, абсурдной с вышеописанной точки зрения.

С 1830 года начинается упадок: парк становится музеем, превращается в разновидность природного музея, в нем выращивают экзотические растения как в ботаническом саду. Исконное, всеобъемлющее и религиозное теперь уже недоступно для переживания; в высказываниях старого Гете обнаруживается подобное отступление от собственного содержания. В середине столетия потомки пейзажного парка приобретают уже откровенно выставочные черты.

Но в совершающихся изменениях все еще продолжает жить, став, казалось бы, неживым, нечто такое, что первоначально эту форму и сотворило. «Однажды достигнутое уже никогда не может быть утрачено без возврата, хотя многие парковые структуры неверно восприняли общий круг идей, используя его или искаженно, или недостаточно глубоко. Из-за чересчур пестрых в цветовом отношении насаждений и иных внешних раздражителей и возбудителей настроения, собственно, из-за привычной и забавной недооценки того, что дает природа, свободный парковый стиль оказался в упадке и подвергся забвению». Но в нем таится нечто, сохраняющее силу и в наше время и на нас воздействующее. «То, что когда-то пережило свое начало, продолжает и в своем конечном состоянии влиять на нас, указывая насущные задачи. Перед нами стоит необходимость изучения и устройства пространства по ходу масштабного и планомерного благоустройства заселенных нами частей земли, что подразумевает стремление повсюду, где Божий сад оказался необитаемым или превратился в пустыню, возвести в череду времен сад человеческий. И мало ли что еще может произойти, чтобы ради подобной задачи пробудить везде и повсюду внимательность и готовность...»* Именно такими в целом видит нереализованные возможности пейзажного парка тот, кто и в сегодняшние времена продолжает в него верить.

* Paul Ortwin Rave. Op. Cit.

Архитектонический памятник

В тот же самый момент, когда пейзажный парк приближается к своей классической форме, около 1780 года, появляется новая ведущая задача — архитектуронический памятник. Им озабочены, как ничем другим, ведущие архитекторы революции и их немецкие последователи поколения Гельдерлина — Бетховена. У них у всех, у Леду, Булле, Лекё, Дюбю, у Гилли, Вайнбреннера, Гентца, Халлера фон Халлерштайна, ощущается, с какой страстью отдаются они этой теме. И ничуть не меняет дело тот факт, что в бурные годы революции и наполеоновских войн почти все эти наброски, стремившиеся к грандиозному воплощению, так и остались на бумаге*.

Архитектонический памятник есть самое решительное выражение отречения от барокко и от посреднических попыток позднебарочного классицизма. У Делафосса (1734–1789) идеальный монумент пока еще возникает из комбинации позднебарочных и античных элементов, но на этой новой ступени он возвращается к чистым базовым геометрическим формам; монумент ищет непрерывных поверхностей, тяжести масс, торжественного покоя и выражения вечного, недоступного порче. Теперь же обнаруживается, что в наиболее чистом виде архитектура осуществляется в идее памятника и гробницы.

Архитектура и органическая природа, которые в барочном гезамткунстверке были полностью сплавлены друг с другом, становятся теперь совершенно противоположными друг другу. То же самое и в соответствующих им манерах поведения: с пейзажным парком связано восприятие равномерно-изменчивое, подобное легкому касанию, свободному парению, монументу же соответствует застывшая поглощенность сверхчеловеческим величием, что открывается посредством сверхнатуральных размеров (присущая эпохе «мегаломания»).

Чтобы оценить силу подобной идеи, достаточно обратить внимание на то, что она подчиняет себе и остальные задачи. Наиболее радужно принимают эту идею те задачи, которые подразумевают формы, сами более всего похожие на монумент, иначе говоря, не нуждающиеся в окнах, или способные ограничиваться минимальным их количеством. Тогда-то и начинают планироваться в лапидарно-

* Ср.: Emil Kaufmann. Von Ledoux bis Le Corbusier. Wien, 1932. Emil Kaufmann. Die Stadt des Architekten Ledoux. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen, II (1932). Alste Oncken. Friedrich Gilli. Brl., 1935. Carl Linfert. Die Architekturzeichnung. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen, I (1931) (о Делафоссе). Charles Raval. Claude-Nicolas Ledoux. 1945.

простом кубическом обличье музеи и библиотеки, которые допускают освещение (благо лишенное практического назначения) исключительно в виде верхнего света. Тюрьма же со своей пугающей атмосферой вневременности становится самой излюбленной темой (Фиделио! ⁹). Ничто так не иллюстрирует характер эпохи, как эта триада: памятник—тюрьма—музей. Но и церковь становится внешне похожа на памятник, на нечто вроде мавзолея и принимает единственный свет сверху. Дому же была уготована чистая форма куба.

«Заставы» у городской черты Парижа—в основе своей не что иное, как венок таможен в концах выходящих из города улиц,—в набросках Леду превращаются в тяжеловесные формы храмов и памятников, в «пропилеи Парижа». Гилли делает набросок доменной печи в виде монумента, посвященного древним силам природы. Еще в 1826 году, в начале своей поездки в Англию, Шинкель переживает раннеиндустриальный пейзаж в «Black Country»¹⁰ как сотни курящихсяobelisks, вид которых монументален и по-египетски величественен.

Монументальнообразное имеет тенденцию проникать во все области, где создаются гештальты. Совершенно очевидна монументализация ампирной мебели, которая все еще полностью укоренена в этой «революции монумента». Предметы мебели рассматриваются как самостоятельный фрагмент архитектуры, без всякого соотношения с окружающим пространством. Какой-нибудь шкаф может напоминать своим обликом гробницу, портал храма, покрытый иероглифами, комод—цоколь памятника или алтарь, напольные часы—obelisk, печь—дорическую колонну, ночной столик—срезанный ствол той же колонны.

Если с архитектурой соединяются растительные формы, то предпочтение отдается тем, которые отличаются максимально компактным геометрическим видом, подобно кипарисам или их местным заменителям—пирамидальным тополям. Их тела соединяются самым непосредственным образом с архитектурным телом, и столь же непосредственно архитектура помещается в окружающий мир.

Во времена Французской революции во дни больших государственных праздников монументализация охватывает и человеческие массы. Вокруг алтарного куба собираются в могучие геометрические блоки безжизненно застывшие войска и народ: впервые именно в режиссуре этих государственных действий подчинение человека толпе становится непосредственно доступным взору*.

* Одна выполненная в Гейдельберге диссертация, посвященная государственным праздникам Французской революции осталась мне недоступна.

В живописи этой тенденции к монументальному соответствует тенденция к элементарному: возвращение к древним величественным формам, из которых был возведен мир, к тому пугающему началу, что присуще природе, к ее молчанию и недоступности, к тому, что делает человека ничтожным, к вечности гор, морей и полярных льдов. В картинах Каспара Давида Фридриха эта тенденция выразилась отчетливее всего, однако это только *один* аспект его искусства. Показательно, что в его полотнах нередко появляются древнего вида монументы, гробницы и кладбища.

С этим предпочтением безыскусных элементарных форм связан особого рода свет. Склонность к непрерывным наружным поверхностям сама по себе ведет к типу освещения, связанного с верхним светом. Но пользуются им не только как неизбежным злом, чтобы добиться закрытости внешней геометрической формы. Он ценится непосредственно и сам по себе. В «подвальном свете» таится связь с подземным. Впервые, после крипт романского времени, фантазия архитекторов вновь занята поисками подземного мира. Леду планирует свое кладбище в Шо как гигантскую связку многоэтажных ходов-катакомб, которые вливаются в чудовищное круглое пространство 80-ти метров в диаметре*. Шар наполовину уходит в землю, наполовину возвышается над ее поверхностью. Это круглое пространство не есть пространство культовое, в него нельзя войти, в него можно только заглянуть. Единственный свет проникает в шар через круглое отверстие в вершине купола. Согласно толкованию самого Леду, шар символизирует вечность и применительно к световому отверстию — взгляд из царства мертвых на свет небес. Схожие символические регистры прослеживаются и во внешнем виде постройки. Подобно пирамиде, полусфера в своей величественной однообразности возвышается над голой поверхностью. Вокруг — ни деревца, ни травинки, ни приветливого ручейка; клубы дыма из подземных крематориев поднимаются от почвы, подобно испарениям подземного мира, так что всякий, приближающийся к кладбищу, с ужасом проникается картиной небытия: *l'image du neant*.

Но похожие фантазии возникают повсюду у современников — и у представителей того же поколения, и у более молодых. Леке, адепт Леду, проектирует «*entrée à la demeure de Pluton*» (вход в подземный мир), встроенный в скалистую стену храм «*dieu inconnu*»¹¹, пожа-

* Emil Kaufmann. Die Stadt des Architekten Ledoux. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen, II (1932).

луй, первый такого рода после римского скального храма в Петре*. У Вайнбреннера и Гилли снова возникает идея подземного склепа; фантазия Гилли переносит античные формы под землю. Булле, современник и ровесник Леду и второй великий вождь революционной архитектуры, предлагает [проекты] «architecture ensévelie»¹²; он предпочитает «proportions basses et enfouies dans la terre» и «le noir de l'architecture des ombres dessiné par l'effet des ombres encore plus noires»¹³. В одном своем теоретическом трактате он решает, как бы ему достичь — впервые в [истории] строительства — при лунном освещении того, к чему он стремится, разделяя свет и тень посредством архитектурных масс. Ведь лунное освещение являет постройки более монументальными и — при гораздо более резком выявлении их границ — делает их менее доступными и более таинственными. Это соответствует тому впечатлению, что четко сформулировал Эрнст Юнгер: «... ценность теней заключается в том, что формы в них одновременно и раскрываются, и одухотворяются: они восходят на более высокую ступень, достигая той *несокрушимости*, что присуща линиям, очерчивающим форму». Вещи действуют... одновременно и менее материально, и более мощно**. У других революционных архитекторов тоже проявляется эта склонность к ночному освещению.

К подобному «ночному взгляду» на архитектурное органически принадлежит и «ночной взгляд» на жизнь, на природу и на античность, некая глубинная связь с хтоническими силами, с «темной землей», с тартаром и смертью***. Этот ночной взгляд, подготовленный поколением 1720–1730-х годов (во Франции Делафоссом, в Италии Пиранези), становится фундаментальным переживанием тех, кто появился на свет около 1770-х, — самой мощной после поколения Дюрера череды рождений, явленных в Германии: Гилли, Фридрих Рунге, Гельдерлин, Новалис, Е. Т. А. Гофманн, Бетховен, Гёррес, Гегель и т. д.

Революционной архитектурой вновь были извлечены на поверхность давно, казалось бы, погребенные древние архитектурные идеи, например, мотив наклонной стены, ставшей невозможной уже тысячу лет назад. Греческое начало открывается в совершенно новом облике, с акцентом на исконно-могущественное, свойственное архаическому, дорическому.

* Emil Kaufmann. Etienne-Louis Boullée. In: Art Bulletin, 1935.

** Ernst Jünger. Gärten und Straßen. 2. Aufl. Hamburg, 1942.

*** Ср.: Alfred Bäumler. Einleitung zu der Ausgabe von L. Bachofen. Der Mythos von Orient und Occident. München, 1926.

Древнейшее и глубочайшее без всяких церемоний соединяются с утопическим и абстрактным.

Духовно-исторические предпосылки этой революции еще только предстоит исследовать. Одним из корней ее является проявляющийся у Дидро культ потустороннего мира, который Беккер пытался связать с секуляризацией христианской религии*. «Идеи, как и всякие перемены, по сути своей религиозны, по существу они христианские: вместо почитания Бога Дидро устанавливает священный трепет перед потусторонним миром, вместо надежды на бессмертие на небесах — надежду на последующую жизнь в памяти грядущих поколений». Показательны слова Дидро: «Потомство для философов то же, что мир иной для людей религиозных»¹⁴. Гарантацией последующей жизни в памяти грядущих поколений являются памятники. Похожей на памятник должна быть и архитектура, поскольку она призвана возвещать грядущим поколениям о величии эпохи.

Этому отношению к потустороннему миру соответствует глубокая связь с миром архаическим, с первоначалами, которые заключают в себе самое величественное и самое таинственное — длящуюся устойчивость.

Но действительное ядро этой «религии памятников» таким способом можно описать, но не определить. Мне кажется, оно заключено в древнем переживании *вечного*, понимаемого в данном случае не как нечто, лишенное времени, но как что-то длящееся поверх всех времен, непреходящее материально, как «дурная бесконечность». Оно заключено в переживании сущностей, которые внутренне связаны с этим вечным: с самым сокровенным земных недр, со звездами, с камнем, со смертью и архитектурой в первичном смысле этого слова. В 1784 году, когда культ памятников достиг своей кульминации, появляется гётевское рассуждение «Гранит»¹⁵ — гимн подобного рода религиозности, а в 1788-м — кантовская «Критика практического разума» с известным местом о моральном законе в нас и звездном небе над нами¹⁶. В 1787 году один астроном предлагает в память о Фридрихе II присвоить одной из еще не открытых звезд его имя¹⁷. На самом же деле целых 76 малых звезд, обнаруженные незадолго до этого, были названы «Слава Фридриха». Бергер публикует гравюру на меди с новой картой звездного неба, а несколькими годами позже, в 1792-м, Ходовецкий изображает уход Фридриха к небесным светилам откровенно в виде апофеоза. Идея *звездного памятника* была тотчас же при-

* C. L. Becker. The heavenly city of the eighteenth Century Philosophers. New Haven, 1932.

знана в высшей степени удачной. Правда, одновременно возникло желание иметь и земной монумент Фридриха; некто предлагает построить грандиозную пирамиду, единственным украшением которой должна была быть надпись «Frederico»*.

Только если иметь в виду подобные взаимосвязи, можно понять, почему Леду в своей гравюре «L'architecture consideree sous les rapports de l'art, des moeurs et de la legislation»¹⁸ (1804), не завершив [первоначальный] проект, как будто *где-то* в другом месте продолжает лист изображением кладбища-шара в Шо, являя тем самым вселенную с вращающимися планетами. Имеется подпись: «Elevation du cemetière de la ville de Chaux»¹⁹, которая, таким образом, должна пробуждать следующую мысль: вечность — как кладбище духа после кладбища тела — символизируется шарами, что вращаются в пустоте.

Подобная «религия вечного», в своей железной абстрактности весьма родственная культу разума**, не получает столь же всеобщего признания, как полярный ей культ природы. От этого времени сохранились лишь некоторые памятники, вроде огромной земляной пирамидальной насыпи на поле сражения при Ватерлоо. Однако такого рода памятник не действует слишком сильно в наше время, которое в высшей точке развития современного строительства монументальное решительно отвергает. (Хотя еще Адольф Лоос имел возможность планировать небоскреб в виде гигантской дорической колонны — идея, уходящая своими корнями в революционную архитектуру первого периода***.) Только в некоторых солдатских кладбищах и мемориалах Первой мировой войны можно отметить нечто похожее на пробуждение контактов с хтоническим и мертвым. И во все не случайно, что три постройки из эпохи господства монумента могли быть трансформированы в памятники «Неизвестному солдату»: Триумфальная арка в Париже (1806), Старая вахта в Берлине (1816) и Внешняя крепостная башня в Вене (1824).

Если естественный парк есть сильнейшее выражение пантеистической религии, то понятый таким образом памятник и усыпальница представляют собой сильнейшее проявление деизма, чей бог — бог неличный и неизвестный, бог философов, идея вечности и бессмертия: «Eternity, the largest of the idols, the mightiest of the rivals of God» (Г. К. Честертон)²⁰. Среди храмовых проектов эпохи появ-

* Hubert Schrade. Das deutsche Nationaldenkmal. München, 1934.

** Книга Оларда (Aulard) «Le culte de la raison» («Култ разума») мне не была доступна.

*** Иллюстрация — Emil Kaufmann. Von Ledoux bis Le Corbusier. Wien, 1932

ляются Храм земли и Храм бессмертия, и наконец, упраздняя их — культовое пространство, посвященное *любому* богу. Проект Дюрана и Тибо (1803) представляет монументальное «*lieu d'assemblée pour la reunion des citoyens d'une commune, à l'effet d'y excercer un culte quelconque*» (!) ²¹.

Музей

Около 1820 года как раз совершился «переход от феодального частного собрания к публичному народному музею, и потому музей воспроизводит — в противоположность сегодняшним дням — наиболее прогрессивную институцию. Для этого поколения *искусство действительно означало нечто священное...* Несколько десятилетий спустя музей, правда, уже не играл такой почти сакральной роли. А эпоха Шинкеля видела в музее некий храм искусства, так что украшенное колоннами перекрытое пространство перед зданием музея не столь уж противоречит здравому смыслу, как это может казаться нам (оно противоречиво с точки зрения целесообразности)»*.

«Это первое поколение в Германии, столь непоколебимо желавшее, чтобы еще раз зазвучал пафос античных храмовых фронтонов»**. Мотив храма, которому, начиная с позднего XVIII века, клялись в верности во имя решения самых разнообразных задач, даже ради решения проблем христианского церковного здания, здесь и только здесь обретает задачу, с которой он связан непринужденно и осмысленно.

И внутреннее пространство тоже было избавлено от чисто практических сфер. С помощью расположенного в середине пространства постройки, подражавшей Пантеону, согласно собственным словам Шинкеля, посетитель музея должен был *возноситься вверх*, центральное пространство призвано было являться *святилищем*, в котором бережно хранилось все самое ценное, местом сосредоточения и приготовления отдельной личности к встрече с ожидавшими ее тайнами. Это было пространство, предназначенное не для общества, а для избавления от общества.

«Превратив музей в некий *храм* искусств, благодаря которому святыня, в нем являющаяся, могла избежать назойливости профанов,

* Wolfgang Hermann. Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Breslau, 1932.

** Hubert Schrader. Die ästhetische Kirche. 1936. — В этом разделе я следую местами дословно за его изложением.

Шинкель, говоря словами Гельдерлина, создал ту самую „эстетическую церковь“, что рисовалась в воображении уже Гете и Вакенродеру, когда они говорили о святости искусства». Эта мысль о святости искусства есть нечто совершенно новое, и столь же ново видеть в художнике «высочайшего из земных», «жреца искусства». Так, Гете уже в 1773 году назвал художника «равным Богу», «помазанником Божиим»²², которому мы поклоняемся, пред которым мир простирается ниц как пред своим творцом. Вакенродер же наслаждение благородным произведением искусства сравнил с молитвой²³.

Но рассматриваемый в качестве храма музей является не храмом какого-нибудь *определенного* бога, но пантеоном искусства, в котором равноправно рядом друг с другом располагаются творения самых различных времен и народов, правда, при условии, что творения эти — подлинные. Но чтобы это таким способом устроить, необходимо разбожествить те божества, для которых данные произведения были созданы. «Геракл и Христос должны стать братьями, и оба они как божества должны уйти в прошлое, чтобы на них можно было смотреть в музее под новым углом зрения, как на проявления одного и того же божественного начала, поглотившего всех прочих богов».

Такая толерантность — основное настроение «эстетической церкви». Поэтому-то в музее рядом с картиной, воспроизводящей Христа, может быть помещен натюрморт, а рядом с ним — портрет или пейзаж. Высший святой этой «церкви» — *humanus* как предельное выражение творческого начала в человеческом естестве²⁴. В своей темперирующей атмосфере музей превращает все религии, как нечто относящееся к прошлому, в новую всеобщую эстетическую религию, в художественный пантеизм, противоположный пантеизму природному.

Эта новая всебожественность толерантной религиозности есть та самая божественность, которую провозгласил Шлейермахер (1768–1834). Всякая вера в Бога по-настоящему религиозна, если она является чувством бесконечности Бога, то есть Вселенной, ведь вера есть «созерцание Вселенной». И «если правда, что существуют стремительные обращения, случаи, благодаря которым человеку, ничуть не помышлявшему подниматься над конечным, в одночасье в виде мгновенного озарения открывается чувство Вселенной, застигающей его своим могуществом, то, я думаю, именно взгляд, брошенный на великое *произведение искусства*, как ничто иное может совершить это чудо»²⁵.

«То, о чем заставляла уже догадываться музейная постройка Шинкеля, у Кленце проявляется еще отчетливей. Музей является... на самом деле живым идеалом этого времени». Самые впечатляющие му-

зейные постройки Европы возникли именно тогда. Это и Мюнхенская глиптотека, и Британский музей в Лондоне, и многие другие.

Властное величие этой задачи снова проявляется в том, что она перекрашивает в свои цвета смысл иных задач. Замок, воздвигнутый Людвигом I в Мюнхене, во многих своих залах едва отличим от музея. Потрясающий пример того, как идеал музея определяет оформление частного жилища, — дом Вильгельма фон Гумбольдта в Тегеле. Даже при возведении городов дает о себе знать это музеальное вдохновение. Если городские планировки революционных архитекторов выглядят как нагромождение памятников — например, Карлсруэ Вайнбреннера, то Мюнхен Людвига I становится своего рода архитектурным музеем.

Но нигде эта тенденция не проявляется отчетливее, чем в том способе, каким памятник сам себя превращает в музей. «Валгалла» Кленце (1830–1842), возникшая формально из набросков памятника, выполненных Гилли, с духовной точки зрения есть музей. «В связи с этим примечательна книга²⁶, составленная самим Людвигом I в предчувствии своего будущего стесненного положения. Организованная по типу музейного каталога, она применительно к каждому имени и каждому бюсту увековеченных персонажей дает краткую характеристику упомянутого лица и его исторических заслуг. Незаметно мы усваиваем роль посетителей музея».

И даже в проекты церковных зданий того времени проникает что-то от музеального духа.

Более поздние формы музеев уже никогда не достигали той идеальной высоты, что отличает музейные проекты 20-х годов. После музея как «эстетической церкви» по существу возникли только *две* более поздние концепции музея: музей середины XIX века, являющийся «дворцом искусств», причем акцент делается, что показательно, не на античных частях коллекции, но на искусстве Ренессанса, не на скульптуре, но на живописи. Другая концепция — музей как перманентная «выставка» искусства.

Хотя музей только на короткое время способен был сохранять свое положение в качестве ведущей задачи, передав его затем надолго другим задачам, тем не менее музеальный дух и до сегодняшнего дня действует с великой силой во всех областях жизни. Как никто другой это видел Эрнст Юнгер:

«Легко же мы обманываемся насчет той силы и той степени пространства, что обрела и продолжает обретать тяга к музею... Ясное представление о подобном можно получить, если задуматься о способе превращения церквей в музеи. Сегодня есть несмет-

ное множество таких, кто посещает церкви с чисто музейными намерениями, так что и церкви обустроиваются именно в расчете на это...

Нередко кажется, что уже старшие поколения вступили в аналогичные отношения. Так что мы сегодня встречаем не только князей, которых невозможно в их наследственных замках отличить от музейных директоров, но и таких, кто получает постоянный доход, взимая плату за вход и за обслуживание посетителей, массами стекающихся в их замки.

Причем имеются в виду области, которые тяга к музею охватывает только в качестве факультативного предмета. Прежде всего в деле охраны природы и памятников такого рода тяга вырабатывает табуированные сущности весьма немалого диапазона действия. Существуют цветы, деревья, леса, болота, дома, деревни, города и люди, на которых наложено музейное табу...

В этой перспективе выявляется родство нашей музейной империи с великими культурами мертвых и гробниц», и музей заявляет о себе как о законном ребенке «памятника». На специальном языке все эти вещи называются «памятниками» (вспоминается выражение «природный памятник»!), а имеющие с ними дело служащие — «хранителями-консерваторами». Подобное наименование выдает их связь с мумификацией.

«В тяге к музею обнаруживает себя мертвая сторона нашей науки...»*.

Утилитарная постройка и жилой дом

В 30-е годы утилитарная постройка и жилище становятся на короткое время задачами, таящими в себе лучшие и самые свежие достижения. Эта короткая фаза отчетливо отделяется как от прошедшей, так и от той, что пришла ей на смену.

В архитектуре эти годы были отмечены редкостной предметностью. Повсюду обозначается некая склонность к чисто практическим строительным задачам, к решению которых подходят трезво и с известной легкостью. Проекты этого времени отличаются внутренней современностью, сделавшей их особенно подходящими для зарождавшегося в начале XX века «нового строительства», еще не превратившегося в радикализм чистого конструирования. При том они превосходят сегодняшние постройки гармоническим равновесием двух

* Ernst Jünger. Das abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. Hamburg, 1938.

моментов: вполне актуального учета целей и человечески достойного к ним отношения, что впоследствии никогда уже больше достигнуто не было.

Новое движение отрекается как от монументализации, так и от музейной историзации. Шинкель после своей английской поездки, во время которой он познакомился с современными промышленными сооружениями, утверждал: «Смысл монумента пропадает». Оспаривается со всей решительностью приемлемость мертвых форм для живых потребностей. В 1828 году новые идеи формулирует молодой, тогда еще тридцатитрехлетний архитектор Хюбш и примерно тогда же складываются новые убеждения у Шинкеля. Но и ведущих живописцев того времени посещали совершенно те же мысли, что и архитекторов: «Своеобразие греческого искусства не может быть своеобразием искусства нашего времени. То же — и со средневековой манерой изображения», — именно так трезво и решительно высказывается Фердинанд Георг Вальдмюллер.

Переход совершается незадолго до 1830 года. Весьма заметна эта фаза в трудах Шинкеля, который со своей гениальной способностью к превращениям (с другой стороны, это означает отсутствие корней), прошел в творчестве, начиная с Революции, все возможные фазы. Как ученик Гилли он начинал с еще похожей на памятник постройки «Королевской вахты», а в своем «Старом музее» создал шедевр эстетической церкви 20-х годов. Теперь же, в 30-е годы, он приходит к самым непритязательным и самым подлинным формальным структурам. И обретает он их в утилитарном строительстве. (Около 1840 года последует, правда, еще и «театральная» фаза). В 1827 году возникает постройка, которая кажется невероятно современной. Это здание торгового дома, безусловно, первое такого рода произведение. Его «с совсем небольшими изменениями можно было бы воздвигнуть и сегодня». Не менее революционная, хотя и не лучшая постройка Шинкеля — Академия строительства в Берлине. «В этой последовательной разработке [замысла], при всем стремлении уклоняться от почти любого подражания строительному стилю прошлого, возможности архитектуры, освободившейся от оков традиции, в общем, еще не проявились»*. Столь же современное впечатление производят и другие утилитарные сооружения того времени. Вообще в эти годы утилитарное строительство, в особенности таких со-

* Wolfgang Herrmann. Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts I (Breslau, 1932). До недавнего времени лучшая работа, дающая наглядное представление об архитектуре 1770–1840 годов. Очень жаль, что не вышла вторая часть.

оружий, как фабрика, несмотря на многие неудачи, повсюду в Европе достигает своих первых вершин.

Везде проявляется ранее неведомая воля к «правде». Классицизм кажется теперь «лживым стилем». Ибо настоящее и по-настоящему живое находится там, «где творят новое; в состоянии же полной уверенности есть уже что-то сомнительное, ибо состояние это подразумевает *определенное* знание, то есть знание чего-то такого, что уже наличествует здесь, чем всего лишь пользуются, что всего лишь повторно применяют», — пишет Шинкель.

Из этого стремления к «правде» возникает и требование материальной подлинности. Чувство испытывает возмущение, «когда хороший цветной кирпич прячут под слоем белой штукатурки». Из тех же соображений добиваются и конструктивной правды. «Пустые стены, непосредственно связанные с назначением постройки, пусть не облицовываются фиктивными конструкциями», пишет в 1828 году именно Хюбш, а не какой-нибудь теоретик архитектуры наших дней*.

В основе своей «правда» означает мышление в соответствии с внутренними потребностями поставленной задачи, без учета монументальной симметрии. Так что тенденции к асимметрии в 30-е годы весьма бросаются в глаза, особенно там, где они охватывают и замковое строительство. Именно благодаря этому все еще слышатся последние отзвуки репрезентативного достоинства. «Замки Шинкеля, Глинике (1826) и Шарлоттенхоф (1829) никакие не замковые постройки в уменьшенном виде, но частные резиденции, жилые дома». Другой пример асимметричного строения — Кунстхалле Хюбша 1840 года. И даже Кленце, глава того направления, с которым здесь ведется борьба, — даже он в 30-е годы в своем проекте «Пантехниона» (1834) приходит к асимметрии. В такого рода свободном типе творчества он впервые встречается с современными ему новыми тенденциями.

То же самое стремление к «правде», ясности и естественности обнаруживается и в тогдашней живописи — у Вальдмюллера (1793–1865), у Коро (1796–1875). Но внутренне этому вещественно-человеческому строительному искусству больше, чем живопись, соответствует новая изобразительная техника «дагерротипа» (1839). Для 30-х годов характерно именно то, что так нас очаровывает в ранних формах фотографии: соединение не приукрашенной искренности и предметности с человечески простым и подлинным настроением**. «Фотография» вообще является символическим открытием этого десятилетия.

* Heinrich Hubsch. In welchem Stil sollen wir bauen? Karlsruhe. 1828.

** Ср.: Heinrich Schwarz. David Octavius Hill. Leipzig. 1931.

В жилом доме теперь подчеркивается «удобное», «уютное». Обнаруживается склонность к «малому». И это столь же важно, как и тяга к «правдивому». И феодальные замковые сооружения тоже воспринимаются в соответствии с этим. Упомянутые постройки Шинкеля не только асимметричны, но и необычно скромны по размерам. Уже современникам бросалась в глаза удивительная миниатюрность жилых помещений.

Любовь к малому есть, вероятно, самая характерная черта «бидермейера». То, что называется этим словом, — только частный феномен 30-х годов, но при этом весьма показательный. Сфера его приложения — не утилитарное сооружение, но жилой дом, даже, собственно говоря, отдельная жилая комната, которая в обрамлении единственного и неповторимого пространства заключала в себе часто весь бюргерский космос*. Здесь утверждается новая культура обитания, которая порождала совершенно оригинальные — «удобные» формы мебели; среди всего прочего вообще впервые возникает форма мягкой мебели, в которой невозможно обнаружить ни одной деревянной части. В пространстве же мебель располагается естественными, асимметричными группами.

Общность искусств обретает в бидермейере новое единство, средоточие которого — жилая комната и жилой дом. Бессмысленно говорить о бидермейеровской церкви и бидермейеровских дворцах: можно сказать, что такие задачи больше не существуют. Точкой, где соприкасаются друг с другом все искусства, является частный человек. Частный, в смысле разочаровавшийся в публичности, а не просто одинокий**.

Он теперь новый центр. Именно как частный человек он не владеет уже никакой общественной архитектурой, ныне она становится делом государственных должностных лиц; единственное, что ему принадлежит — со вкусом обустроенный дом и прелестная мебель. У него нет никакой скульптуры, которая по своей сущности ориентирована на публичность. Самое большее, скульптура может встретиться единожды, как в лестничном зале «Дома роз» Штифтера — и то это лишь отдельный фрагмент, послание из античности²⁷. Зато он собирает произведения мелкой пластики, камеи и монеты. Его картины — не исторические и не мифологические, а естественные и «правдивые» — это некое украшение стен, некие «воспоминания» или даже нечто родственное литературе, благонравные «копии» природы, не-

* F. Klauner. Das Möbel des Biedermeier. Wiener Dissertation. 1941.

** Cp.: W. Bietak. Das Lebensgefühl des Biedermeier. Wien-Leipzig. 1931.

кая фотография, ценная для души. Его парк, собственно, — «интимная» природа, на лоне которой он совершает «прогулки». Бrevиарием ему служит антология классиков, в его капелле звучит «домашняя музыка», а его внутренний собор — симфония*. Мир для него — это жилище (Ф. Хеер).

Что все это для него значит, каким образом его воодушевление прекрасным и простым — от тончайшей древесной текстуры до высших достижений гения — способно объять все целиком в темперированной гармонии, — нигде не найти более чистого описания всего этого, чем у Штифтера в «Бабьем лете», в этом последнем автопортрете рассматриваемой нами культуры²⁸. Именно Штифтер явился тем, кто в знаменитой вступительной речи к «Пестрым камням» (1852), в наши дни снова часто цитируемой, пытался защитить перед лицом нового времени идеал «жизни в малом», идеал «мягких законов», тот идеал, видимым средоточием которого стало жилище бидермейера²⁹.

В этом мире «домовитости» изобразительному искусству с самого начала достается роль второго ранга, но эту скромную роль оно исполнило чисто и до конца. С отказом от публичности и из-за неприязни ко всему монументальному центр тяжести помещается — как в Голландии XVII века — в станковую живопись, задача которой теперь — преобразование повседневности. «Верность» и «заботливость», «тонкость» и «любовь» — эти звучные и излюбленные слова времени становятся центральными ценностными понятиями изобразительного искусства. Природа как «близкое» и «родное», величественная в своем незамутненном движении, жизнь в малом круге, растительное существование детей и стариков, сельский люд, не имеющий истории, свет повседневного пейзажа — все это теперь новые предметы искусства**.

Но полное понимание этих сфер включает и отношение к мифологии: рука об руку с отказом от историзирующего подхода идет и отказ от мифического. Именно тогда — об этом мы еще будем говорить — в карикатуре начинает обесцениваться античная мифология. В то время как мир сводится к повседневной «действительности», мифическое утрачивает свое величие и, умаляясь, удаляется в мир детей: миф живет теперь только в форме сказки, героическая песнь становится дет-

* H. S. Österreichs bildende Kunst. In den Sammelband «Österreich», herausgegeben von Josef Nadler und Heinrich von Srbik. Salzburg, 1936.

** H. S. Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst. In: Forschungen und Fortschritte, 1937, Nr. 35/36.

ской песенкой, Богочеловек — Младенцем Христом. Мир детей приобретает доселе невиданное значение: расцвет переживают детские игрушки и детские книжки. Только здесь, в этой сфере детей, бургерскому миру все еще слышится шорох мифического. Самый великий теперь его праздник — Рождество, достигшее высокого внутреннего блеска, ставшее домашним праздником — праздником *Младенца* Христа и детей. «Тихая ночь, святая ночь»³⁰ возникла в 1818 году.

А для взрослых душевным заменителем мифа становится в известной степени «изящество» и «юмор». Мастера европейского юмора: Рихтер (1803), Швинд (1804), Шпицвег (1808), здесь же и Диккенс со своими иллюстраторами — все они принадлежат, в сущности, этому десятилетию. «Для их редкого юмора, для их искусства иронического или гротескового или сказочного преобразования» (при этом демоническое сжимается в размерах, подвергается иронии или разрешается в политическую карикатуру) «для них просто необходимы бургер, среда „жилищ“, все близкое, малое, обособленное»*.

И сегодня все еще не умирает это настроение, хотя и оттесненное очень быстро на задний план выходцами из низов. В некоторых регионах Европы и не только Европы (ведь и Америка имеет свой бидермейер и в нем — расцвет домашнего искусства) эта фаза продолжает оставаться никогда более не достижимым образцом «домашности», причем и для той самой культуры, что из этого идеала происходит и проникает в область интимного.

Театр

С середины столетия ведущей задачей становится театр, который изображает пантеон искусств нового вида, особенно в форме оперного здания.

Тот дух, что воплощается в «театре» позднего XIX века, лучше всего можно понять, если воспринимать его как дионисийскую противоположность тому аполлоническому храму искусств, каковым является музей.

Сами по себе эти задачи не новы. Театр, как мы его знаем, в форме оперы — порождение барочной эпохи. Как и музей, театр полностью высвобождается из контекста придворной архитектуры, в которой он возник, становится самостоятельной постройкой и постепенно занимает лидирующее положение.

* W. Pinder. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Zweite Auflage. Brl., 1928.

Этот процесс берет свое начало уже в позднем XVIII веке. Но самые решающие изменения происходят после 1840 года. Причем в области архитектурного перемены связаны с Земпером, создающим тип постройки, ставший впоследствии определяющим. Тогда же складывается и новое восприятие драмы, находящее свое выражение в художественных произведениях и теоретических установках Рихарда Вагнера. В скрытом виде, в качестве проекта все самое важное присутствовало практически повсюду, будучи в иных областях подготовлено вполне самостоятельно, как, например, в живописи, где в зрелых своих творениях Делакруа ищет и заново обретает единство с барокко.

Эпицентр новых тенденций формируют, с одной стороны, идея совершенного гезамткунстверка, которую узрел, но так и не сумел реализовать еще романтизм, а с другой — идея театра как «места освящения», видимым символом которой стал Байройт. Не подлежит никакому сомнению, что театр этого времени явно претендует на сакральность.

С внешней точки зрения, новое заключается как в возврате к динамике, к обновленному предпочтению чувственного, цветного и подвижного, так и в новом синтезе всех чувств в художественном переживании. Подобной реакции, спонтанно прорывающейся везде, гезамткунстверк театра, прежде всего оперного здания, предоставляет самое величественное сценическое пространство.

Сам по себе роскошный проект драматического театра (1800) работы Гилли воспринимается еще исключительно в виде памятника, хотя в некоторых аспектах это первое современное театральное здание. Но и драматический театр Шинкеля в Берлине (1819), в котором предложены некоторые решающие и для последующих времен обязательные новшества, в целом лишен уверенности духовной позиции, свойственной его Старому музею 1824 года. В этом здании украшенный колоннами зал связан с ведущей идеей здания, он представляет собой внутреннюю необходимость, там же он — только условный жест. Но прежде всего здание демонстрирует душевную сдержанность, которая глубоко враждебна идее театра. Показательно, что эта постройка во внутреннем пространстве настроена на холодно-лунные тона — на голубой и серебряный, тогда как все театры периода расцвета характеризуются барочным, чувственным и пышным трезвучием красного, золотого и белого.

У архитектурного первооткрывателя новой эпохи, у Готтфрида Земпера (1803–1879), уже в первых его шагах заметна тенденция высвободить все искусства из той разобщенности, в которой они оказались в период около 1800 года. Его самый ранний труд «Пред-

варительные заметки о полихромной архитектуре и пластике у древних» (1834) — первый сигнал перемен; ему предшествовало сочинение его парижского учителя Хитторфа (1792–1867) «*L'architecture polychrome chez les grecs*»³¹ (1830). Уже здесь настойчиво проводится мысль, что к «голым» постройкам, которые просто срослись с «классическим» представлением об античности, надо не только мысленно добавить раскраску посредством живописи, но и «металлическое убранство, позолоту, драпировку коврами, балдахинами и занавесы, подвижный инвентарь, да и многое иное». И все это весьма показательно для нового синтетического и драматического чувства — «нельзя упускать из виду действующее в том же направлении окружение, а также стаффаж из народа, жрецов и праздничных повозок (!)». Конечно, в связи с этим переходом многое из вышеперечисленного было подготовлено Шинкелем. Но только сейчас открывается новый образ античности — цветной и цветущей. И коль скоро античность была увидена таковой, то заново открывается и Ренессанс с барокко, а «классическая античность» оттесняется на задний план.

Земперовская характеристика античного храма читается как описание роскошного репрезентативного здания новой эры, к которой только и относится подобное слияние всех искусств, возросшая роль «художественного ремесла», декорации и сценических искусств.

Если первая знаменитая постройка Земпера — здание оперы в Дрездене (1838) — только очерчивает новый тип театра, то вторая (1869)³² реализует его в зрелых формах. И подобный новый тип театра обнаруживает свое самое решающее качество не столько в пространственной организации и в наружном облике — для этого имелись прежние эволюционные формы, — сколько во внешнем проявлении этих синтетических дионисийских элементов, рассчитанных сразу на все чувства. Это была действительно эпохальная постройка своего века (Х. Беенкен).

Отныне театральное здание становится ведущей задачей в творчестве самых значительных архитекторов и тем самым делает преобладающее стремление времени очевидным для всех. Между 1840-м и 1880–1890 годами было построено большинство оперных зданий во всем мире, причем в такой форме, которая остается действенной вплоть до наших дней, то есть спустя столетие. Самые значительные сооружения великих архитекторов середины века — театральные сооружения. Театральные здания обставлялись с небывалой роскошью, присущей дотоле разве что королевским дворцам: здание Парижской оперы обошлось в 50 миллионов франков.

Однако, несмотря на это, архитектура — лишь богатое обрамление для идеи гезамткунстверка, в элементарном виде воплотившейся в творчестве и в видениях Рихарда Вагнера. Все равно, как к нему относиться, — оценка его всегда была пристрастной — в любом случае он являет собой гения середины века: примечательно, что он никакой не архитектор и никак не связан с изобразительным искусством. Он, наоборот, тип синтетический, гибридный, поэт тона³³. У него все элементы, что определяют и новую архитектуру, прорываются наружу с необычайной мощью: театральное, драматическое, тенденция к синтезу всех искусств и к синестезии всех сфер чувств в искусстве, к страстному, подвижному, красочному, короче — к дионисийскому. Его ранние оперы появились чуть позже, чем оперные здания Земпера: «Риенци» — 1842 год, «Летучий голландец» — 1843-й, «Таннгейзер» — 1845-й.

Прекрасно осознавая значение собственных свершений, имеющих отношение и к самым элементарным творениям эпохи (а Делакура с Земпером были также и теоретиками своего искусства), Рихард Вагнер обозначил идеал новой сакральной задачи театра в своих сочинениях, особенно в появившемся в 1850 году «Произведении искусства будущего». Идея гезамткунстверка представлена здесь во всей своей мощи.

Действующей силой искусства будущего становится не архитектура, а *драма*.

«Высшая цель человека — цель художественная» (!). «Художественный человек может полностью удовлетвориться только объединением всех видов искусства во *всеобщее* произведение искусства...» «*Драма* — это всеобщее произведение искусства в высшем его проявлении: в своей возможной полноте она в состоянии реализовать себя только тогда, когда внутри него присутствует высшая полнота каждого отдельного вида искусства». Таким образом, всеобщее искусство драмы берет к себе на службу, определяя их задачи, обе великие триады искусств: строительное искусство, искусство пластики, искусство живописи — и искусство танца, искусство звука, поэтическое искусство*.

«Так, в переменчивой веренице, дополняя себя, различные искусства-сестры будут являться и действовать то вместе, то попарно, то по отдельности, в соответствии с потребностью драматического действия, только и способного задавать меру и определять намерение». «Каждая *единичная* богато развитая способность отдельного ис-

* Richard Wagner. Das Kunstwerk der Zukunft (1850).

кусства не только окажется востребованной в гезамткунстверке будущего, именно в нем она только и обретет свою полную силу»³⁴.

Те же самые тенденции, что возвысили театр до роли ведущей задачи, одновременно пробиваются и в живописи. Живопись, внутренне соответствующая ступени, обозначаемой в архитектуре именем Земпера, а в музыке именем Вагнера, — это живопись Делакруа*.

Делакруа, 1798 года рождения, будучи на пять лет старше Земпера, на пятнадцать — Вагнера и являясь старшим современником бидермейровского поколения, внутренне принадлежит, однако, уже новому миру, хотя вначале пребывает в полном одиночестве. После того как его основное драматическое дарование стало очевидным в сенсационном юношеском произведении, в «Ладье Данте» (1821), около 1840 года он в своей живописи совершает поворот к чувственно-жгучим краскам — возникает инструментальная сила колорита, невиданная даже в барокко (некий новый «оркестр»). Такой же поворот был совершен и на уровне мотивов: зверь, женщина, всадник, охота, борьба, кровь. У Делакруа проявляется своеобразная склонность эпохи к восточному началу, как его тогда понимали: не пассивное и вяло-ленивое, как у Энгра, но пышное, чувственно-развитое томление и знойно-тревожная похоть высокого накала. У Делакруа вновь налицо связь с барокко и с предбарочной стороной Высокого Ренессанса, не заимствование отдельных средств, но подлинное соединение с истинным, второе Возрождение — в соединении с Рубенсом, Веронезе, Рафаэлем. Он возвращается в обновленном виде к росписи сводов, как в Высоком Возрождении и барокко (Салон de Roi и Библиотека в Palais de Bourbon, 1833–1837 и 1838–1847 годов; свод Галереи Аполлона в Лувре).

В его знаменитой картине «Завоевание Константинополя», написанной в 1840 году, Мейер-Грефе увидел «одну из тех побед, которые в истории искусства занимают то же место, что и решающие поворотные пункты мировой истории». Эта картина для живописи, связанной с театром как общественной сферой искусства, — но только именно для нее — имеет те же самые последствия, что и земперовское оперное здание 1838 года для неоренессансной архитектуры, и ранние оперы Вагнера для музыки.

Вагнер и Земпер были дружны, и Земпер вначале обдумывал задачу по разработке проекта национального «Festspielhaus» в Мюнхене (1864–1866). Живопись Делакруа стилистически принадлежит земперовскому этапу; роспись сводов или занавес в исполнении Делакруа

* F. Nietzsche. Der Fall Wagner (1887): Делакруа — разновидность Вагнера...

могли бы быть формальным венцом земперовских театральных построек. Внутренне же эта живопись принадлежит Вагнеру. Это почувствовали как Ницше³⁵, так и самый гениальный художественный критик XIX века Шарль Бодлер, который страстно приветствовал искусство Вагнера и Делакруа³⁶.

Если на первой ступени это движение еще обладает глубиной, то на второй ступени, будучи представлено художниками, родившимися в тридцатые и сороковые годы, оно все больше и больше вырождается в нечто театральное в дурном смысле слова. Это путь от Земпера к Хазенауеру и Бруно Шмитцу, от Делакруа к Макарту.

Но в этом времени, которое чисто внешне может показаться поздним периодом, театральное начало с неожиданной силой действует во всех областях жизни и искусства, переливаясь разнообразными красками. Оно порождает сумму тех явлений, которые называют существенными, когда говорят в обобщенном виде о XIX веке или о «восемьдесятых годах», вынося им окончательный приговор. Но именно эта фаза со всеми своими извращениями глубоко показательна для понимания всей эпохи целиком.

Существовало и поверхностное воздействие театра, когда, например, *Chambre des Deputes*³⁷ в Париже в 1848 году облекается в форму театра, со «*scenae frons*»³⁸ в качестве «подмостков», и эта авансцена имела в середине нарисованный «проспект». В связи с этим уместно вспомнить, что теперь парламентские дебаты становятся спектаклем, попасть на который зрители, заполняющие галереи, стремились так же, как и на «драмы» больших сенсационных процессов, которые вслед за театром переживают расцвет.

Но и сама архитектура играет в театр. В высшей степени характерное выражение находит театрально-историзирующее начало в постройках Людвига II. Пространства верхнего этажа резиденции в Мюнхене были наполовину театральными декорациями, наполовину — диарамой. Замки Нойшванштайн, Линдерхоф, Херренхимзее, возникнув из духа театра и сами опять-таки являясь «местами для зрелищ», суть одновременно трехмерные театральные декорации.

В частное жилище театр проникает посредством репрезентативного салона середины XIX века. Пространство, подобное мастерской Макарта, породившее макартовский стиль жилища и декорировки, является, если говорить о живописце, «помещением себя на сцену».

Самое необычное и самое болезненное проникновение театрального элемента в области, первоначально по своей сущности ему чуждые, можно наблюдать на примере форм памятника позднего XIX века, если сравнивать их с «чистым» памятником около 1800 года или

с музеем памятник около 1820-х. Образцово-показательный пример архитектурного памятника с влиянием театра — памятник работы Бруно Шмитца на Киффхойзер. «Романтически расположенный у подножия башни двор с фигурой восседающего на троне Барбароссы — весьма дурной театр» (Х. Шраде). Но и скульптурный памятник театрализуется на глазах, например, у Далу.

Перед живописцем в качестве высшей задачи Вагнер намечает создание образа сценической декорации. Карикатура на эту программу — пристрастие времени к так называемым косморамам и диарамам, круговым изображениям, где живописная картина, написанная по типу сценической декорации переходит в пластический передний план. Получается выставка живописных изображений в сопровождении театральных реалий. Именно тогда в Вене колоссальная картина Пайера (Payers) «Ни шагу назад», изображавшая в виде драматической группы на фоне полярной ночи команду австрийской северной экспедиции, демонстрировалась ради усиления иллюзии в затемненном пространстве в сопровождении порывов ветра, создаваемых вентилятором.

Немалая часть исторических картин позднего XIX века инсценируется по типу театральных декораций; и, глядя на них, часто можно испытать сомнение, изображена ли на картине собственно сцена из истории или имеется в виду представление на сцене: вот лишь один пример из числа многих — «Сэни у тела Валленштейна» работы Пилоти*.

К тому же кругу явлений относятся и большие праздничные шествия в исторических костюмах, а также балы-маскарады.

Театральное начало рассматривали — и вполне справедливо — в качестве основной черты и барокко, и до сих пор сохраняется задача различать это театральное начало, с одной стороны, в Ренессансе и барокко, а с другой — в неоренессансе и необарокко.

Различение натывается на проблему актеров и актерского начала, на проблему «гистрионического». Данная эпоха — время расцвета профессиональных актеров, которые никогда прежде не располагали столь высоким статусом, как теперь. Даже в самом общем и глубоком смысле «актер» представляет собой главную фигуру данного исторического слоя. Ницше и Кьеркегор глубоко поняли это**.

Эпоха достигает своего первого расцвета около 1860 года и заканчивается, собственно говоря, вместе со смертью Вагнера в 1883-м. По-

* H. Beenken. Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. München, 1944.

** F. Nietzsche. Der Fall Wagner (1888), особенно в разд. 11 и 12.

вторное открытие барокко, теперь и для истории искусства по инициативе Буркхардта в 1875 году, падает на время, когда одерживают верх уже совершенно иначе ориентированные современные течения. Но та эпоха испытывает еще одно краткое, замкнутое в себе позднее цветение гезамткунстверка, которое лучше всего определяется триадой Рихарда Штрауса — Гофманшталя — Рейнхардта: композитора — поэта — режиссера, добираясь тем самым до порогов наших дней. Собственно говоря, это «последцветение» в определенном смысле слова «чище», ибо античная тематика опер, — например, штраусовской «Ариадны» — гораздо более созвучна идее диониссийско-драматического гезамткунстверка, чем северная тематика Вагнера. И всегда остаются барочные сферы, из которых питается это искусство; не случайно оно выбирает в качестве своего масштаба и своей среды барочный город. Но теперь это уже не всеобщая сила, властвующая над жизнью. Она ограничена театром. Точно так же и драма более уже не сакральна, даже если рефлекс ее сакрального возвышения еще присутствуют в соединении театральной постановки с театральным зданием, даже если посещение Зальцбургских фестивалей для любителей искусства в 1920-е годы все еще сохраняет нечто характерное для «эстетического паломничества». Но *ведущей* задачей театр уже давно более не является.

Выставка

Тогда-то... настанут новые экономические отношения, совсем уже готовые и тоже вычисленные с математической точностью... Тогда выстроится хрустальный дворец....

Ф. М. Достоевский. Из мрака большого города, 1864

Если говорить не только о достижениях искусства, но и об исходящих от него опасностях, то тогда у выставки будет столь же мало возможности остаться вне поля зрения в истории искусства XIX века, сколько при суждении о среднеримском искусстве оказаться не восстребованными императорским термам, этим столь художественно двусмысленным конструкциям-монстрам*. В известном смысле выставка является именно универсальным и удобным случаем для инженера, который становится теперь соперником архитектора. Она

* Об императорских термах ср.: H. S. Le terme imperiali romani. Обсуждение книги Кренкера (Krencker) о трирских императорских термах в журнале «Palladio» (1935).

есть — как великий театр — самое сильное символическое выражение капиталистического века с его полным хаосом сил и контрсил.

В выставке зарождающаяся инженерная архитектура из стекла и железа находит с конца XVIII века свою первую великую задачу. Выставки становятся «творческими экспонентами новой строительной потребности»; они ставят не особенные, но важнейшие в своем роде задачи, наподобие того, как это делает театр в области художественной архитектуры.

История выставок становится историей построек из стекла и железа*.

Строительство с использованием чугуна начинается с мостов, в то же самое время, что и революционная архитектура, причем на английской почве; координатной вехой здесь является мост через Северн, задуманный в 1773 году, то есть одновременно со зданием-шаром Леду.

Происхождение конструкций из чугуна и стекла связано с двумя областями. Вначале такие конструкции появляются в воздушной зоне крыш, над резервуарами (особенно знаменитой была Halle aux blés³⁹ в Париже работы Белланже — кирпичная ротонда с куполом из железа и стекла), а также над театральными пространствами, галереями, машинными залами.

Чистые конструкции из чугуна и стекла на первых порах встречаются в оранжереях, затем — в рыночных постройках; показательно, что особо широкое распространение они получают в «вещественно-предметных» 30-х годах. Ранний пример ставшей уже совсем легкой железной конструкции — в Jardin des Fleurs⁴⁰ в Париже 1833 года. Около 1838 года появляется знаменитый Стекланный дом Пакстона в Четсворте для герцога Девонширского. Будущее развитие пророчески предвосхищают проекты гениального Гектора Горо, личности революционной, сравнимой с Леду**. В 1837 году он спроектирует выставочный зал колоссальных размеров, в 1848-м — крытый рынок с размахом пролетов в 86 метров. По идее эти профанные соборы из стекла и стали вряд ли можно превзойти. Признаком того, что идея становится сверхценной, является вся фантастичность и чрезмерность этих проектов — с размерами пространства, которые могли быть реализованы только спустя 50 лет. Тогда же впервые встречаются идеи выставки и нового «индустриального» чугунного искусства. Это искусство возникает вовсе не только из практических соображе-

* A. G. Meyer. Eisenbau. Esslingen, 1907.

** Jeanne Doin. Hector Horeau. In: Gazette des beaux arts, 1941, p. 11.

ний, наоборот, с самого начала оно сопровождалось воодушевлением по поводу нового материала и его возможностей. Уже такие прозорливцы, как Бёттихер (1846) понимают его значение. «Новая архитектура творится в то самое мгновение, когда прибегают к новым средствам, что предлагает новая индустрия», — пишет романтик Теофиль Готье в 1850 году.

Идея большой «выставки» возникла в то же самое время, когда положено было начало новой конструкции: во время Французской революции. Затем, с середины XIX века, существует форма «мировой выставки». В 1851 году в Лондоне открывается первая индустриальная выставка всех народов, став одновременно вехой в развитии строительства из стекла и железа: большой Выставочный зал Пакстона, «Хрустальный дворец» — уже сами названия выдают пафос подобных построек*.

Каждая следующая «всемирная выставка» (1855-го, 1867-го, 1878 годов, все в Париже) обозначала дальнейший шаг вперед, вплоть до Всемирной выставки 1889 года с ее двумя центрами — гигантским Залом машин Контамена и Дютера и Эйфелевой башней. Эта выставка становится уже непревзойденной вершиной. С 1860 года чугун постепенно сменяется сталью**.

Зал машин Контамена, который охватывает при высоте в 43 метра (это высота сводов готического собора в Амьене) пространство шириной в 110 (!) метров, действует как точка, в которой фокусируется вся новая эстетика, реализуя глубочайшие стремления времени:

1. Новая легкость, парение. Отныне постройка покоится исключительно на подвижных шарнирах, на, так сказать, точках; по характеру она подобна паутине; она распространяет во все стороны проникающий свет, благодаря которому последние твердые составляющие части кажутся растворяющимися в нем.
2. Новая *полнота* света в небывалых массах, можно сказать, *поклонение* природному свету. Количество здесь, по словам Гегеля, переходит в качество: профанный свет в таком избытке получает уже почти религиозное освящение. Люди, не знающие, какой цели служит это пространство, могли бы принять его, вероятно, за храм какой-то религии света.

* F. R. Yerbury. *Ander Wege des Modernismus (über Paxton)*. In der Zeitschrift: *Der Städtebau*, 1931, S. 200 ff.

** Ср.: S. Giedion. *Bauen in Frankreich. Eisbeton*. Lpz.-Brl., o. J.

3. Объединение пространства. Впервые здесь мы сталкиваемся с единым пространством подавляющих, чуть ли не космических размеров, делающим человека ничтожным.
4. Внешняя напряженность у основания, *плоский* свод, утверждение *ширины* (в противоположность готическому утверждению *высо-ты*), конечно, из практических целей, но сознательно подчеркнутое, ведь кривая серповидных стояков начинается непосредственно от основания.
5. *Границы постройки как бы открываются во Вселенную*, так как завершающая наружная поверхность представляет собой прозрачную стеклянную пленку, напоминающую кожу. Архитектура становится «вселенской»: внутреннее пространство — просто выделенная часть из бесконечного внешнего пространства. Это то самое качество, которое вне всякого на то основания приписывается готической церкви. Внутреннее пространство — прозрачная скиния-шатер, тем самым достигается максимальное противопоставление земляной пещере или яме. На новом уровне является дух кочевников, ибо в основе своей эта конструкция легко разбирается и снова укореняется, почти как цирковой шатер; таким способом Лондонский Хрустальный дворец был перенесен в Сайденхэм. Но утрачиваются и твердые пределы, благодаря которым человек утверждает себя в своем «доме» перед лицом всего «наружного», перед лицом Вселенной.

Стоит подумать о глубокой противоположности этих двух феноменов: с одной стороны, сориентированная исключительно на искусственное освещение театральная архитектура, полностью повернутая внутрь — и потому в известном смысле напоминающая пещеру; с другой же — живописная, ночная и подземная архитектуры новых примитивов около 1800 года.

Возможности подобной, столь «неземной» архитектуры были заложены в готике, и в известном смысле новую стеклянню-чугунную архитектуру можно рассматривать как своего рода секуляризацию готики. Собственно говоря, между ними, вероятно, даже существует некий ряд преемственности. Связующее звено можно было бы видеть в английских домах XVI века, которые растворяют стену в стержневой конструкции, составленной из тончайшей каменной решетки и больших застекленных окон.

Понятно, что готика и новое строительство из стекла и чугуна могут вступать друг с другом в соприкосновение. Уже Шинкель увидел в чугуне материал, пригодный для готической конструкции — идея,

в высшей степени противная существу готики, желавшей воздвигать свои кристаллические соборы «vivis et lapidibus»⁴¹. Виоле-ле-Дюк, этот великий и роковой обновитель готического строительства Франции, воспринимал организм готической реберной постройки так, будто имел дело с чугуном или сталью*.

В Зале машин Контамена французский дух в третий раз в своей истории — после собора и светового мира Версаля — осуществил величественное видение света. Тяжелая потеря — разрушение в 1910 году этого символа перелома времен в архитектуре.

К этой новой архитектуре свободного света (Freilichtarchitektur) из стали и стекла принадлежит по своему духу и новая живопись на открытом воздухе (Freilichtmalerei) с ее культом максимально светлого, максимально мерцающего, природного света. Естественным образом она происходит из «Хрустального дворца». Впрочем, у этой новой живописи общий с инженерами метод — метод наблюдений, опирающийся на научные знания; радикальное средство такой живописи — «фотография». Именно поэтому их противники оспаривают право обоих быть «искусствами».

Намерение сделать из выставки единый гезамткунстверк отчетливее всего проявилось на Всемирной выставке 1867 года.

Устроители выставки, желая сделать ее ядром экзотический сад, чтобы продемонстрировать растения со всего света, располагают залы из стекла и железа семью концентрическими кольцами, которые снаружи нарастают по высоте и в совокупности призваны объять достижения художественного мастерства всех стран. Причем начинается все в самом узком и самом внутреннем кольце выставкой произведений высокого искусства и заканчивается в самом обширном и самом внешнем кольце царством машин. Так как каждый отдельный сектор семичастного кольца соотносился с одной страной, то в результате каждая из стран в равной степени была причастна всем остальным.

Этот пантеон искусств и индустрии, этот храм духа, действующего в человеческой способности изобретать, обладает исключительным символическим значением. Это было вполне понятно проектировщикам выставки. В тексте официального выставочного каталога звучит следующее: «Совершить круг по этому дворцу значит буквально обойти кругом всю землю. Пришли все народы, друзья и враги живут бок о бок. Как при начале всех вещей над водами, так и сейчас над земным кругом из железа витает Божественный Дух». Так что вы-

* Ср.: Pol Abracham. Violett-le-Duc et le rationalisme médiéval. Paris, 1934.

ставка — это одновременно и изображение мира, то есть Вселенной, и «visio pacis», видение мира, мирной жизни*.

Необходимо мысленно довообразить себе те торжественные мероприятия, что стали знаменитыми именно благодаря этой выставке, а также плоскостное искусство плаката, обязанное своим существованием Шере (Chérets). Отныне появляется новый жанр «кричащего» изображения.

Новая архитектура, с величайшей претензией реализованная впервые в выставочных залах, приравнивается ко всем прежним строительным задачам. В бельгийском королевском дворце в Леке-не подобная оранжерея была превращена в церковь. Пример переноса новой архитектуры на музейное строительство — Новый музей в Оксфорде, при наличии отдельных готических форм созданный совсем как зал из чугуна и стекла. И Мюнхенский хрустальный дворец принадлежит тому же ряду. А формой монумента на этой стадии является Эйфелева башня — памятник, который сам по себе утверждает изобретательский дух человека. Одновременно это первая стальная реберная архитектурная конструкция, *не имеющая* практического назначения, и подобный переход архитектурой границ своей прежней сферы — начало упадка идеи, в дальнейшем фактически так и не превзойденной.

Следствием этого явилось превращение жилого дома в архитектурное сооружение, построенное исключительно из чугуна и стекла.

Подобно тому как формы и взгляды, связанные с новой конструкцией, пронизывают всю жизнь, точно так же не остается замкнутым в себе, распространяется на все области жизни и особый гибридный дух выставки, соединяющий вещественное с театральным и декоративным, с чем-то из области цирка и сенсации.

Он создает «витрину» бизнеса (выставку в малом) — «плакат» с его новыми возможностями, новые фейерверки рекламных огней⁴². Наша сегодняшняя манера почти во всех городах Европы подсвечивать в ночное время архитектуру, в музеях — произведения искусства, в садах — растения, как раз и есть признак духа «выставки» (не музея). Он проникает в качестве «инсценировки», «show», «revue» в театр, где элемент «выставки» появляется благодаря прожектору; дух этот просачивается и в частное жилище при помощи особого рода «внутреннего архитектора», брата витринного декоратора. Да и сады теперь в состоянии приобретать характер чего-то выставочного, про-

* Ср.: S. Gidion. Op. cit., а также официальный двухтомный каталог выставки 1867 г.

сто какой-то выставочной площадки. Таков разбитый в 1867 году Альфаном (Alfand) парк в Бютт-Шомони (Buttes-Chaumont) в Париже с его сенсационными мотивами.

Здесь, на выставке, впервые можно наблюдать новый суррогат художественного, тягу к «зрелищу», к «сенсации», к ошеломляющему, к несуществующему, к новому любой ценой.

С Всемирной выставки 1900 года начинается уже упадок выставки, продолжают развиваться только отдельные ее элементы: например, плакат, достигший у Тулуз-Лотрека своего художественного зенита и перешагнувший через него, а с наступлением электрификации — искусство «освещения».

Но самые чистые, эстетически и предметно приемлемые формы выставки возникают только тогда, когда выставка вынуждена отказываться от универсальной власти и довольствоваться своими собственными сферами (выставка Асплунда в Стокгольме 1930 года*).

Театр и выставка

Театр середины XIX века и «выставка» тесно взаимосвязаны — хотя и кажутся столь различными. Они суть две общие задачи в «век искусства и индустрии» — словосочетание, само по себе в высшей степени характерное для этой двуликой эпохи. Высший расцвет обеих задач происходит в одно и то же время и в одно и то же время — закат. Ведущие умы нового инженерного строительства, Пакстон (1801–1865) и Горо (1801–1872), являются буквально старшими по возрасту современниками Земпера; Эйфель (1832) и импрессионисты образуют второе поколение. Оба поколения отвергают возможность быть столь же «идеалистичными», как их отцы, они воспринимают себя как «позитивные». Оба поколения были в высшей степени открыты и «громки». Между ними размельчается, как между мельничными жерновами, все то, что еще продолжало существовать от раннего XIX века. От тишины и покоя первой половины века не остается ни следа.

Дом машины

Около 1900 года ведущей задачей становится «дом машины». Впервые ведущие художники начинают оформлять гаражи, фабрики,

* Ср.: H. S. Die Kugel als Gebäude oder das Bodenlose. In der Zeitschrift: Das Werk des Künstlers, 1939, S. 308. Дополнительно: Die Zeitschrift der Städtebau, 1930 и Schweizerische Bauzeitung, 1930, S. 143 ff.

вокзалы, позже аэровокзалы: Перре, Тони Гарнье, Петер Беренс, Ф. Л. Райт. Уже в 1899 году Октав Мирбо изрекает следующее пророчество: «Не в ателье скульпторов и живописцев готовится обновление, но на фабриках». В это время возникают произведения, которые по своему типу и назначению и сегодня все еще воспринимаются как «классические»: это, например, знаменитая Турбинная фабрика АЕГ Петера Беренса в Берлине, гараж работы Перре на Rue Ponthieu в Париже, аэровокзал Фресине в Орли, завод Фагуса, спроектированный Гропиусом.

В зданиях фабрик и офисов предельно ясно и откровенно проявляются черты, определяющие, кроме того, и новое строительство. Новый материал, теснящий чугун и стекло, столь же аморфный, ломкий, антипластичный, как и они, но более «трезвый». Речь идет о бетоне и армированном бетоне; он несет с собой не только новые конструктивные возможности, но и новый характер*. На примере фабрики отчетливее всего прочитываются новые идеалы. Самые существенные признаки «стиля» фабрики заключаются в следующем:

- едином пространстве, только задним числом расчленяемом на составные части; его платформы обособляются на различной высоте ради специальных задач, допускающих легкую трансформацию;
- изобилии света;
- господствующей, можно сказать, исключительной роли самых холодных и наиболее жестких рабочих материалов;
- отказе от всего монументального, стремлении к экономичности и легкости постройки, красота которой ищется в игре легких и ясных плоскостей.

Все эти черты — следствие предметного назначения фабрики, но одновременно они являются выражением своеобразного духа и вполне определенных эстетических идеалов, пробивающихся и в других областях жизни и искусства. Налицо пафос предметности, точности, находящий свое наиболее резкое литературное выражение в памфлетах Ле Корбюзье⁴³.

Решительному прорыву вперед нового движения способствуют два поколения. Старшее, увидевшее свет около 1860 года, новое слово сказало отчетливее всего в утилитарном строительстве. В попытках перенести на новые задачи развитые там идеи это поколение еще не убедительно. Театральные и репрезентативные зда-

* S. Gidion. Bauen in Frankreich. Eisbeton. Leipzig-Berlin., o. J.

ния его художники оформляют, в сущности, пока еще монументально. Этот все еще неизбытый остаток монументальности таится даже в уже упомянутом Зале машин фирмы AEG в Берлине Петера Беренса. Собственно, и самый радикальный из этого поколения, Адольф Лоос, при решении некоторых задач также признает ценной и монументальность.

Второе поколение, родившись около 1885 года — на редкость отчетливый слой рождений — искореняет последние остатки монументального. Это поколение, уравнилельски игнорируя сам предмет, переносит сформированный в утилитарном строительстве идеал на все без исключения строительные задачи: на жилой дом, театр, дворец, церковь. Внешне многие постройки теперь уже не отличить от фабрик: например, Баухауз Гропиуса в Дессау или «Дворец Народного союза» Ле Корбюзье в Женеве, который мог бы служить и зданием для офисов. Около 1920 года театр может выглядеть как гараж. Церковь на этом уровне развития шуточно была названа в народе «гаражом для душ». Но и официально терминология фабрики переносится на новое строительство: большевистская теория видит в здании деревенского клуба «электростанцию». С точки зрения предмета эта радикальная уравниловка выражается в тенденции изготавливать и нормировать все элементы постройки серийно на фабриках: окно обязано быть одинаковым и в приюте для бездомных, и в роскошных апартаментах, и во «дворце» Народного союза.

Однако уподобление вовсе не состоит только в переносе определенных «железобетонных форм»; тот же самый дух, что воплотился в виде чистого «штампа» в фабриках, охватывает теперь все строительные задачи. Очевиднее всего это заметно в жилом доме, «который всегда оказывался легко доступным для самых трудных новых формулировок»*. Сегодня в жилых домах, созданных Ле Корбюзье и его единомышленниками, отдельные помещения утратили свои четкие границы и отделены друг от друга только перегородками в половину высоты. Такое функциональное расчленение единого пространства — результат переноса и идет из пространства фабрики. Равно как и в том случае, когда переносится с особым пафосом на мебель и обстановку жилых помещений материал машин: сталь, хром, никель, алюминий, гурт. Целесообразен этот перенос только в тех пространствах, где подобный новый эстетический идеал созвучен внутреннему назначению помещения: особенно в ваннных комнатах и кухнях, воспринимаемых как особый случай «лаборатории».

* S. Gidion. Op. cit, S. 78.

(И с точки зрения предмета он обоснован применительно к задаче, в пределах которой эта манера внутренне оказывается «на месте», а именно, в больнице, в той самой сфере, где человек редуцирован к собственной телесности.) Пространства же, которые согласно своему существу предназначены для целостного человека, создать в качестве «целого» не удастся, хотя они и способны, взятые чисто эстетически, казаться привлекательными. Они со всей определенностью требуют, чтобы человек преобразился настолько, что мог соответствовать данной сфере машин.

Этой ступени нового строительства с чисто формальной точки зрения (и только с ней) в пластике и живописи соответствует «конструктивизм». Картины и пластика в этой манере, если смотреть чисто внешне, «подходят» этим пространствам. Конструктивизм пытается перенести живопись и пластику в рациональную сферу архитектуры. «У конструктивистов, конечно, только в редких случаях — в отличие от противоположного людского мнения — речь идет о настоящей рациональности... Математик, физик, инженер мало способны браться за эту игру. Речь здесь идет об экспрессионизме стереометрического, машинного, экспрессионизме механизма»*. На фабрике экспрессионистическая картина была бы бессмысленной. И напротив, в соответствии со своей внутренней манерой эта сфера вбирает конструкционные рисунки, диаграммы, фотомонтаж, определенный тип фотографии, фильма и плаката.

Весь процесс приравнивания иных, более высоких задач к задаче самой низшей, то есть к дому машины, в своем более глубоком значении не может быть полностью постигнут без учета почти что религиозного почитания и воодушевления, которые время демонстрирует по отношению к новому идолу, к машине. В своих несвязных фразах Ле Корбюзье поет гимн машине:

«Машина, этот современный феномен, производит в мире революцию духа. Стоит поразмыслить над тем, что мы первое поколение на протяжении веков, созерцающее машину. Машина сверкает перед нами своими шайбами, шарами, цилиндрами из полированной стали, вырезанными с такой точностью... которую нам ни разу не являла природа. Машина — это целиком и полностью геометрия. Геометрия — наше великое создание, и она завораживает нас. *Человек (творящий машину) действует исчерпывающе, подобно Богу*»⁴⁴. Именно в это время появляется идея человека-машины, «робота»: «*L'uomo si evolve verso la macchina*»⁴⁵ (У. Боччони).

* Franz Roh. *Nachexpressionismus*. Leipzig, 1925, S. 14, 15.

После этого больше не надо удивляться, что человек, вооруженный такой верой, через дом своего идола определяет характер всего строительного искусства, движимый новым фанатизмом — фанатизмом «точности» и «чистоты».

Краткий обзор

Как к ведущим задачам приспособляются на каждом отдельном этапе другие задачи, становится весьма ясно на примере памятника.

На этапе пейзажного парка памятником является «роща». Из деревьев один раз удастся явить высочайшее и благороднейшее воплощение идеи памятника: подобные круглому храму из природных элементов, в Эрменонвилле и в Вёрлитце тополя обступают памятные места, связанные с именем Руссо⁴⁶.

На следующей стадии памятник сам «для себя» становится ведущей задачей. Его идеал — непреходящая мощь стереометрических тел.

На стадии музея он становится музеальным: Валгалла. А в идущем далее театре — театральным: памятник работы Шмитца на Киффхөзер, как бы перенесенная в массивность и трехмерность декорация неизвестной вагнеровской оперы.

В выставочной сфере памятник становится чистой конструкцией — господство духа машины, ищущего и конструирующего: Эйфелева башня.

Наконец, в сфере фабрики он принимает машинообразные формы: памятник Ленину работы Леонидова по форме представляет собой сплошную шарообразную аудиторию. Если бы мы не знали его назначение, за что бы мы приняли это образование? За радиопередающее устройство, солнечную электростанцию или что-то подобное.

Такой процесс приспособления можно показать на примере каждой задачи, даже применительно к церкви.

Но в смене задач, поочередно главенствующих после церкви и замка, отражается путь новых богов, которые выступают вместо личного Бога и божественных личностей.

Вначале — это поклонение природе в двух формах: природе как саду, элизиуму, и природе как царству элементарного, как усеянному звездами небу. Природа как вечно меняющееся и обновляющееся и природа как вечно покоящееся и длящееся: вечность «времен года» и вечность «гранита».

Затем следует поклонение искусству, снова в двух формах: в статично-аполлонической — музей, и в динамично-дионисийской — те-

атр. Религией является теперь эстетизм, его последний расцвет – «fin de siècle».

После этого появляется сфера «индустрии» и замаскированный культ прометейного человека. Человек обожествляет свою эвристическую силу, благодаря которой он намеревается превзойти и покорить природу, а в результате он обожествляет и порождение этой силы – машину.

Невозможно заранее предсказать, что может прийти после этого. Смена происходит по нарастающей: идола, утвердившегося глубже, чем машина, едва ли можно представить.

Все эти (или почти все) круги задач, возникающие один после другого, до сих пор присутствуют друг подле друга. Идеи, которые в них выкристаллизировались, еще живы в определенных частных областях сегодняшней жизни. Зачастую в течение дня мы переходим из одной сферы в другую и пока еще не способны ни от одной из них полностью избавиться. И это тоже уникально и тоже по-своему симптоматично. В этом и заключены и наш шанс, и грозящая нам опасность.

ГЛАВА 2

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО СТИЛЯ

Основания стилевого хаоса

Давно был обнаружен и часто вызывал сожаления тот факт, что в XIX веке возникает ни с чем не сравнимый стилистический хаос. Более того, рождается впечатление, что с куда большей страстью оплакивают утрату «стиля», чем утрату «искусства». И та великая надежда, которую уничтожил «модернизм» нового строительства, как раз и заключалась в будущем восстановлении на новом уровне утраченного стилистического единства.

Этот стилистический хаос можно только отчасти сравнить с ослаблением стилеобразующей силы в конечной фазе идущих к старению культур. Те представления, с которыми связаны попытки этот хаос упорядочить, вряд ли могут удовлетворить. Особенно часто можно встретить гипотезу, будто XIX век повторяет стили прошлого в их исконной последовательности посредством истощения истинных возможностей стиля, что напоминает умирающего человека, перед мысленным взором которого заново проносятся в неистовом истечении один за другим все этапы его жизни. Но факты этого не подтверждают.

У хаоса весьма разнообразные причины.

Одной из таких причин, кажется, является тот факт, что в столь узком временном пространстве неполных двух веков за господство над стилем боролись столь многочисленные и столь противоположные ведущие задачи. В лихорадочном темпе — не так как раньше, от века к веку, — на протяжении немногих десятилетий сменяют они друг друга в борьбе за стилистическое владычество. Непрерывна их череда. Прежде чем откатится одна волна, ее место спешит занять уже следующая.

Вторая причина: ни одной из этих новых задач не удалось заявить о себе и осуществиться с действительной стилеобразующей силой. Необходимо видеть, что и в XIX веке существуют попытки создания стиля, но — только попытки. Каждая из этих задач избирательно охватывает лишь частные области пластики и живописи, оставляя в стороне существенные стороны этих искусств, причем как раз новые, представленные наиболее выдающимися художниками и вклю-

чающие самые значимые достижения. Один из самых существенных признаков истинного стиля тем не менее отсутствует: все искусства в своих областях должны нести отпечаток одного и того же основного характера, как бы регулироваться из одного тайного жизненного центра. Реально же искусства уже обособились, уже идут своими путями и совершают собственное развитие. Ассимиляция ограничивается по большей части архитектурой. Все это связано с тем, что отсутствует гезамткунстверк, гармонизирующий все отдельные искусства в стилистическом единстве *одного* произведения искусства.

Третье основание: ассимиляция, которая для взгляда, брошенного вскользь и с известного расстояния, создает обманчивое впечатление стилистического единства, в архитектуре тоже касается исключительно поверхности. «Стилистическая маска», подобно «обшивке», располагается поверх базовой структуры, демонстрирующей совсем иной характер. Применительно к одному и тому же зданию возникает возможность выбирать между различными «стилями» после того, как определена базовая форма. «Желаемый» стиль подтачивается новыми бессознательными тенденциями.

Истинный стиль, уже на уровне отдельного произведения, оказывается организмом, во всех проявлениях которого постоянно выражается определенный характер. В неистинном стиле явление желается и порождается чисто внешне, «исходя из *знания* о том образе, который оно принимает, причем порождается не без пропусков» (Ф. Лерш).

Наряду с названными существуют и иные причины утраты стиля, которые совершенно новы — в своем роде столь же новы, как и сами новые задачи.

Все задачи требуют нивелировки

С конца XVIII века все строительные задачи претендуют на то, чтобы возвыситься до сфер искусства и облагородиться теми самыми формами, что были доселе преимущественным правом особых, привилегированных классов строительных задач. Эта претензия совершенно нова и является «критическим феноменом», симптомом первого ранга. Ничего подобно прежде не было. С нею тесно связана и проблема единого стиля, ибо эта претензия ставит попытки нового стилиобразования перед неразрешимыми задачами.

В полном смысле слова «единый» стиль существует только там, где искусство ставится на службу *одной* совокупной задаче, а обширные области гештальтов остаются *за пределами* искусства. Отсюда — величественное стилистическое единство всех ранних периодов развитых

культур, в которых мощный, сакрально единый гезамткунстверк в качестве властной упорядочивающей силы всех искусств — а не только изобразительных — ведет их своим путем. На Западе это непоколебимая стилистическая надежность романского искусства, в основе своей знающего только *одну* задачу: Дом Божий (Dom). Все, что вне этого гезамткунстверка возникает в качестве искусства, является рефлексом сакральной сферы. Причем именно это раннее время отмечено великим богатством различных церковных форм, существующих как в границах отдельных местностей, так и — через изъятие из подобной локальности — на уровне орденовой конгрегации. Но все они — только различные видоизменения одной-единственной формы. Базовая позиция «стиля» повсюду определяется *одной* замкнутой задачей. Дом же и крепость, мосты и склады искусству не принадлежат — сколь совершенна ни была бы их форма*.

Уже во времена готики в результате складывания мирского полюса искусства — в частных сферах замка, позднее бюргерского дома — не существует больше абсолютного стилистического единства. В некотором роде оно восстанавливается Ренессансом, делающим из дворца-замка как бы сакральный гезамткунстверк. С этих пор существуют два фокуса в искусстве, два идеальных гезамткунстверка: один сакральный, другой квази-сакральный, церковь и дворец-замок. В барокко эти главные фокусы плотно смыкаются, формы одной сферы переходят в другие и благодаря крайне счастливому обстоятельству сплавляются в двуполярное единство, для которого эллипс — одна из преобладающих форм барокко — является чем-то вроде наглядного символа. В конце барокко на католическом юге гезамткунстверки церкви и замка совместно дорастают до «сверх-гезамткунстверка» императорского монастыря в пределах *одной* постройки. Ни с чем не сравнимая особенность этого позднего синтетического барокко заключается в том, что оно еще раз производит на свет — пусть в одной-единственной точке и на одно ускользящее мгновение — утраченное единство и надежность романского искусства.

В начале и середине XVIII века еще удавалось все формирующие особые задачи непринужденно подчинять одной из этих двух сфер. С конюшней формально обращаются как с «замком лошадей», с библиотекой — как с дворцом книг или храмом мудрости, с университетским зданием для торжественных собраний — как с дворцом наук, с тем, что позднее будет названо музеем, — как с замковой «галереей».

* Ср. в связи с этим: Oswald Spengler. *Untergang des Abendlandes*. Bd. 2, раздел о жилище, крепости и соборе.

Госпиталь, инвалидный дом, Mont de Pitié подтягиваются до уровня монастырских сфер и подчиняются формам монастырского строительства. Образный мир с единым средоточием определяет аллегорический аппарат как в его отдельных деталях, так и в широком масштабе, в его общем смысле, тесно связывая подобные задачи с духовным центром замка и церкви.

Но в то мгновение, когда *все* строительные задачи, даже самые гетерогенные, жаждут художественного уравнивания, уже никакой отдельной задаче больше не удастся их все беспрепятственно подчинить и привести к единству стиля. Пытаясь все же это сделать, неизбежно приходят к насилию над определенными классами строительных задач, естественные требования которых не исполняются, а подвергаются репрессивной «унификации» и в известной степени подчиняются диктатуре *одной-единственной* задачи.

Но и попытка овладеть всем кругом задач, исходя из двух центральных, — то есть своего рода реставрация старого режима, — более не удастся. Ибо, незаметно порожденное наступающей машинной техникой, упрочается и новое «положение» задач, не управляемое более из этого центра. Такое положение первоначально допускают только, так сказать, «по краям». Но позднее, около 1900 года, оно властно требует уравнивания себя в правах и рвется руководить самостоятельно.

Но как только становится очевидным, что ни один из так называемых «стилей» XIX века не в состоянии примириться с требованием уравнивания всех задач, так сразу же возникает новая попытка — в своем роде столь же новая и неслыханная в мировой истории, как и сама претензия. Речь идет о *попытке оформить каждую задачу в мнимо соответствующем ей стиле*. Тотальной унификации задач противопоставляется такой плюрализм стилей, какого нет ни в одной другой культуре.

С тех пор подобные направления располагаются рядом друг с другом, пребывая к тому же в постоянной экстремально-анархической взаимной борьбе. Эта их борьба — одна из великих тем истории искусства XIX века. Относительно же основных фаз мало что удается понять.

Уравниловка первой революционной архитектуры

Теоретически уравнивание всех задач провозглашает Леду, могучий основоположник революционной мысли в архитектуре*. Все строительные задачи призваны возвыситься до одного и того же уровня, пре-

* Emil Kaufmann. Die Stadt des Architekten Ledoux. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen II (1933).

рогативы определенных задач упраздняются. «Pour la première foi on verra sur la même échelle la magnificence du palais et de la guinguette», впервые в одном — величественном — масштабе мы должны взирать и на дворец, и на хижину. Ибо *все* задачи «величественны».

При этом Леду ищет равенства на самом высоком уровне; у него все строительные задачи более или менее приравниваются к самой высокой, какую он знает: к *памятнику*. Самые чистые, самые совершенные архитектурные формы, формы монументальные, призваны облагородить задачи, до сих пор упускаящиеся из виду.

Эта уравниловка на «верхнем уровне» имеет свои духовно-исторические аналогии. Сен-симонизм — одна из форм утопического социализма, представленная графом Сен-Симоном (1760–1825)* — «превращает *Все* в Бога, чтобы фактически лишиться его, подобно тому, как там, где все — короли, король и отсутствует; сен-симонизм превращает все занятия и все дела человеческие в некий культ» — это как раз отчетливо видно на примере архитектурных утопий революционных архитекторов — «чтобы иметь возможность избавиться от культа подлинного и действительного, вводится религиозное мировоззрение, стоящее на одном уровне с иррелигиозным»**.

«Стиль», который накладывает свою печать на все задачи, впервые отчетливо приобретает характер искусственного, сделанного художественного языка. Он слеплен из элементов различных мертвых языков, причем выбор определен идеей «монументального», законом простых геометрических тел. «Грамматика» и «синтаксис» связей этого языка редуцированы к отношениям в высшей степени примитивным и рациональным***. При этом связь с прошлым отвергается: Леду говорит об «*impuissante leçon du passé*»⁴⁷.

При переносе этого «стиля» не обходятся без грубостей, абсурдностей, без смехотворного. Карликовые дома в парижской городской черте выглядят как храмы, мавзолеи или тюрьмы, печь углежого — как гробница фараона; дом привратника принимает облик совершенного тела: форму шара. Проявляется фантастический характер подобной уравниловки «в направлении вверх».

Очень мало обращали внимания на то, что уже в это время существовала попытка уравнивания всех строительных задач на «разумном» *нижнем* уровне: во времена Иосифа II в Австрии, строительное искусство которой является прелюдией второй революции. На этой ста-

* W. Spühler. Der Saint-Simonismus. Zürich. 1926.

** J. A. Möhler. Gesammelte Schriften und Aufsätze. 2 Teile, Regensburg. 1839 / 40.

*** Ср.: E. Kaufmann. Op. cit.

дии около 1780–1790 годов церковь, театр, зерновой склад едва поддаются различению, все выглядят «ящиками». Постройка становится как бы человеческим приспособлением, сравнимым с мебелью, она относится к «художественному ремеслу», а не к «высокому» искусству. Архитектура отказывается от своих трансцендентных претензий⁴⁸.

*Стилистический компромисс:
неоэллинизм и неоготика*

Эпоха, следующая за Революцией, если смотреть на нее в общем и целом, может быть охарактеризована двумя попытками стилеобразования, которые не измышлены, как программа Леду, во всей своей абстрактно-теоретической последовательности, но обусловлены историческими обстоятельствами.

«Неоэллинизм» (greek revival) принимает — в теории — греческое начало в качестве базиса стилеобразования. Но базис этот слишком узок: форма греческого храма с самого начала не пригодна для того, чтобы заложить основания, отвечающие требованиям новой эпохи. Из-за этого и не происходит подлинного возрождения эллинизма. Подосновой неоэллинизма скорее является все еще развивающаяся форма просвещенного XVIII века, которая часто способствует весьма современным и объективно привлекательным решениям. Эллинское начало остается «фасадом» или «аппликацией» в буквальном смысле слова: пришитый на живую нитку храмовый зал, надевающий всякую задачу в некотором роде эстетическим посвящением. Унификация располагается на поверхности и имеет характер эстетической «идеологии».

Теперь повсюду появляются греческие колоннады: ими обзаводятся дворцы и музеи, театры и биржи, здания парламентов и кофейни, крытые галереи какой-нибудь водолечебницы, «казино» и частные дома. И лишь у музея, ставшего сакральным зданием, греческая цитата имеет более глубокое оправдание.

Но этот «неоэллинизм» в форме, не касающейся ядра здания, охватывает соответственно только среднюю зону строительного искусства. На «правом» и «левом» крыле остаются непокоренные существенные задачи. Нерешенной остается прежде всего [задача] христианского церковного здания. Впрочем, делались попытки превратить его в греческий храм, по крайней мере, с внешней стороны — в Лондоне в качестве церкви возникает Эрехтейон, «Башня ветров» — в качестве церковной башни. Но внутренняя сторона в таком случае должна браться из других форм: церковь Мадлен в Париже.

Форма-гермофродит сама по себе столь бессмысленна, что очень скоро в оформлении церковного здания побеждает готика.

Обращение к готике сразу приобретает совсем иной характер, чем обращение к греческому началу. Традиция готики — как в церкви, так и в замковом строительстве — сохраняется в ряде областей Европы, прежде всего в Англии, вплоть до Нового времени. Повторное оживление готической церкви обретает характер «реставрации», привязки к собственному прошлому. «Готический стиль, на который решились, пытаясь обновить церковное здание, имел своей целью обеспечение действительного продолжения истории» (Шинкель)*. Символом этого является возведение так и незаконченного Кёльнского собора. «Реставрация готики» (gothic revival) прямо приводит к исторически верным подражаниям, которые для неоэллинизма не имеют существенного значения.

Так оба этих направления — теоретически они борются друг с другом — доходят до своего рода стилистической «двухпартийной системы», ратушу по большей части уступают неоготике, замок же оказывается добычей обеих партий. Причем на континент перенесено было то же самое положение вещей, что сложилось в XVIII веке в Англии**.

Что же касается левого «крыла», то обе партии пытаются овладеть теми современными задачами, мимо которых могла пройти революционная архитектура, но которые отныне настойчиво пробираются на первый план. И обе партии в этой попытке терпят неудачу. Где теплица из стекла и железа облекается в дорические или готические формы, где поршни паровой машины движутся в греческой капитальной консоли, где здание вокзала обретает дорический фронтон, где помпеянские колонки или филигранные готические столбы из литого чугуна несут конструкцию вокзального павильона, где готические крепостные башни укрепляют современный чугунный мост, — там в произвольной смехотворности такого рода творений непосредственно узревается насильственность и абсурдность подобных стилистических притязаний, порождая уверенность, что ответный удар не заставит долго себя ждать.

Уже на этой стадии обе возможности — эллинизм и готика — в состоянии соединяться вместе в творчестве одного и того же художника, чтобы, дополняя друг друга, воздавать должное всем строительным задачам.

* Hubert Schrade. Das deutsche Nationaldenkmal. München. 1934, S. 68 ff.

** Sir Kenneth Clark. The gothic revival. London. 1928.

Стилистический плюрализм

Рядом с этими умеренными направлениями, толерантно посредничающими между крайностями готики и эллинизма, теперь возникает одно несравнимо более радикальное. Понимая, что характеры многообразных задач, поставленных перед строительным искусством эпохи, слишком различны для того, чтобы привести всех их к одному знаменателю, упомянутое направление вообще отказывается от стилистического единства и пытается, по крайней мере в принципе, обрабатывать каждую постройку в оригинальном стиле. *Так возникает первый сознательный плюрализм в обращении со строительными задачами, а тем самым — и нечто совершенно новое, еще не бывавшее.*

Первый представитель этого стилистического плюрализма в Англии, Джон Нэш, современник Гёте (1752–1835), для своего городского жилища выбирает неозеллинизм, для своего загородного дома — неоготику. Он строит Кронкилл в Шорпшире как итальянскую виллу (1802), Блэз Кастл под Бристолем — в загородном староанглийском стиле «коттеджа» с резными фронтонами и гонтовыми кровлями, а павильон в Брайтоне исполняет в индуистских формах или в том, что тогда за таковые держали. Выбор стиля пока еще вполне произволен*.

На континенте первый представитель этого направления — Лео фон Кленце (1784–1864). Более последовательно, чем Нэш, он ищет для каждой задачи *соответствующий ей стиль*. Теперь каждой постройке назначается тот стиль, который, как казалось, подходит ей в силу ее назначения и в котором выражается ее сущность. Это делается в продолжение идей, возникших уже внутри революционной архитектуры, но проявлявшихся тогда чисто поверхностно. Эти идеи требовали, чтобы всякая постройка, в качестве «architecture parlante»⁴⁹, обнаруживала свое назначение**. Так что Кленце строит дворец в стиле Ренессанса, музей — в греческом стиле, церковь — по образцу Палатинской капеллы в Палермо, зал славы — в стиле античном, а «резиденцию» — в стиле римского барокко. И позднее здание университета — оплота гуманизма — возводится в стиле Ренессанса, ратуша — в стиле фламандской готики, парламент — в неозеллинистическом стиле, купальня — в римском, кофейня или синагога — в мавританском.

Конечно, и этот плюрализм историзирующей «architecture parlante» еще вполне поверхностен. В 1834 году Земпер подверг его

* Ср.: монографию Дж. Саммерсона (J. Summerson) о Нэше (Lnd., 1935) — N. Pevsner, S. 75 (цит.).

** Об «architecture parlante» ср. E. Kaufmann, Op. cit.

уничтожающей критике. Но сам по себе такой плюрализм, здесь, в первом своем выступлении являющийся историзирующим, не должен быть ни историзирующим, ни поверхностным. Именно сегодня налицо признаки того, что в своей углубленной и объективно-предметной форме он мог бы обрести новую жизнь, и чем более насильственно и более поверхностно осуществляется нивелирование задач, тем выше становятся его шансы.

Впрочем, даже отвергнутый Земпером эклектический плюрализм вовсе не был искоренен. Он удерживается на протяжении всей последующей эпохи, пребывающей под знаком господства неоренессанса. Своим присутствием он проясняет весь последующий ход событий, характерный для середины века. Более того, плюрализм именно теперь, в период всеобщего лицедейства, переживает свой расцвет на венской Рингштрассе⁵⁰, буйно размножаясь на стилистическом маскараде «fin de siècle»⁵¹.

Первая «новая вещественность»

Около 1830 года на первый план выдвигается убеждение, будто античная архитектура даже при самом свободном обращении с ней недостаточна для наших сегодняшних зданий и в настоящее время несет с собой вообще отречение от образцов прошлого. В 1848 году Генрих Хюбш публикует свой трактат «В каком стиле мы должны строить?», где под названием, легко вводящим в заблуждение, предлагает в высшей степени современное воззрение. «И тогда новый стиль будет всегда в состоянии со всей гибкостью решать самые разнообразные задачи *следующим путем*, ... он будет *свободно перемещаться в современности* и без робости соответствовать каждому выдвигаемому требованию. При этом архитектор не будет выглядеть столь одиноким, как это было бы, имея он в распоряжении только ограниченные средства греческой архитектуры. Здания не будут более сохранять исторически условный характер, испытывая необходимость преподавать чувству археологический урок; наоборот, они обретут истинный и естественный характер, причем человек непосвященный будет ощущать то же самое, что и обученный художник». Еще отчетливее и глубже существо нового строительного искусства понимает Шинкель: «Потому-то этот новый стиль не выводится из всего уже имеющегося в наличии и существовавшего прежде, как будто он какой-то фантазм, который не без труда был всем навязан и растолкован», — кто из нас сейчас, читая это, не подумал о фантастическом в модернистском строительстве? — «наоборот, многие с трудом заметят новое в том, величайшая заслуга чего

состоит в последовательном применении множества открытий, сделанных на протяжении некоторого времени». Более ни разу не была очерчена так просто и при том столь творчески, как в этих пророческих словах, собственная цель XIX века, над которой он трудился.

Эти требования, нашедшие в утилитарном строительстве 30-х годов отдельные убедительные воплощения, сформулировали архитектурно-художественную программу «буржуазной революции». В начале XX века, в соответствующей фазе «второй революции», снова обратились к творениям этого времени, восприняв их как образцы. Но эта тихая революция около 1830 года так и не разразилась, и была затоптана следующим стилистическим движением.

Неоренессанс как тотальная «реставрация»

Около 1840 года — на континенте Земпером, в Англии Барри — делается попытка принять Ренессанс в качестве базиса всеохватывающего стилиобразования. Земпер блестящим образом развил идеологию этой «реставрации»*.

Он приписывает Ренессансу некое «величественное превосходство, которое ставит его надо всем, что существовало прежде, включая и самое высшее в искусстве греков». Здесь легко заметить укол в адрес неоеллинизма. Для него уже римское искусство возвышается над греческим. Вместе со стилем римлян и его реалистичностью строительное искусство вступает на совершенно новый путь. И благодаря изучению римских древностей искусство Ренессанса возросло до драгоценной свободы распоряжаться античными образцами. В этой свободе оно обрело свое идейное богатство и блеск, затмевающие само искусство древности. Римское искусство как бы возвышается к самой полной свободе в пробудившемся старом искусстве, то есть в Ренессансе.

Однако же этот ренессанс, согласно Земперу, в своем развитии едва ли прошел половину пути, на котором он из-за немилости современного духа времени был обойден своим макрокосмическим, но родственным искусством музыки и отброшен в безнадежную даль. Здесь снова необходима привязка к современности, в чем и заключается будущее этого ренессанса и будущее строительного искусства вообще.

Среди подобных попыток, связанных с прошлым, попытка продолжить ренессанс римского стиля стала наиболее одухотворенной и многообещающей, ибо лучше всего соответствовала требовани-

* W. Herrmann. Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Band I. Breslau, 1932.

ям тогдашней «современной» жизни, охватывая наиболее обширную сферу. С одной стороны, эта попытка предлагает возможность на «правом» крыле облечь церковное здание в те же формы, что приущи прочим задачам; и тем не менее неоренессансной церкви не удалось оттеснить церковь неоготическую. С другой стороны, по той причине, что римское искусство произросло из тех же самых социальных отношений большого города, эта попытка предлагает «лево-му» крылу формы, приемлемые для современных потребностей, — для купален, павильонов, утилитарных построек. Так, например, была сделана попытка на вокзальную форму крытого павильона перенести гигантское пространство зала терм. Предполагалось, что в нем будет безо всякой стесненности двигаться большая человеческая масса.

Но вокзальный павильон в форме римского фригидариума (холодной купальни) был отвергнут уже в момент своего возникновения, ибо в это самое время строительство из чугуна и стекла стало той новой силой, что непрерывно втягивала в свой круг все новые и новые задачи. И подобное постепенно начинают замечать архитекторы.

Подъем технического зодчества

С середины столетия на поле строительства противостоят друг другу «неоренессанс» и «техническое искусство», архитектор-художник и инженер, *école des beaux arts* и *école polytechnique*⁵². На этот раз подобное противостояние захватывает и живопись. Ему сейчас соответствует разделение между официальными академическими группами, с одной стороны, и оппозиционными группами «реалистов», затем «импрессионистов» — «научной» живописи — с другой стороны. В политических схватках того времени необходимо в рядах революционеров искать и выпускников политехнической школы вместе с «независимыми» художниками.

Особенно острым противостояние становится в архитектуре, начиная с 1840–1850 годов, захватывая все оставшееся столетие. «Каковы отношения между инженером и архитектором? Представляют они собой одно и то же? Как обстоят дела с их обоюдным искусством?» Теперь это главные вопросы.

В отдельных случаях речь идет о попытках примирить противоречия. Среди них особо интересно решение француза Лабруста, старшего современника Земпера: он желает весь несущий скелет постройки передать конструктору, работающему в чугуне, в то время как оформление замыкающей стенной оболочки — то есть как раз плоти — должно оставаться делом архитектора. В таком ключе он построил Биб-

лиотеку Св. Женевьевы в Париже. Но в своей основе подобный подход ведет к деградации архитектора. Попытка Лабруста соединить в себе, в «личном союзе» инженера и архитектора была не в состоянии преодолеть раздвоение, проникающее до самых основ*.

Инженерное строительство бурно разрастается и уже притягивает на свою территорию строительные задачи, которые до сих пор без сомнения были владениями архитектуры. Оно берется за дом, сперва за торговый, позднее — за жилой. В 40-е и 50-е годы фасады американских торговых домов как бы случайно распахиваются, превращаясь в стеклянные стены между несущими чугунными конструкциями. В конце эпохи, в 1885 году, в Чикаго появляется первый высотный дом со стальным скелетом (Home Insurance Company⁵³ работы Уильяма Ле Барона Дженни).

Земпер сложившуюся ситуацию оценил так: «Опять ослабевшая художественная сила и способность к деятельности (французов) возвращаются... в предельно отдаленную от монументального искусства область, наблюдение за которой всякий раз свидетельствует о болезненном состоянии и о грядущем или уже свершившемся упадке строительного искусства»**.

В одном еще положении дел основательно отличается от тех обстоятельств, в каких оказалось следующее поколение: сами инженеры не признавали свою деятельность за «искусство» в высоком смысле слова. Скорее архитекторы — и именно ведущие архитекторы — остаются теми, кто понимает значение новой конструкции, осознавая, что они творят в переходную эпоху. «Если бы открытиям, машинам и спекулятивной мысли было позволительно порождать только то, что они способны порождать, тогда бы тесто подошло незамедлительно, и тем самым науке, этому «лечебному» копыю Ахилла, удалось бы сложить новые формы. Но прежде пускай архитектор спустится со своего трона и пойдет на рынок, чтобы и учить там, и учиться».

Уравниловка второй революции: «новое строительство»

Когда накануне 1900 года новые материалы, бетон и железобетон, соединились с «голыми» формами, всплывшими вначале во времена Французской революции, — именно тогда возникает тоталитаризм «нового строительства». И этот тоталитаризм находит свое самое по-

* Относительно Лабруста ср.: S. Giedion. Bauen in Frankreich. Brl.-Lpz. o. J.

** G. Semper. Kleine Schriften, S. 398.

следовательное выражение в фабриках, гаражах, зданиях под офисы. В победоносном штурмовом броске он уподобляет себе все остальные строительные задачи, в нем есть что-то подчиняющее и неотражимое, и действительно кажется, что именно отсюда пророс столь страстно желаемый «новый стиль». «Modern movement is a genuine and independent style»⁵⁴, — такова вера его сторонников*. Те, кто смотрит глубже, постигают, что «в технической вещественности как таковой, даже если она достигает законченности, все же *не существует стиля в понимании прежних эпох*», стиля, который охватывал бы все области искусства и «буквально в каждом декоративном жесте позволял сиять трансцендентному». «Поэтому успокоение на самоочевидных и ясных линиях, пространствах, формах техники само по себе удовлетворяет редко. Неудовлетворенность невольно приводит к нарушению технической чистоты. Впрочем, в великих образцах удается добиться чего-то большего, чем просто «практической формы», тем не менее — только *«аналогии стиля»*»**.

«В данном случае возникает впечатление, что архитекторы как будто в лишенной всякой зависти конкуренции совместно соревнуются за то, что всем видится исполнением истинной задачи, необходимой для жизни современного человека в целом. Посреди отвратительного маскарада европейских построек возрастает в течение десятилетий в официальных зданиях, в машинах и средствах передвижения... не только негативно простая, но и положительно примирляющая полнота и очевидность окружения, чьи творения не просто выглядят по-современному модными, но и являются в качестве мирских событий»***.

Но и эта вторая революция утверждается, подобно первой, на *догме равенства всех строительных задач*, но теперь *уравнивание осуществляется не на самом высоком, но самом низком уровне*, который связан с материальными целями.

Уже при переходе к жилищу наступают трудности. Хотя новые жилые постройки, несомненно, превосходят таковые, относящиеся к середине века, но все же они не достигают той степени уютной «домашности», что существовала около 1830 года. Совершенно не поддается оформлению в духе нового строительства задача церковного здания, лишенная теперь всякого признания. «Время еще не видит свой стиль и не осознает того, чего же оно, собственно го-

* N. Pevsner. An outline of European architecture. London, 1934.

** K. Jaspers. Die geistige Situation unserer Zeit. Berlin-Leipzig, 1933.

*** Op. cit.

воря, хочет. И потому оно остается связанным со своими целями; церкви, построенные в современной технике, производят несоразмерное впечатление, потому что не обладают технически адекватным бытием»* (Ясперс).

Адольф Лоос пока еще сохраняет за архитектором две строительные задачи: гробницу и памятник. В следующем поколении нет уже и этих задач; вся область того, что когда-то было забронировано за архитектором, или упразднена, или втянута в новое инженерное строительное искусство.

Кажется, что революция инженеров, направленная против архитекторов, целевого строительства против трансцендентных притязаний «искусства» закончилась тотальной победой новых сил. Но это объединение было куплено ценой диктатуры *одной* сферы — сферы фабрики — и продолжением невыносимого насилия со стороны естественных требований отдельных задач, чьи материальные претензии исполнялись, в то время как потребности душевные и духовные оставались неудовлетворенными. Теперь это видят и тогдашние экстремисты «нового строительства»**.

*Ответный удар:
неоклассицизм как маска*

Это победоносное новое движение сохраняло в чистоте свою ведущую роль лишь короткое время, собственно говоря, только на протяжении десятилетия. Уже в 30-е годы возникают независимо друг от друга и в разных местах ответные реакции: «Новое строительство» отвергается, и его место во всем мире начинают занимать неоклассицистические движения абсолютно поверхностного вида, радикальнее всего — в Италии, России и Германии. Они являются простыми гуманистическими стилевыми масками, надетыми поверх «лица» постройки; из-под них подает голос последовательный материализм, пропускающий мимо ушей индивидуальные требования строительной задачи; «гуманизм» для него есть «алиби».

Так совершается — и это давно подметил Ясперс — типичный перелом нашего времени: «вместо того, чтобы в не поддающейся расчету форме истинного произведения искусства искать преодоления технической чистоты ради творения, полного содержания, предаются форсированным поискам противоположностей», или в застыв-

* S. Giedion. S. 246.

** S. Giedion. Op. cit.

шей диктатуре предписанной формы, или в анархическом разнообразии и произволе. «Наш чистоплотный технический мир, лишенный трансценденции, подобно законченной машине, непрерывно крушит все себе чуждое, потому что полусознательная тяга к чему-то „еще“ со всей очевидностью не находит удовлетворения в чистом „функционализме“»⁵⁵.

Подступы к новому плюрализму

Чем радикальней становится нивелировка, тем сильнее — потребность в осмысленной дифференциации строительной задачи. Эта дифференциация соответствует не только внешней цели задачи, но и ее внутренней сущности; она учитывает тот факт, что для некоторых задач уже найдены решения, полностью отвечающие потребностям современности и содержащие ценности, которые призваны существовать не ради простых доктрин.

Провозглашается новый строительный плюрализм, но не исторического, а «вещественного» рода, не поверхностный, но сущностный.

Нечто схожее рисовалось гениальному Бёттихеру, старшему современнику Земпера, когда в 1846 году он испытывал желание «разложить представление об образцовости исторических стилей посредством исследований в области истории искусства». Это разложение, по его мысли, «призвано отделить то, что обусловлено временем, что отвергается современностью, от того вечного, что содержится в предании. Подобное могло бы стать истинным, духовным эклектизмом, эклектизмом сущности» — эклектизмом силы, а не слабости.

Обремененные легкой примесью историзирующих шлаков, сходные мысли снова оживают у выдающегося шведского архитектора Асплунда (1885). Аналогичную потребность в зачаточном виде можно ощущать и в других местах — и в Америке, и в Европе.

Стилистические партии XIX и XX веков

Процессы, происходящие на поле строительного искусства, являются, таким образом, хотя и спутанными в своем проявлении, но в основе вовсе не столь бессмысленными, как их обычно изображают.

Охарактеризованные здесь позиции не смешаны с той абсолютной беспринципностью и произвольностью «делания стиля», которая не следует никаким духовным основам, но возникает как резуль-

тат бескультурности новых застройщиков и сговорчивости так называемых художников, которые им служат.

Понятно, что устрашающая масса построек, которые возникли из-за подобных, лишенных культуры требований, смазала общую картину духовных движений, сделав ее неузнаваемой. Тому же, кто в состоянии проникнуть сквозь эти отвратительные струпья, открывается событие великой и драматической последовательности; особый ход этого события сам по себе — в своей структуре и по своим величественным симптомам — является чем-то исключительно новым.

ГЛАВА 3

РАСКОЛ ИСКУССТВ

*Это и есть истинный эгоизм, когда каждый отдельный
род искусства выдает себя за искусство вообще и при этом
в действительности лишь теряет свое настоящее своеобразие.*

Р. Вагнер⁵⁶

С конца XVIII века искусства начинают отделяться друг от друга. Различные области художественного творчества тем самым стремятся стать «автономными», автаркийными, каждое искусство в своей области — «абсолютным» в двойном смысле слова, являя себя в полной «чистоте», которую воспринимают почти как этический постулат.

В связи с этой тенденцией имеется один — если не вообще единственный приемлемый критерий различения того, какие течения искусства XIX и XX веков являются «современными», какие консервативными и какие реакционными. Эта тенденция к изоляции искусств предполагается как данность и ведет последовательно к вычленению из отдельных видов искусства того, что содержится в них в качестве мнимо чуждых элементов. Например, из живописи — элемента пластического, элемента линейного, архитектурного, элементов сценографического, трансцендентного, литературного, предметного. Благодаря этому, возможно, удастся вывести и одновременно породить сущностные исторические явления современного искусства, которые до сих пор необходимо было принимать просто как исторические факты. А тем самым, быть может, удастся понять и эпоху в ее главных корнях: «scimus quae facimus»⁵⁷. Здесь не место предлагать законченную систематику и хронологию подобных процессов деструкции-упадка. Эти процессы, вполне возможно, являются основой и для строгой теории искусства XIX и XX веков. Обозначим только главные их черты.

Уже Ницше постиг то, что невозможно изолировать искусства, не приводя их к вырождению. Для него вообще «раздробление силы — род варварства», и он понимал, что смысл единства искусств неотделим от смысла стиля. То и другое утрачивается одновременно.

Чистый сад

Новый сад выталкивает из себя все архитектурные, пластические и антропоморфные элементы, дабы прийти к «чистой» форме сада; он не допускает их ни в живых насаждениях, ни в формах местности, на которых строит свою композицию. Он вполне приемлет в себе архитектуру, но как нечто совершенно непосредственно-внезапное — нечто совершенно иное, подобно тому, как в современном доме столь же «внезапно» является на стене картина — тоже как нечто совершенно иное. В своих ранних формах «чистый» сад еще сохраняет определенные отношения с живописью, так как он свои виды оформляет по образцу картин, расставляя одновременно пейзажные сценические образы на свободной от обрамления природной сцене при помощи природных же элементов. Но в высшей точке развития, когда им были полностью осознаны собственное своеобразие и собственная законность, вычленяется и живописный элемент. Достигается или, по крайней мере, утверждается в качестве единственной цели «автономное» садовое искусство со специфическими композиционными законами*.

Автономное строительное искусство

Строительное искусство демонстрирует тенденцию вытеснения из себя всех пластических, антропоморфных и живописных ценностей, которые были сплавлены друг с другом в барокко. Зодчество выталкивает из себя и элемент цвета, и орнамент, и, в конце концов, «ордерную систему», на которой архитектура покоилась, начиная с Ренессанса**. Строительное искусство испытывает желание стать «чистой» архитектурой и с гордостью провозглашает себя в качестве «автономного» искусства.

Эта борьба за «чистую» архитектуру началась не в начале XX века, когда Адольф Лоос объявил войну орнаменту, а архитекторы начали думать «в бетоне». Она содержится уже в программе архитектурной революции конца XVIII века и была намечена Леду прежде, чем разразилась революция политическая.

Сначала были исключены элементы живописный и сценический.

* Cp.: F. Hallbaum. Der Landschaftsgarten. München. 1927.

** Th. Hetzer. Über das Verhältnis der Malerei zur Architektur. In: Neue Jahrbücher für deutsche Wissenschaft, 13, 1937, S. 524–542.

Затем из архитектуры исчезают «профили», которые барокко воспринимало по аналогии с органическими образованиями и даже время от времени соотносила с человеческим профилем. Окна и двери без обрамления врезаны прямо в стену. Постройки утрачивают увенчивающий их карниз с его богатой профилировкой, они заключаются голыми кантами и предпочитают горизонтальную крышу.

Даже если где и удерживаются колонны, то они лишаются органического начала и не соотносятся с человеческим телом. Теперь невозможно, чтобы колонны были представлены пластическими человеческими образами. Из ордеров предпочтение отдается относительно неорганическим — дорическому и тосканскому, без базиса, с капителями чисто геометрической формы и с непрофилированным архитравом. Энтазис ствола оказывается последним рудиментом их первоначального пластического облика, позднее утрачивается и он. На месте колонны нередко появляется столб. А колонны часто углубляются внутрь стены — как в раннехристианском искусстве — или же прикрепляются к гладкому кубу здания; как удачно сказал Э. Кауфман, они становятся «аппликацией». Даже случайная фигурная пластика и орнамент рассматриваются как аппликация.

Полихромия или исчезает, или — там, где ее отзвук еще сохраняется, — сводится к обедненной цветовой шкале.

Кажется, что наконец, спустя тысячелетия достигнута «чистая», «абсолютная» архитектура.

Чистая пластика

Пластика вычленяет из себя живописный элемент и «боязливо уединяется внутри собственных границ; с помощью зрения она все больше обращается к чувству осязания. В основе своей она монохромна, в то время как в барокко и рококо монохромная пластика была не более чем, так сказать, пограничным случаем пластики полихромной. Возникает пластика иного рода: белая, девственная, отличающаяся чистыми линиями и сдержанными формами, противостоящая всему живописному, всему пышному. Но одновременно это такая пластика, от которой отступило и все то беззаботное, что свойственно творческой радости. Это такая пластика, которая слишком бела, которая ориентируется на археологические предписания и слишком явно и чересчур часто заявляет о своей облагороженности. Но самое характерное в ней то, что от нее отошла сила пластического формообразования. В качестве искусства, подчиняющего некий материал, приводящего его к жизни, оформляющего, искусство Кановы и Тор-

вальдсена намного ниже презируемого ими Бернини. Эта пластика живет противоположностью живописному, открытым отрицанием: своим нерасположением к цвету, к изобилию, ко всему радостному и подвижному».

И материал, в котором она работает, мертв для нее. Это есть мертвое начало, подобное гипсу.

«Но в результате того, что пластическая сила ослабела, и пластика, гонимая страхом, ушла еще дальше внутрь своих пределов, она утратила столь важное для нее влияние на другие искусства. Изолированное и единичное начало статуи погрязло в безнадежном противопоставлении себя и архитектуре, и живописи, и жизни. И поэтому недолго пришлось ждать того момента, когда, в конце концов, гипсовые бюсты покрылись пылью, превратились в опостылевшие предметы домашнего обихода, и когда уже никому нет дела до многочисленных памятников, если не считать день их открытия»*.

Эта пластика становится «тайным искусством рельефа», а скульптуры оказываются, говоря парадоксальным языком, трехмерно изготовленными картонами.

Картонное искусство

К подобной призрачно-белой псевдопластике относится, в соответствии со своей сущностью, форма живописи, стремящаяся к монохромности и запрещающая себе цвет, просто любой чувственный элемент цвета: речь идет о «картоне» в этом новом смысле слова.

Антипатия к цвету нашла удивительное выражение уже в высказываниях Шиллера**. Кажется, что именно они нашли свое воплощение в искусстве Карстенса (1754–1797), которое удерживает в рисунке *пластический* элемент, но изгоняет элемент цветовой или редуцирует его к такой шкале, которая включена в черно-серо-белый ряд***. И «освещение» тоже ценится не очень высоко.

Но рядом с этой бесцветной или слабо цветной живописью возникают теперь и формы плоскостного изображения, которые элиминируют пластику.

* Th. Hetzer. Vom Plastischen in der Malerei. Festschrift für Wilhelm Pinder (1938), S. 28–64.

** Из разговора Шиллера в Дрезденской галерее. См.: Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters. Dresden, 1846, S. 155.

*** Wilhelm Pinder. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. 1. Auflage, Berlin, 1928.

Чистое искусство рисунка и силуэт

В самой живописи обособляется элемент графического начала — линия и элемент живописный — цветное пятно. Около 1792 года впервые у англичанина Дж. Флаксмана (1755–1826) возникает *чистый линейный рисунок*, в котором линия имеет «оконтуривающую», не «штрихующую» и не моделирующую функцию, а пластическая иллюзия — не пластическая идея — подавляется. И этот чистый линейный рисунок получает большое распространение*. Человеческие фигуры, пейзаж, архитектура — все передается только контурной линией — без нанесения теней. Это линейное искусство обладает одновременно чем-то архаизирующим, чем-то внечувственно-духовным. Не случайно ему особенно хорошо удаются изображения из мира духов, — мира холодного и лишенного ощущений.

Именно на этой стадии на какое-то время всплывает идея полного искоренения и последнего чувственного элемента — свободного движения руки. На одном из заседаний революционного «Jury national des arts»⁵⁸ в 1790 году живописец Хассенфраз объяснял: «Я питаю убеждение, что все предметы живописи можно представить с помощью линейки и циркуля». Однако в более обширном историческом контексте наивность этого открытия воспринимается смутным прологом к «конструктивистским» опытам, возникавшим после 1900 года. Но у последних была совершенно иная мотивация.

В качестве первого последствия изгнания пластического элемента вырастает прежде не существовавший феномен — опережающее время теневое искусство *силуэта*, «открытое» Этьенном де Силуэтом (1709–1767) и ставшее модным около 1760 года.

Но и там, где цвет еще терпят, начинает господствовать убеждение, будто эстетическое выражение дано уже одним рисунком, даже контуром и что цвет с идеальной точки зрения есть нечто избыточное**⁵⁹.

Чистая живопись

В оппозиции чистому линейному искусству — в качестве другого конечного продукта процесса, в котором первоначальное единство поляризируется, прежде чем совершенно распасться, — в многочислен-

* О Флаксмани ср. у Макса Зауерландта (Max Sauerlandt) в Zeitschrift f. bildende Kunst. Neue Folge, Bd. XIX, S. 189. — Одновременно и контурный рисунок Гагнера (1766–1795).

** Ср.: Kant. Kritik der Urteilkraft. (1790), § 14.

ных стремительных атаках, начиная с конца XVIII века, дает о себе знать живопись, отрицающая линию и имеющая своей основой цветное пятно (Констебль, Тёрнер). Позднее она попытается оправдать себя научно. «Наконец, XIX век утвердился на экстремальной оптической позиции, он научно определяет, что наш глаз видит только цвета и пятна» — цветовые пятна различных размеров, формы и освещенности — «и никаких форм и контуров»*.

Через это избавление от линии и пластической формы высвобождается динамика цвета.

Но через ограничение элементом плоскостного цвета уничтожается связь образа с гештальтом и функцией пластики**.

«В музеях легко можно убедиться в том, что не только стилем, но и тем единым качеством, что присуще всеобщей телесно оформленной субстанции, изображения XVIII века еще согласуются со статуями, фарфоровой посудой, с мебелью и тому подобным; а в середине между изображением и вещью помещается гобелен. Изображение XIX века больше не находится ни в какой связи с какой-либо утварью ни через материал, ни через телесную форму; его вещное начало почти полностью снято; оно только плоскостно, оно не обращается более к нашему чувству осязания. Показательно, что в то же самое время появляется плоская печать, литография»***.

Искусство линии и искусство диффузного цветового пятна — диаметрально противоположны друг другу. Одно надчувственно, другое порывисто чувственно, одно родственно культу прекрасного, другое — культу живого, но и культу отвратительного. «Только в XIX веке может разверзаться бездонная пропасть между пластической стыдливостью и колористической необузданностью».

Изгнание из живописи архитектурного

Подобные направления, которые, с одной стороны, отрицают цвет или пластическое, с другой — линию, позднее сменяются такими, которые ослабляют или элиминируют в изображении архитектурный элемент.

Начиная с Джотто, архитектурное в той же мере усваивается изображением, как и пластическое, и одно обуславливает другое.

* Th. Hetzer. Op. cit.

** Ср.: J. von Allesch. Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. Berlin., 1925. Об этом см.: Kritische Berichte, 1932, S. 214–224.

*** Th. Hetzer. Op. cit.

Фигуры покоятся и движутся в изобразительном пространстве, пребывая на твердом основании, причем неважно, является ли этим основанием нечто архитектурного рода или просто уступы земной поверхности. Подобно тому, как даже в самых разложенных на составные части картинах XVIII века, например у Гварди, чувство осязания «резонирует» и на самых дальних границах пространства, точно так же и все зримое соотносится с тем базисом, который является основой и реальной архитектуры*. Даже парящие фигуры обладают каркасом, сориентированным на определенную перспективу, «отвес» которой остается связанным с землей.

Теперь же этот архитектурный каркас изображения медленно удаляется. Научная перспектива упраздняется, и уже отвергается то самое допущение, на котором покоится, начиная с Ренессанса, искусство перспективы: теперь уже не считают, будто именно «фиксированный» глаз посередине лба способен усвоить пространство. Так как ближайший передний план оформляется в крайней вертикальной проекции, то он до некоторой степени как бы разворачивается отвесно, сливаясь с вертикальной плоскостью картины, и фигуры теряют свое положение на горизонтальной поверхности земли.

Хотя именно сейчас много говорят о построении картины, эти направления не признают больше того, что лежит в основании и всякой настоящей постройки, и старой, «построенной» картины. Речь идет о земной поверхности. Архитектурное выпаривается из изображения или изгоняется из него, — его заменяет орнаментальное упорядочивание на плоскости. И в предпочтении со стороны живописи непрочного мира сновидений дает о себе знать лабильный антиархитектурный дух.

Занесенные в истинную «архитектуру», эти образования действуют буквально как «динамит».

Ограничение изображения «только-видимым»

В живописи, рисунке и пластике появляются направления, которые отказываются от воспроизведения всего того, что в изображении не может быть сделано доступным зрению непосредственно. Все дополнительно подразумеваемое или домысливаемое — например, трансцендентный, мифический или аллегорический образный смысл — перечеркивается. Типично для этого «позитивизма» в построении образа то, что названия картин относятся теперь все боль-

* Th. Hetzer. Op. cit.

ше к чувственно данному, материальному положению дел: они препятствуют наблюдающей фантазии подняться над сенсуальным. Теперь больше нет «Диан и нимф», есть только «Купальщицы», нет никаких «Венер», есть только «Лежащая или скорчившаяся обнаженная натура», нет никаких «Vanitas», — только «Женщина перед зеркалом», больше нет «Мадонны», — одна лишь «Женщина с ребенком».

*Абсолютный рисунок, абсолютная живопись
и абсолютная пластика*

В результате с конца XIX века — и это тоже симптом совершенно нового положения дел — в крайне левом крыле нашей «постройки» возникают такие направления, которые находят осуществленным идеал «чистой» живописи в выталкивании предметного начала (в «дадаизме» отрицается и язык в его изобразительной функции).

Тот идеал, к которому эти направления стремятся, видится им в «абсолютной» музыке. Так, рисунок призван стать музыкой абстрактных линий, живопись — музыкой абстрактных цветовых плоскостей, пластика — музыкой абстрактных тел высшего геометрического порядка. И все три располагаются рядом с такой архитектурой, которая могла бы стать музыкой геометрических тел или геометрических плоскостей в пространстве. Все искусства желают быть совершенно «автономными», «автаркийными» и «абсолютными».

Продукты распада картины

Результатом всего этого многослойного процесса — его лейтмотив образует стремление к «чистоте» искусств — является полное уничтожение гезамткунстверка. Более того, упраздненным оказывается не только макрокосм «большого» гезамткунстверка, основу которого создавала архитектура, но и микрокосм «картины», которая со времен Джотто вплоть до конца барокко была внутренним принципом плоскостных изобразительных искусств, «малым» гезамткунстверком и потому большим искусством этой эпохи. И картина разлагается по всем направлениям и во всех своих составляющих.

В конце этого процесса «расслоения» все возможные результаты распада старой живописи соседствуют друг с другом даже в творчестве одного и того же художника. В экспериментах Пауля Клее они перепроверяются последовательно и систематически: «Я искушаю чистый рисунок, я искушаю чистую тональную живопись, и цветом я искушаю все те частные операции, к которым меня могла бы побудить

ориентация на цветовой круг. Так что я вырабатываю типы нагруженной цветом тональной живописи, живописи, основанной на дополнительных цветах, многоцветной живописи и тотально цветной живописи... Затем я подвергаю искушению все возможные синтезы двух типов, комбинируя и еще раз комбинируя, всегда пытаюсь убедить культуру *чистых элементов**.

Около 1925 года достигается точка, за которой, как кажется, дальнейший распад искусств на «элементы» представить уже невозможно.

Тем самым окончательно исчезает единство искусств. Теперь уже постройка располагается непосредственно в пейзаже, пластика — между архитектурой или картинами, а картина оказывается повешенной непосредственно на голой стене. Старое «сожительство» искусств заменяется их взаимным соотношением друг с другом — «композицией» (слово, которое ненавидел Гёте)⁶⁰.

Смерть гезамткунстверка

В то же самое время начинает распадаться на части *сохранившийся* гезамткунстверк. Из старых церквей, замков, дворцов с конца XVIII века истекают целые толпы произведений искусства, обломки когда-то собиравшего их воедино контекста. Эти творения были вырваны из материнской почвы и заброшены в безродность художественного рынка, в роскошные ночлежные дома общественных и частных музеев.

Возникает музеевая ситуация. Ее проводником становится торговец искусством. Она сопровождается и поддерживается благодаря такому взгляду на искусство, которое, будучи направлено на обособленно-единичное, принимает это позднее и неестественное разделение искусств как данность и в обособленном произведении разделяет вдобавок неразделяемое, «что» от «как», «содержание» от «формы».

В музеях разделение искусств увековечивается. То, что первоначально было частью *единого* общего целого, теперь является в различных подразделениях, в жестоком расчленении. Может так случиться, что доска одного и того же алтаря находит себе приют в «картинной галерее», скульптура — в «собрании пластики», элементы конструкции или орнаментальные части — в «музее декоративно-прикладного искусства».

Наука об искусстве — в духе «расчленяющего мышления» XIX века, — раскалывая искусства на отдельные виды, санкционирует неестественную музеевую ситуацию, вместо того чтобы видеть в ней

* Paul Klee. Über die moderne Kunst.

неминуемое бедствие. Эта наука берет в качестве основы своих исторических построений [принцип] рассмотрения по отдельным видам искусства, разрывая первоначальное единство даже и там, где оно еще сохраняется в произведениях прошлого.

Одна из первых оппозиций изоляции искусств обнаружилась в страстном желании романтизма обрести гезамткунстверк, но это желание оказалось бессильным возратить его. Только в неоренессансе налицо ренессанс гезамткунстверка. Земпер и Вагнер прониклись первоначальной связанностью всех искусств: «таким образом, можно допустить, что только вместе с упадком искусств и архитектура тоже обособилась в виде отделившейся ветви тех же самых искусств», — считает Земпер. Та самая архитектура, которая вначале все искусства в себе соединяла и была для них упорядочивающей силой. Однако это альтернативное движение имело характер всего лишь тормозящей интерлюдии.

Смерть иконологии

Гезамткунстверк и связанность искусств для этого нового времени ничего не значат. Поэтому оно не в состоянии наделить гешталтом и значимый мир образов, в рамках которого каждое изображение и каждая тема обладают своим определенным и необходимым смыслом, образуя единое целое*. Постепенно исчезает интерес и к предмету, и к тому месту, где находится изображение, и к тому, подходит ли к данному месту не формальный характер изображения, а его духовное значение. Едва ли где-нибудь еще проявляет себя в столь высокой степени стерильность, как в области иконологических находок и композиции. Собственно говоря, само понятие вещи оказывается утраченным.

Ведь вчерашняя наука об искусстве закрывает глаза и на совокупное духовное значение совокупного художественного творения, гезамткунстверка. Она отделяет иконологию от формы, вследствие чего под ее рукой иконология дробится на куски, именуемые «иконографией», — превращается в науку о фрагментах.

Эта наука больше не ведает, что когда-то и архитектура имела отобразительный смысл, что архитектура в союзе со всеми искусствами — не только изобразительными — являла некогда то, что ускользает от чувственного опыта: «образы» Неба или Космоса, начиная

* W. Mrazek. Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und den beiden Erzherzogtümern ober und unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei. Wiener Dissertation, 1947.

с шумерских зиккуратов и египетских храмов и кончая готическим собором и световым царством Версаля.

Только в наши дни наука вновь обнаружила гезамткунстверк в его первоначальной жизненной полноте, и историко-художественное созерцание теперь способно, не забывая права музея, но амузеально, предоставить истории искусства ее собственный предмет рассмотрения, который должен быть не историей отдельных искусств или абстрактного стиля, но историей гезамткунстверков, историей их возникновения, распада и секуляризации продуктов распада.

Только так реально и упразднится искусственное и полное бесконечных утрат разделение между историей искусства и иконографией, наметится единство, которое уже Алоиз Ригль издали узрел, подобно обетованной земле, где найдет себе пристанище созерцание искусства. Только так и иконография поднимется над частичным наблюдением разделенных содержаний до целостности истинной иконологии, до «новой науки», посвященной бытийственному основанию изображений*.

Эта новая тенденция в рассмотрении искусства выявляет, по крайней мере, одно: объединение всех искусств снова сдвигается к горизонту настоящего, если не принимать во внимание возможность появления из такой тенденции подлинной потребности искусства и если не задумываться о способе осуществления этой перспективы.

Смерть орнамента

С обособлением искусств самым тесным образом связано событие величайшей важности: смерть орнамента. В течение XIX и XX веков не возникает больше ни одного жизнеспособного орнамента, а если вспомнить рококо, окончание которого было ознаменовано необычайно многообразным, богатым и одухотворенным орнаментом, то падение представится еще более глубоким.

Недостаточно ответственность за смерть орнамента возлагать на приход новых производственных материалов, аморфная субстанция которых, кажется, не способна породить из себя истинный орнамент. Это объяснение не достаточно глубоко, так как орнамент уже находился в агонии прежде, чем возникают новые материалы. Отделение «декора» от «структуры» начинается не только с металлоконструкции, но уже с аппликационного орнамента в конце XVIII века.

* H. S. Architektur als abbildende Kunst. In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien. 1948.

Подлинную причину смерти следует искать в том, что орнамент — пластически или живописно — согласно своей сущности произрастает на носителе, который подобен телу, то есть на архитектуре, на убранстве, первоначально и на собственно человеческой плоти, на одежде. И он более не имеет основания для своего бытия, когда его носители, стремясь к «чистоте», отказывают ему в своем покровительстве. *Орнамент является единственным видом искусства, который не может сохраниться «автономным».* И орнамент умирает.

Но оживление старых стилей в строительном искусстве не принесло истинного оживления связанному с ними орнаменту. Именно в орнаменте проявляется безжизненность этого обновления. Эпоха утратила знание того, что орнамент может обладать *глубиной* не в пространственном смысле слова и выражать духовные отношения, особый контакт между людьми и вещами. Абстрактный узор такой силой уже не владеет⁶¹.

Размывание границ искусства

Отдельные искусства в боязливой озабоченности о своей «чистоте» «запираются» друг от друга на замок. Но, с другой стороны, они же одновременно заняты и разложением области искусства, сначала не замечая этого, но затем — в полном сознании. Очертания внешних границ искусства начинают расплываться, смешиваясь с границами других областей.

В пейзажном парке границы эти сливаются с природой. Новый сад — незаконченное произведение, в котором бок о бок с художником трудится и природа, ибо именно она этот сад непрерывно видоизменяет в течение времен года и тем более — на протяжении годов и десятилетий. Ведь было бы неверным допустить, будто существует только *одно* определенное мгновение — в определенное время года в определенном состоянии роста целого, — в котором такое произведение искусства как сад оказывается законченным, а все его предшествующие и последующие состояния характеризуются ослаблением и смысла и силы воздействия. Творцы этого нового искусства так не думали. Не в определенное время года, но в течение всех времен года и на протяжении всего года осуществляется единый смысл этого «преходящего» искусства, столь же изменчивого, как и сама природа. Подобное протейное начало нового искусства воспринимается именно как его *преимущество*. «В высшей степени подвержена переменам растительность. Если даже не принимать во внимание ее рост, она должна постоянно восполняться и обновляться, так что желан-

ная форма не всегда находит чистое выражение и наличествующее в определенный момент помимо воли творца часто не говорит ничего достоверного. *В этом отношении сад держится в своеобразном подвешенном состоянии между чистым искусством и чистой природой*». Мо-
жет случиться так, что, взирая на определенное произведение садово-
го искусства, нельзя уже будет сказать, где начинается созданное
человеком художественное творение и где заканчивается пребываю-
щая в росте природа. И это новая ситуация.

Подобное стирание границ имеет место не только в пограничной
зоне *пространства*, оно коренится вообще в новом восприятии от-
ношений между природой и искусством и задевает саму их сущность.
«В то мгновение, когда начинают представлять себе творение как ху-
дожественно оформленное... и природное уравнивается с совершен-
ным, тогда стираются границы не только между искусством и при-
родой, но и между прекрасным в искусстве и прекрасным в приро-
де. Следствием этого является привычка эпохи решать вопросы при
помощи исключительно широко понимаемого понятия художествен-
ного творения»**.

Сходным образом и по сходным причинам в начале XX века стира-
ются границы и между архитектурой и конструкцией машин, транс-
портных средств и т. п. Как там природе, так здесь духу конструкции
приписывается способность производить совершенное и прекрас-
ное в чистом виде. И снова дело не только в том, что можно сомне-
ваться относительно некоторых образований (например, передвиж-
ных домиков), принадлежат ли они к архитектуре или уже к конструк-
ции. Важно то, что и здесь намеренно или ненамеренно стираются
границы между красотой технической целесообразности и красотой
искусства (которая всегда коренится в трансцендентном).

В третий раз тот же случай имеет место быть в области живописи
и пластики, границы которых сливаются с простым «художеством»
примитивов, художников-любителей и душевнобольных. Ведь пер-
вичный дух, который надеются найти у этих людей, отличает их спо-
собность создавать нечто более совершенное и более прекрасное
по сравнению с тем, что обычно получается у «образованного» чело-
века. В последнем видят того, кто «испорчен образованием».

Еще одним особым случаем является текучесть границ между аб-
страктным рисунком или абстрактной живописью и теми формами
беспредметного орнамента, при котором узор как будто случайно

* Hallbaum, Op. cit.

** Hallbaum, Op. cit.

производится посредством внешне примитивной техники — примерно как в так называемой клексографии, в клейких бумажках, в узоре шприцом, в сознательном хаосе камуфляжных пятен. «Исторгнутая из собственного нормального состояния, подражая вознесшемуся ввысь Икару, полностью освобожденная от предмета, живопись низвергается до уровня монументальной бумаги для форзаца; она достигла пред-языкового уровня, а не сверх-языкового»*. То же самое происходит и с искусством вообще: оно или разрывает то, что образует его единство, или низвергается в конструкцию, в фотографию, в сновидение.

Положение этого искусства можно попытаться определить как раз через подобные, производимые им отрицания.

* Wilhelm Pinder. *Das Problem der Generation*. 2. Auflage, Berlin, 1928.

ГЛАВА 4

НАСТУПЛЕНИЕ НА АРХИТЕКТУРУ

До сих пор еще не совсем осознан — и по большей части замалчивается или отрицается теми, кто постиг происходящее лучше других, — тот факт, что, с конца XVIII века отчасти бессознательно, отчасти сознательно начинается великое наступление на архитектуру в форме многочисленных локальных атак с разных сторон и с применением различных сил. Своего апогея это наступление достигает в 20-е годы XX века, и здесь противники архитектурного, уверенные в своей победе, уже сбрасывают маски и открыто требуют выдворения архитектуры, чье ведущее положение медленно подтачивалось в течение последних ста пятидесяти лет.

Первую фазу этой борьбы образует «садовая революция».

*Садовая революция, низвержение архитектуры с престола**

Садовая революция является восстанием не только против преобладания архитектурных форм *внутри* парка, но и вообще против примата архитектуры, которой до сих пор был подчинен парк. Даже обширнейшие архитектурные парки, простирающиеся своими аллеями на километры вглубь окружающей местности, остаются связанными с архитектурным ядром.

До тех пор, пока новая свободная парковая форма все еще определяется подобной архитектурной серединой, революция остается незаконченной. В парке Стоу, знаменитом раннем примере новой тенденции (около 1720 г.), старый формальный парк превращен в свободные пейзажные формы. Но замок остается серединой целого, парк упорядочивается с ориентацией на него: широкая травянистая лощина, проходящая сквозь парк, является тем же средним лучом архитектурного парка, но только переведенным на язык свободы и органики. Если даже удалить здание, то все равно будет ощущаться необходимость присутствия на *этом* месте некой середины, с которой соотносится целое.

* Ср.: F. Hallbaum. Der Landschaftsgarten. München, 1927.

Только когда пейзажный парк начинает обращаться с архитектурой как с простой добавкой — только тогда совершается переворот. Архитектурные сооружения в парке теперь только *попадают на глаза*. На местности они располагаются в неожиданных, случайных местах, часто скрытые в укромных уголках, и если их убрать, то этого никто не заметит. Тем самым сфера господства архитектурного ограничивается. Теперь существует то, чего никогда не было прежде, — поставленный над архитектурой анти-архитектонический гезамткунстверк.

Современники вполне справедливо ведут речь о «революции».

Искусственные руины

В неархитектоническом парке появляется теперь форма, которая в истории искусства оказывается столь же радикально новой, сколько и сам пейзажный парк: *искусственная руина*. Ее нельзя смешивать с теми искусственными гrotтами, которые существуют с эпохи Ренессанса: эти притворяются природными образованиями, те же имитируют упадок творений человека.

Искусственную руину обычно рассматривают исключительно как реквизит естественного парка, как один из многих стимуляторов настроения: пещеры, гроты, хижины, храмы дружбы, плакучие ивы и т. д. Этим она и является в первую очередь. Подобно самому парку, руина стимулирует чувство глубокой освобождающей *печали* и вызывает мысли о бренности.

Но одновременно возведение искусственных руин свидетельствует хотя и о полубессознательном, но резком подрыве чувства архитектурного. Ибо тем самым наглядно оспаривается право на *длительность*, выдвигаемое всякой архитектурой на основании самой себя. Вместо этого архитектура переводится в состояние разложения — разложения, которое идет, не останавливаясь, и в котором сама природа завершает разрушительную работу художника руин.

Сегодня, когда мы слишком хорошо знаем, что такое развалины и что они значат, уже невозможно смотреть на искусственные руины как на безвредный «живописный мотив»⁶². Если правильно говорить о них как о «живописных», то тогда так понятое живописное окажется смертельным врагом архитектурного. Нет, руина отчетливо выдает, подобно разоблачающему сновидению, тот факт, что архитектуре втайне желают смерти уже на этой стадии.

В пользу такого толкования говорит и то, что одновременно в картинах — как, например, у замечательного живописца архитектурного

ских ведут Юбера Робера (1733–1808), современника Леду — наряду с известными или вымышленными руинами прошлого, особенно римского прошлого, впервые — неслыханный симптом! — фантазия пытается представить в руинированном состоянии и не имеющие повреждений реальные постройки. Так, Робер пишет в состоянии руины знаменитую галерею парижского Лувра, К. Д. Фридрих — целый и невредимый собор в Мейссене и церковь св. Иакова в Грейфсвальде. Фантазия живописца в последнем случае оказывается уже на грани пророчества. Никакая иная культура, никакая иная эпоха не знает подобной возможности. Сегодня в мире, превращенном в руины, эта возможность зловещим образом задевает и нас.

Первая (бессознательная) революция против архитектуры

Около 1770 года — за двадцать лет до начала Французской революции — впервые за всю историю архитектуры появляется цельный шар как форма здания*.

Этот шар, похожий на приземлившийся космический корабль с выдвинутыми трапами, лежащий на земной поверхности и соприкасающийся с нею только в одной точке, впервые возникает в фантастическом проекте родоначальника архитектурной революции Клода Никола Леду для Дома привратника. Его применение никоим образом не мотивировано, целое производит просто-напросто ненормальное впечатление. Кажется пустым занятием пред лицом подобного заблуждения разыгрывать из себя ученого. Однако же этот фантом, подобно молнии, высвечивает ту мысль, что в архитектуре произошел переворот, какого раньше никогда не было. Ибо даже там, где эта мысль призвана была существовать лишь как простой игровой «случай» — даже там предварительно *архитектуру необходимо было отождествить с геометрией*.

Шар — это неархитектоническая, даже антиархитектоническая форма. Куб, пирамида, цилиндр, конус являются, безусловно, в весьма смутном смысле слова «протоформами» постройки, но никак не шар, в лучшем случае — полусфера. В ранние эпохи в качестве базовой формы всего строительного сооружения использовалась пирамида, использовалась полусфера, шар — *никогда*. Тем более что и относительно других форм необходимо сделать ограничения, чтобы их превратить из геометрических в архитектурные базовые

* H. S. Die Kugel als Gedäude, oder das Bodenlose. In: «Das Werk des Künstlers». 1939.

формы. Цилиндр является, например, архитектурной формой, только когда он стоит, а не лежит на боку. Конус — только когда он покоится на своем круглом основании, а не когда он балансирует на вершине. *Тектоническим является то, что признает в качестве своего основания землю.* Даже те архитектурные творения, что кажутся парящими в воздухе, подобно некоторым готическим или барочным постройкам, на самом деле исповедуют земное основание как ту устойчивую поверхность, на которую они спускаются или на которую они указывают, оставаясь в воздухе. Шар ее отрицает.

Где шар превращается в базовую форму, там с необходимостью присутствует некая догма, заключающая в себе две аксиомы.

Первая аксиома: геометрические — или лучше сказать стереотомические — базовые формы являются и архитектурными базовыми формами*.

Вторая аксиома: каждая элементарная геометрическая форма способна, уже внутри себя, создавать базовую форму для целого здания.

Эта догма, начиная с Французской революции, получила широкое распространение, — не потому только, чтобы прочитываться на планах, но и чтобы, будучи зафиксированной в словах, повторяться в «современной» архитектурной теории. Она проникла в словари и лексику как раз того направления, которое согласно самоопределению является «строительным искусством *по преимуществу*». Прежде всех иных различий послереволюционное строительное искусство как целое можно было бы расчленить в соответствии с тем, принимает оно или нет данную догму со всеми теми последствиями, что она неизбежно порождает.

Так называемая «революционная архитектура» около 1789 года утвердила эту догму. В 1793 году по случаю объявленного Конвентом конкурса Де Форни писал: «L'architecture doit se régénérer par la géometrie»⁶³. Это понимается так, что в проектах эпохи появляются как равноценные рядом друг с другом базовые геометрические формы куба, пирамиды, цилиндра, конуса, чему прежде прецедента никогда не было. И *поэтому* только — как логическое следствие всего этого — возникает впервые и шар. И только на основании этой догмы оказывается столь же последовательным появление в одном проекте предводителя архитектурной революции Леду и *лежащего* цилиндра, представляющего собой тоже форму здания (Дом Речного ведомства).

* Относительно стереотомии как категории «нового строительства» ср: F. Schmalenbach. — In: *Resumés des XIV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* (1936), S. 145–146.

Эта архитектурно-техническая революция предшествует революции политической. Оба шаровых проекта Леду, предполагающие успешно произведенное внутреннее низвержение архитектуры, относятся ко времени до 1773 (!) года.

Из постижения того, что новая «революционная архитектура» квази-геометрична, выводится — и это является специфическим следствием данного взгляда — целая масса особенностей подобной «геометрической» архитектуры, тогда впервые возникшей и подробно разработанной во вторую архитектурно-техническую революцию, примерно с 1900-го по 1920 год.

Большинство этих особенностей можно обнаружить уже при рассмотрении здания-шара (в качестве критической формы), а затем — в более или менее проговоренном виде повсюду — в «современной» архитектуре прошлого. Я имею в виду следующие ее особенности: тенденция к высвобождению от земного основания; *возможность менять верх и низ*, с чем связано и предпочтение плоской кровли; склонность к гомогенным гладким плоскостям, ничем не прерываемым, свободным от пластических элементов и лишенным профилей; превращение стен в абстрактные ограничивающие поверхности, из чего позднее проистекает идеал пространственной оболочки из чистого стекла; новая разновидность связывания отдельных базовых форм, которые или изолированно укладываются рядом друг с другом, или накладываются друг на друга в виде отдельных коробок; кристаллическая обособленность постройки от окружающего мира — собственно говоря, когда затем стены заменяются стеклом, а порой и совсем удаляются, тогда невидимые острые контуры жестко замыкают постройку в себе, в сильнейшем противопоставлении безграничной текучести свободного пространства; отсутствие всякого органического перехода между архитектурой и окружающим ландшафтом, как будто упавшие с небес возникают подобные «чистые» архитектурные постройки в «чистой» природе, часто — и довольно неожиданно — имеющие на своих террасах растения. Изолированное как ценность, ибо и «человек — повсюду изолирован» (!) (Леду).

Не новые строительные материалы, таким образом, производят новые идеи, наоборот, прежде появляются новые идеи. Задолго до бетона возникают «бетонные формы» (называемые так неправильно). Но новые антипластические строительные материалы — литой чугун, стекло, сталь, бетон — находятся с самого начала в некотором родстве с новыми идеями, хотя и создаются независимо от них.

Уяснение этой революционной архитектуры возвращает проблему архитектуры начала XX века в совершенно иные исторические

контексты. Открывший заново эти контексты Эмиль Кауфман приветствует в их лице явление ставшей — наконец-то — *автономной* архитектуры, которой принадлежит будущее*.

Словом «автономный» как бы хотят подчеркнуть, что архитектура вспомнила вместе с Леду о своей собственной сущности (к тому же «вероисповеданию» в своем творчестве принадлежат и Лоос с Корбюзье). В то время как в эпоху Ренессанса и барокко она являла «собственно» архитектурные ценности в нечистом смешении с пластическими и живописными, даже сценическими ценностями. И поэтому — «гетерономно» — архитектура как будто находилась под действием чуждых ей закономерностей других искусств. Новая же революционная архитектура, таким образом, оказывается как бы по возможности очищенной от тех самых чуждых примесей, она становится «чистой», «абсолютной», «освобожденной» архитектурой.

Но такое понимание неприемлемо. Мы видели, что революционная архитектура родилась под знаком куда более нечеловеческой гетерономии, а именно — в условиях чистой геометрии. И она по причине изгнания всего мнимо неархитектонического перестала быть организующей силой для всех остальных искусств.

«Зловещим обстоятельством в связи с этим является та внутренняя закономерность, в соответствии с которой архитектура, еще не порвав своих прочных отношений зависимости, была и оставалась воистину «architectura», искусством по преимуществу и изначально, а, объявив себя автономной, она тут же впала в рабство, когда вся видимая самостоятельность превращается в свою противоположность»**. Это заходит так далеко, что во вторую революцию, 20-х годов XX века, возникает мысль вообще упразднить категорию архитектурного.

В творчестве последователей Леду, его современников и учеников, у Булле, Лекё, Водуайе вновь и вновь появляется цельный шар, вступающий в качестве здания, хотя иногда и в более умеренной форме, например, опускаясь на поддерживающие его колоннады. Отрицание земного основания тем самым не столь откровенно. Шар появляется в качестве «Храма Земли» у Лекё, «Дома Космополита» в проекте Водуайе. И действительно, как иначе мог бы проживать «космополит», человек будущего, лишенный родины и почвы, если не в беспочвенности шарообразного дома, тирании которого он —

* Emil Kaufmann. Von Ledoux bis Le Corbusier. Wien, 1932.

** G. Hoeltje. Besprechung von E. Kaufmanns Buch «Von Ledoux bis Le Corbusier». In: Deutsche Literatur-Zeitung, 1935, Sp. 1696–1701.

почитатель геометрического разума — добровольно себя подчинил. То и другое, космополит и дом-шар — порождения одной и той же абстрактной фантазии.

С концом архитектурной революции совпадает окончание революции политической: в 1804 году коронуется императором Наполеон, чувствовавший отвращение к «идеологам», в 1806 году умирает Леду. Тогда же исчезает и сама идея. С этого момента и до конца XIX века шаровые проекты представляют собой предельную редкость.

Революция продолжается в подполье

Но это абстрактное «геометрическое» фундаментальное настроение и свойственная ему специфическая рассудочная холодность втайне продолжают действовать и в течение всего промежутка времени между двумя этими революциями, хотя, как может показаться, на поверхности это настроение было полностью преодолено.

В частности, все еще весьма отчетливо просматриваются, если приподнять облачения поверхностных историзирующих форм, геометрические кубы революции. Более того, из понимания «геометрического строительства» возникает и понимание того, каким образом ему мог наследовать историзм. Ведь так как все ордера, отдельные формы, профили и т. д. воспринимаются в качестве простых добавок к геометрической базовой форме, то они поэтому способны заменять друг друга, опираясь на одну и ту же базовую форму. Еще до Шинкеля ученик Леду Дюбю демонстрирует в проектах, как одна и та же базовая форма может укутываться то в готические, то в ренессансные одежды. Подобная ситуация сохраняется только в *первой* фазе историзма. Но даже и там, где совершается внешне верное копирование, все равно присутствует тайное «геометрическое» настроение. Именно оно наделяет все попытки оживления и дальнейшего развития старых стилевых форм своей нередко вызывавшей упреки безжизненностью и специфической неподвижностью тупа. Мертвое тело отличается от живого в первую очередь состоянием *мельчайших* частей. И в мельчайших формах «исторического» стиля острый глаз постоянно открывает неспособность создавать иной, не геометрический гештальт. Его профили лишены живого начала, чего-то такого, что обладает, говоря юридическим языком, правом свободного перемещения. В них нет сфумато и все они геометрически сконструированы с помощью циркуля и линейки.

Мятеж орнамента против архитектуры

Непосредственно перед 1900 годом, когда против архитектуры разразилась вторая великая революция, призванная достичь своего апогея около 1920 года, архитектурное начало подверглось совершенно неожиданному нападению с другой стороны: со стороны новой формы орнамента.

Из альтернативного историзму и машинной архитектуре английского движения, в котором приобрели доселе невиданное значение «художественное ремесло» и орнамент, в поздней фазе на континенте произрос «югендштил».

Принцип югендштиля, как это часто бывает с историческими движениями, был сформулирован яснее всего после его смерти. В 1905 году Конрад Ланге в статье, посвященной главному представителю модерна, Панкоку, писал: «Самое существенное... будь то органическое самооживление материи, *превращение мертвого материала в органическую сущность*, — заключается в том, что все это растет, и стремится куда-то, и служит опорой, и сопротивляется просто посредством формы...»*.

Данный принцип размягчает все тектоническое, где бы оно ни встречалось, начиная с орнамента с его типичными текучими формами, напоминающими рябь на воде. Для этого принципа идеальным декоративным мотивом оказываются кувшинка и лебединая шея. Далее этот принцип действует в шрифте, который впервые становится студенисто-липким и шатким, переходя к «пластилиновым» формам мебели и, наконец, к собственно большой архитектуре. Стена дома, рамы дверного проема и окон, перила и ступени выгибаются, будто сделанные из теста, поддаваясь, ища выход, не просто в горизонтальном направлении, как в барокко, но и по вертикали.

Натиск на архитектурное при этом достигает успеха именно с иной стороны по сравнению с революционной архитектурой: не со стороны «геометрии», но со стороны «жизни», со стороны жизни в себе, воспринимаемой в качестве свободно блуждающего, ничем не стесненного жизненного напора и движения, в качестве «витализма». Аналогией этому предлагают определенные направления существующей в это время «философии жизни». Тогда же происходит открытие атектонического минойского искусства.

* Ср. отличную заметку Фрица Шмаленбаха: Fritz Schmalenbach. Jugendstil und neue Sachlichkeit (1938), перепечатанную в его «Kunsthistorischen Studien» (Basel, 1941), а также книгу того же автора о «югендстиле» (Würzburg, 1935).

Можно подумать, что после подобной интерлюдии просто обязана была появиться новая «кубистическая» архитектура начавшейся второй революции — именно как возврат к архитектурному. Но таковой ее нельзя признать ни под каким видом.

Вторая революция против архитектуры.

Отрицание земного основания

Подобная перестройка более раннего образа жизни началась неприметно, а когда началась, многие испытали некое неопределенно жуткое чувство, как будто под их ногами исчезла почва.

Вяч. Иванов⁶⁴

Повторное возникновение около 1890–1900 годов идеи шарообразной постройки возвещает скорую вспышку новой революции.

При первом своем появлении идея здания-шара была чистой утопией. Около 1800 года не существовало ни строительного материала, ни техники, посредством которых она могла быть осуществлена. Только с усовершенствованием практики конструирования благодаря стальным балкам, что сильно способствовало развитию выставочного строительства, утопия стала реализуемой. Так что снова в 90-е годы возникают проекты шарообразных построек гигантских размеров, которые после конструкции, примененной в Эйфелевой башне, приблизились к области достижимого. И впервые эта идея была осуществлена на выставке: сенсацией Парижской всемирной выставки 1900 года стала шарообразная постройка примерно 50 метров в диаметре, изображавшая земной шар.

Но наиболее экстремальную форму данная мысль неизбежно принимала у русских архитекторов-футуристов. Она обладает — в качестве симптома и символа — ни с чем не сравнимым значением.

Шар более не касается земли, он *парит в воздухе*, этот баллон из стекла и железа, на первый взгляд не столько несомый, сколько подхваченный тонкой, как паутина, металлической оплеткой в форме конуса, который достигает земли только своим острием. Стальные тросы расчаливают постройку.

Всеобщий принцип, нашедший в этом проекте свое воплощение, точно формулируется одним современным комментатором проекта, советским архитектором и писателем Эль Лисицким:

«Наша идея будущего — преодоление фундамента, зависимости от земли (!). Мы развивали эту идею в целом ряде проектов». Далее он ука-

зывает на некоторые другие проекты, в которых идея отделения от земли проводится еще последовательнее, например, на так называемый заоблачный утюг — небоскреб на тонких опорах, на стадион с подвешенными трибунами, на гараж. И продолжает:

«Эту задачу ставит и проект Института Ленина на Ленинских горах в Москве. Комплекс построек состоит из сооружения-башни (библиотека на 15000000 книг), горизонтальной постройки с читальными и рабочими комнатами, *шарообразного строения (подвешенного в воздухе)* в качестве центральной аудитории на 4000 читателей. Комплекс может быть расчленен на отдельные отрезки, причем шар используется как планетарий. Задача техники — обеспечить статику этим элементарным объемам, этим новым отношениям в пространстве. *Преодоление фундамента, связанности с землей, идет дальше и стремится к преодолению силы тяжести как таковой (!), предлагает парящие тела (!), физико-динамическую архитектуру*»*.

Крайняя абстрактность первой революционной архитектуры в этом проекте фактически оказывается вполне превзойденной.

Но подобные единичные построения выявляют и фундаментальные тенденции второй архитектурной революции в той же мере, как Дом привратника Леду — тенденции первой.

Прежде всего обнаруживается, что предпочтение строительных элементов чисто геометрических форм все еще никуда не ушло. Перелистывая проекты 20-х годов, видишь все их снова: куб, пирамида, цилиндр, конус и шар. Но только теперь делаются окончательные выводы из отождествления геометрии и архитектуры. Поэтому вторая революция может поставить и конус на вершину, а куб — на ребро. Чистой геометрии нет дела до тектоники.

Геометрические формы и теперь — то самое наипервейшее, чем прельщается абстрактный дух: «Le reveil brutal en nous, parce que foudroyant des joies intenses de la géometrie»⁶⁵ (Ле Корбюзье). Мотивация ищется задним числом. Шар находит, например, свое оправдание в планетарии. Так что и в «новом строительстве» верх и низ меняются местами.

Ограничивающие плоскости «чистых» тел, сделанных из самых «холодных» материалов, стали теперь совершенно бестелесными и тонкокожими.

Но прежде всего стало значительно сильнее *отталкивание от земли*. Как будто осуществившаяся в это время мечта о полете унесла вместе с собой *прочь от земли* и строительное искусство.

* Ср. сб. «Neues Bauen in der Welt: Russland». Hrsg. von El Lissitzky. Wien, 1930.

Шарообразная постройка Института Ленина кажется парящей в воздухе. В других проектах русских и французских футуристов постройки «вывешиваются» с помощью опор, как на кранах, прямо в пустоту.

С не меньшей ясностью подобная тенденция выявляется и во многих других местах. Выражением все той же тяги оказывается склонность времени ставить дома на сваи, особенно у Ле Корбюзье, — даже когда в том нет никакой определенной надобности. Его Вилла в Пуаси размещается на лужайке парка, напоминая приземлившийся космический корабль, вставший на свои опоры. Парящие дома Ле Корбюзье кажутся теряющими вес сверху вниз. В проекте для «Ferme radieuse»⁶⁶ в маленький высотный дом на сваях преобразается даже крестьянское жилище — до сих пор высшее проявление связи с землей; для этого уже после предлагаются в высшей степени обветшавшие рациональные доводы*.

Отрицая таким способом зависимость от земли, вторая революционная архитектура одновременно в столь же невиданном прежде виде открывается в сторону Вселенной. Не вверх, как внутренние пространства барокко, которые благодаря иллюзионистической живописи сводов отвергают всякое ограничение сверху и возносят без всякой паузы и без всяких скачков реальное земное пространство здания на самую вышину, в не подвластные взору воздушные и световые сферы, а наоборот, вширь земной поверхности, раскинувшейся в стороны.

И эта тенденция слияния внутреннего и внешнего пространства создает форму высшей символической силы, происходящей предельно логично из нового способа конструирования, основанного на железобетоне. Когда несущие опоры втягиваются внутрь в качестве носителей безбалочного, грибообразного перекрытия, возникает основополагающий для нового строительства элемент «*перрона*», первичная ячейка «нового строительства». В самом чистом виде этот строительный элемент воплощается в пролетах железнодорожных перронов, а позже — перронов автовокзалов, но в той же мере он формирует и жилой, и высотный дом. Сквозные ленточные окна из стекла — это со своей стороны тоже делает отдельный этаж парящим в воздухе — оказываются естественным следствием подобной формы, когда возникает желание с продольных сторон ограничить перрон прозрачной мембраной.

* Воспроизведено в: «Le Corbusier und Pierre Janneret». Ihr gesammeltes Werk. II. Teils 1929–1934. Zürich, 1935.

Сущность их заключается в массивной замкнутости сверху и безграничной открытости в стороны (особое внимание необходимо обратить на тонкое добавочное значение этой простой характеристики). Что же касается смысла, то он для современной теории хорошо известен: «Постройка не обязана больше быть замкнутым в себе образованием, она призвана сливаться в едином потоке со всей Вселенной»*. У Фрэнка Ллойда Райта и Тони Гарнье данная идея возникает уже в 90-е годы.

Лабильная «архитектура»

В то время как «геометрическая» архитектура в соответствии со своей сущностью отрицает земное основание, в высшей точке второй революции появляются отдельные проекты и постройки, которые покушаются на другое основное свойство архитектурного, — собственно говоря, на прохождение главной вертикальной оси (будь то целое здание или отдельные элементы постройки) по линии силы тяжести, то есть по линии перпендикуляра. Подобные образования, уклоняясь от отвесной линии, кажутся нетвердо стоящими на ногах, создается впечатление, что у них не выдержали фундаменты, как это случилось с Падающей башней в Пизе. Наклонно в пространстве стоит Памятник Третьему Интернационалу в проекте Татлина, напоминающая каркас «Scenic railway»⁶⁷. В других проектах стены отклоняются от вертикали наружу. Молитвенный дом одной модной секты в Дрездене (около 1920), демонстрировал откровенные наклоны, как казалось, — тотально атектонически.

Хотя подобные, по большей части лишенные вкуса фантазмы и не имеют смысла для строительного искусства своего времени, все-таки они выявляют симптомы отречения от тектонического. Но это отречение берет начало не в мышлении инженеров, а в духе экспрессионистской живописи, которая, делая все текучим, в своих полотнах расшатывает тектонические формы как при землетрясении или наркотическом опьянении.

Архитектура упраздняется

Отождествление архитектуры и геометрии, на чем покоится «абстрактное» строительство, преодолевает *новая догма*, которая хотя и содержит в себе прежнюю, одновременно ее и превосходит. Эта

* Ср.: S. Giedion. Bauten in Frankreich. Eisenbeton, Berlin und Leipzig, o. J.

новая догма звучит так: *«Каждая постройка – машина»*. Между строительством кораблей, самолетов, поездов и т. д. и строительством домов всех видов более не признается никакой фундаментальной разницы. Место геометрически-статичного конструирования занимает конструирование «динамическое», место геометрии элементарной – геометрия высшая.

Эта открыто проговариваемая или скрыто проводимая догма порождает везде, где она исповедуется, ряд совершенно новых явлений. На первой стадии меняется только поверхность. Всей постройке придается теперь форма, которая напоминает машины или части машин. То же самое происходит и на уровне отдельных составляющих строения, вплоть до самых мелких – ручки или дверной защелки. Формы корабля, самолета, автомобиля становятся примерами для подражания – отсюда черпает свои образцы и новый стиль жилища. Весьма характерно, что он задается теми образованиями, в которых человек – подобно новому кочевнику – не в состоянии пребывать постоянно, в них он может обитать только короткое время.

На второй стадии ассимиляция углубляется. К сущности машины относится «быть в движении» – в самодвижении или в перемещении из одного места в другое. Поэтому и является теперь идея вращающегося дома, способного изменять свои фасады. В отдельных случаях эта идея даже и реализуется. Возникают – в Америке это предчувствие зародилось довольно рано, до 1890 года – утопии подвижных домов. Все свелось, однако, к изготовлению кораблей, самолетов и жилых вагончиков для строителей. И это есть самый ясный символ того, что человек более не желает владеть местом, на котором он мог бы оставаться надолго и на которое мог бы «возлагать надежды».

Но и в прочно стоящем на своем фундаменте доме акцентируется, по крайней мере, подвижно-машинный аспект: маленький «домашний поезд» пассажирского и грузового лифта, приспособления на кухне и в ванной комнате. Стены становятся раздвижными, двери (даже наружные) и окна снабжаются механическими приспособлениями. С известным пафосом материал машин переносится на предметы, которые до сих пор всегда делались из камня или дерева. Пропагандируются цельнометаллические дома.

Такого рода переносы по большей части не поддаются ни рациональному, ни практическому обоснованию, являясь следствием романтизации машинной сферы. В отличие от творений конструкторов настоящих машин, подобные образования архитекторов, которые, упоенные их примером, предают архитектуру, в большинстве случаев вовсе не предметны, хотя и требуют «новой предметности»

и ею оправдываются. Архитектор нового типа стал фигурой сомнительной. Он с завистью косится на инженера, ощущая себя «изобретателем» и реформатором жизни.

Догма образцовости машины находит свое неприкрытое выражение и в теории, словно бы кристаллизируясь в словосочетаниях типа «машина для жилья» — относительно дома, «машина для сиденья» — применительно к стулу и т. д.

На вершине развития такого взгляда, достигнутой во всем мире в 20-е годы XX столетия, экстремисты провозглашают *упразднение архитектуры*. По их мнению, сомнительно, сможет ли вообще устоять ограниченное понятие архитектуры. Архитектура упраздняется, ибо ее воспринимают как чисто историческую категорию, предназначенную для того, чтобы исчезнуть и раствориться в более универсальном творчестве конструктора — подобно тому, как религия в качестве «отсталой», чисто исторической категории обязана смениться наукой.

Великая битва машин с архитектурой, и в особенности со старой, далеко выходит за рамки необходимого — как в мирное, так и в военное время. И если на нее смотреть именно так, она кажется бессознательным прорывом глубинной ненависти машинного человека ко всему архитектурному. Ныне эта ненависть находит свою реализацию, чего авангардистская теория — под аплодисменты публики — требовала уже давно: «Ядро наших старых городов с их соборами и кафедральными церквями должно быть уничтожено и заменено небоскребами» (Ле Корбюзье).

ГЛАВА 5

ОСВОБОЖДЕННЫЙ ХАОС

Революция в живописи

Живопись в современную эпоху — самое безудержное из всех искусств. Освободившись от связанности публичными задачами, для которых она творила прежде, освободившись от связывающих тем, которые ей предлагались, творя только «ради себя» или ради анонимности выставки, она оказывается под угрозой «счастливой случайности»*. Для живописца больше всего подходит сказанное Ясперсом вообще о том, кто в наше время занят духовным творчеством: «Отсутствует надежное ограничение посредством целого. От мира не исходит никакого заказа, который бы его связывал. Он вынужден идти на риск и делать заказ себе сам. Не имея никакого отклика или обходясь лишь откликом фальшивым, лишенный подлинного соперника, он сам становится двусмысленным». «Кажется, будто возможности открывают неслыханные перспективы. Но возможности грозят сами себя опрокинуть. Требуется почти нечеловеческая сила, чтобы вернуться из рассеяния»⁶⁸. И в самом освобожденном цвете — где его не сдерживает противовес пластического и архитектурного — живет элемент бесформенного и хаотического.

Современный живописец подвергается наибольшей опасности среди всех художников, будучи отрезанным от реальности и представляя собой часто отчаявшуюся экзистенцию. Уже Маре чувствует «ужасающую изолированность». Правда, великие живописцы современности, несомненно, более глубокие души, чем архитекторы, но нигде так, как у них, демоническое не прорывается на поверхность с такой же силой, нигде не отмечается столь же великая степень потерянности, нигде шарлатанство не представляет большей опасности.

Уже по этим причинам общая картина, предлагаемая европейской живописью XIX и XX веков, несравнимо более хаотична, чем в строительном искусстве. Но, несмотря на это, и здесь можно выявить некоторые основные течения, которые определяют направленность эпохи, то проступая открыто, то продвигаясь вперед потаенно. Та-

* Karl Jaspers. Die geistige Situation unserer Zeit. Berlin, 1933.

ковых течений можно насчитать три: одно растворяет микрокосм живописного полотна в старом смысле слова, другое занято поисками плоскостных качеств картины, третье стремится к изображению алогического, онерического. В глубине, видимо, связанные друг с другом, на поверхности они увлекают за собой отдельных художников эпохи и бросают на произвол судьбы тех, кто отстаёт от них, кто им противится.

Демоны (Гойя)

Разрушенные алтари населены демонами.

Эрнст Юнгер. Листья и камни.

При каждом новом обращении к искусству Гойи только усиливается впечатление, что он — подобно Канту в философии, Леду в архитектуре — принадлежит к тем великим «всесокрушителям», которые вызвали к жизни новую эпоху. Дело не только в том, что в его искусстве прорываются наружу с первобытной мощью новые тенденции, которые стали *симптоматическими* для решающих направлений современной живописи. Неважно, что в качестве придворного живописца официально Гойя предстает подчиненным общему порядку, подобно Леду, который работал еще для *ancien régime*⁶⁹ и свое великое архитектурное творчество посвятил двум монархам. Гораздо важнее, что несмотря на это, Гойя воплотил новый тип «незащищенного» художника в выше обозначенном смысле слова. Самое новое в его искусстве происходит не из публичной сферы, которую он подтачивал, но из зоны переживания, которая абсолютно субъективна и индивидуальна, из зоны сновидения.

Впервые художник откровенно и безоговорочно наделяет гештальтом *мир алогического*. Обе графические серии «Sueños» (грёзы) и «Disparates» (безумия) являются подлинными ключами не только к пониманию его собственного творчества, но и к постижению сущности современного искусства. Вообще-то к «Disparates» относятся и фрески, которыми он украсил стены своего загородного дома, а также немалое число его живописных полотен.

«Эскизы Disparates представляют собой один из тех элементов, из которых возникло современное искусство, какое бы воздействие с их стороны оно не испытывало — очевидное или сокрытое от глаз», — справедливо говорит Ханс Роте*. Они начинают новую эпоху.

* Francisco Goya. Handzeichnungen. Hrsg. von Hans Rothe. München, 1943.

Глубокий опыт онерического, бессмысленного впервые здесь становится достойным изображения. Несомненно, крайне неверно допускать, будто эти образные ряды с самого начала были созданы для того, чтобы исправлять, поучать — или чтобы клеймить политических врагов. Первичная мощь их образов-личин остается не постижимой при таком слишком бесхитростном идеалистическом объяснении. Видения Гойи поднимаются совсем из иных зон, чем зоны морали. Они вовсе не «аллегии» и не метафоры, которые можно исчислить. Подобный смысл им был приписан лишь позднее, в большинстве случаев со стороны других людей, в отдельных случаях, быть может, — самим Гойей. Известно, что данные серии рисунков были при публикации переименованы. «Suecos» стали «Caprichos» (жанр caprichos, уже известный публике, в последний раз был представлен работавшим в Испании Ж.-Б. Тьеполо). «Disparates» превратились в «Proverbios», в поговорки, обрета заодно и подписи, наделявшие их аллегорическим смыслом*. Первоначальные подписи Гойи к отдельным листам по большей части, однако же, не поддаются расшифровке, причем не только для нас, но, без сомнения, и для него самого. Все это напоминает способность сновидений являться в сопровождении определенных «девизов», которые после пробуждения оказываются бессмысленными. Поэтому они могут быть истолкованы только психологически, подобно самим сновидениям, то есть через соотнесение не с чем-то всеобщим, но с наиболее специфическим вполне *конкретного* человека. Бодлер замечательно говорит о «любви к непостижимо неуловимому» у Гойи⁷⁰. И в этом сходятся все те современные направления, «иконография» которых коренится не во всеобще-обязательном, а в том индивидуальном, что присуще сознанию, погруженному в грезы. Все эти направления можно объединить под названием, которым само себя наделило одно из них: «*онеризм*», *искусство сновидения*. Его «иконографию» позднее будет пытаться описать психоанализ.

Общая тема этих «грез», однако — мир «чудовищного», мир демонов, мир преисподней: мир инкубов и суккубов.

Прежде преисподняя была замкнутой потусторонней областью. В изображениях ада все то, что в человеке как таковом могло пробудить мучительные фантазмы, было изгнано и как бы объективировано. Прорыв адского в мир принимал зримый облик преимущественно в образах искушений святых, в образах тех расчеловечившихся

* Th. Hetzer. Francisco Goya und die Krisis der Kunst um 1800. In: Wiener Jb. f. Kunstgeschichte, 1950, S. 7–11.

людей, которые унижали и мучили Богочеловека. И это было событием во внешнем мире, как бы временной инфузией и инкарнацией преисподней в мире, в человеке, который адом искушается или оказывается им «одержим».

Но здесь, у Гойи, этот мир чудовищного становится имманентным, оказывается внутри мира, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек — не только его внешний облик — подвергается демонизации. Он сам и его мир становятся источником демонических сил. Адское всемогуще, противоположные силы — в беспомощной и отчаянной обороне.

В видениях «Sueños» и «Proverbios» запечатлеваются все искажения и искушения человеческого начала и человеческого достоинства; демоны в человеческом обличье, и рядом с ними — демоны-галлюцинации всех разновидностей: уроды-выкидыши, привидения, ведьмы, великаны, звери, лемуры, вампиры. Кронос с жадностью поглощает своих детей; как персонификация кошмарного сна, сидит на корточках обнаженный великан на краю впавшего в уныние мира. Причем этот Пандемониум нечистых духов обладает зловещей, свирепой витальностью. Это не «фантазия» художника, а пережитая «полнокровная» реальность.

То, что в царстве «Sueños» и «Proverbios» выступает, так сказать, в виде чистого штамма, определяет в разных градациях и все последующее творчество Гойи, как выбор тем, так и их понимание. В его знаменитых военных листах пророчески проявляется совершенно новое восприятие войны — как бессмысленной ярости демонов в человеческом облике. Но не только в них Гойя «со всей брутальностью... показывает человека не как образ Божий, но как нечто расчеловеченное, а когда он уже мертв, — как труп, который выбрасывают прочь»*. Серия «Тавромахия» (борьба с быком) представляет собой вовсе не прославление испанской национальной игры, но изображение иным способом жестокого массового безумия и озверения; в этой серии впервые в европейском искусстве возникает аморфная человеческая масса. В том же смысле воспринимаются сцены религиозных процессий и инквизиции. Темой изображений становится и дом умалишенных. Уже давно было подмечено демоническое свойство портретов Гойи. И, собственно, даже там, где, казалось бы, чисто внешне все еще утверждается нечто полное достоинства, все рав-

* Th. Hetzer. Über das Plastischen in der Malerei. In: Festschrift für Wilhelm Pinder, 1938.

но демоническое колыхнется за щелями маски (портрет Веллингтона!). Нередко «зловещим» оказывается пейзаж. Как никто другой, Гойя смог увидеть и новое чудо — воздушный шар — в его демонизме.

Подобным образным содержанием определяются и специфические изобразительные средства, и они не менее новы, чем само содержание. Верную характеристику дал этому Хетцер: «У Гойи живописное восстает против пластического — конечно же, совсем иначе, чем в барокко, и на основании этого оправдывается враждебность, которая вплоть до импрессионизма делается все более и более горькой». Графический лист, подобный тому, на котором изображен дом с деревьями, показывает, как далеко может зайти на этой стадии изгнание пластического. Часто задний план становится таким плоским и таким несущественным, что можно усомниться, не смотрим ли мы на простые кулисы — как позднее в ателье фотографа. Гойя — первый художник, который использовал для своих несколько жестоких способностей как раз в то время открытый процесс плоской печати — литографию. Столь же симптоматична, как и этот факт, и манера, с какой он обращается с сангиной. Во второй серии Гойи становится окончательно понятно, что его «рисунки», собственно говоря, являются монохромными живописными работами: они выполнены в технике акварели в пламенно-красных (!) тонах — уже это само по себе неслыханный симптом — и с применением яростно дикой штриховки, упраздняющей всякую форму.

«Sueños» возникли в 1792 году, в кульминационный момент Французской революции, после тяжелой болезни Гойи, природа которой нам не известна. Это те десятилетия, когда многие художники были одержимы демоническими силами: скульптор Мессершмидт, ведомый каким-то внутренним принуждением, постоянно, раз за разом придает своему лицу черты гримасничающей рожи*; в нередко холодном искусстве Фюссли невозможно не заметить элементы настоящей галлюцинации**; тогда-то и Флакسمанну является лик дьявола, которого он назвал «the gost of the Flea»⁷¹. Это то самое время, когда выступает Месмер (1733–1815) и процветают духовидцы. Как будто в человеке открылись врата в дочеловеческий мир, который грозит безумием всем тем, кто увидел чересчур много из того, что этому миру принадлежит.

* Ernst Kris. Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Jahrbuch der kunsthistorischen Samlungen in Wien, 1932.

** Относительно Фюссли, который требует тщательного рассмотрения, см. монографию Арнольда Федерманна (Arnold Federmann, Zürich, 1927).

То, что безумие обошло Гойю стороной, объясняется его способностью удерживать образ человека посреди жизни, подавленной устрашающими видениями. В самом чистом виде он схватывает этот образ там, где запечатлевает Христа на горе Елеонской (с чертами лица, как-то по-особенному предвосхищающими облик Достоевского). Образ Христа здесь — прототип человека в состоянии высшей душевной обездоленности и оставленности. Лист из серии «Desastres de la guerra»⁷², показывающий как раз человека, в отчаянии преклонившегося пред мраком Ничто, представляет собой, несомненно, секюляризированный образ Христа в Гефсиманском саду. Но ангел утешения отсутствует.

Заброшенный человек (К. Д. Фридрих)

Человек заброшен не только в мире демонов, но и в мире природы. Это совершенно новая ситуация, которая становится наглядной в картинах Каспара Давида Фридриха. Фридрих не является новатором формы. Его живописная манера сознательно старомодна, поверхность гладкая, как в картинах нидерландцев XV и XVI веков. Точно так же практически во всех его картинах присутствует аллегорический смысл. Но сначала малозаметная, его «внутренняя» тематика впоследствии открывается своей всеподавляющей новизной.

Лучше всего ее можно постигнуть в той крайней точке, где, несомненно, открыто присутствует нечто такое, чего прежде никогда не было: в картине впервые появляется мертвая неподвижность мира ледников. Корабль, погребенный в массах льда, в зловещей потерянности, является таким же мощным символом, как и кровавые видения пребывающего в подавленном состоянии человека у Гойи. Фридрих сделал аллегорический смысл предельно ясным: у потерявшегося корабля имя — «Надежда».

Но столь же фундаментально одиноким ощущает себя человек в природе вообще, не только монах на морском берегу в бесконечности небес, моря и голой земли. «Ничто не может быть печальнее, чем положение [человека] в мире: отдельная искра жизни в обширном царстве смерти, одинокий центр в одиноком круге. Картина эта с двумя или тремя загадочными предметами подобна уже наступившему Апокалипсису»^{*73}.

Политические аллюзии могут, как у Гойи, наслаиваться на этот первичный образный смысл — подобно тому, как в пораженном мол-

* Heinrich von Kleist. Berliner Abendblätter, 13. Oktober 1810.

нией высоком дубе пред лицом удаляющейся грозы персонифицируется Германия эпохи наполеоновских войн, — но это ничего не меняет в общем смысле творчества Фридриха. У этого творчества более глубокие основания.

В бесконечной шири голландских равнинных и морских образов человек был дома, теперь он одинок и бездомен. Что-то объективное, что связывало его с Вселенной, утрачено; осталась одна лишь бесконечность «воспоминания», «чувства». Возникает новый этос потерянности.

Человек старого искусства может себя ощущать потерянным в природе только тогда, когда в нее вторгается Божий Суд и творение разлагается на составные элементы. Одно из немногих изображений, представивших эту тему исчерпывающе, — производящий сильнейшее впечатление зимний пейзаж Пуссена из его цикла «Времена года», в котором зима характеризуется как прорыв всемирного потопа, как погружение мира в стремительные ледяные серо-зеленые воды. Заброшенность человека оказывается здесь следствием катастрофы. У Фридриха же потерянность, будучи устойчивым состоянием человеческого бытия, принадлежит сущности человека. Потерянность эта и есть одиночество.

Человек «скован» тем всемогуществом, что является в стихиях природы, — вечностью моря, неприступностью гор, бесконечностью туманной мглы. И этим же всемогуществом, как чем-то «совсем иным», он погружен в безнадежное одиночество. А то, что окружает человека из числа его собственного, человеческого, или бесприютно — как корабли, или разрушено — как церкви, или мертво — как надгробия и могилы. И *потому* все подобное — постоянно возвращающийся лейтмотив картин Фридриха.

Человеку противостоит «природа как таковая, как демонизм природных элементов, как сковывающая человека тайна, как откровение мирового духа»*.

Из отношения человека к космосу исключена теплота человеческого. Луна, которая сама уже мертва, холодно отражает свет закатившегося солнца и покрывает мир саваном, являясь великим символом этого нового сквозного чувства, охватившего человека с его жаждой и с муками богооставленности. И человек этот стоит один на один со всей Вселенной подобно Кресту с Богочеловеком посреди безучастного молчания гор.

* W. Wolfradt. Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin, 1924.

Наглядным эквивалентом этого разрыва между человеком и Вселенной у Каспара Давида Фридриха является контраст между самой непосредственной близостью и самой отдаленной далью. «Кроме того, здесь заметно отсутствие внутренней рамочной конструкции. Все то, что представляется с традиционной точки зрения препятствием, оказывается у Фридриха средством достижения того самого символического выражения, благодаря которому он выбирается из пейзажной живописи старого времени. Через этот контраст призвана стать еще более ощутимой присущая всем силам противоположность ограниченного, внутри себя неподвижно-скованного и безграничного, фундаментально-глубинного»*. Его пейзажи «пропизаны сверхпространственными отношениями, настроены на *все* мироздание», человек же остается «внутри себя». Предельно решительная и абсолютно осязаемая и округлая форма переднего плана и заметные на самом дальнем горизонте группы гор и морских побережий, как это писали Дюрер и Тициан, Рубенс и Клод Лоррен, образуют не только живописно, но и пластически известное единство. Отличие того же Клода Лоррена от Каспара Давида Фридриха заключается именно в том, что и на самом дальнем горизонте, написанном Клодом Лорреном, все еще «резонирует» именно то наше тактильное чувство, которое было сильнее всего стимулировано колоннами и лестницами переднего плана. Дали у Фридриха и Тернера доступны только взгляду. Они пробуждают желание, беспокойство, в то время как в ясной шири барочного мира мы всегда остаемся как будто дома и воспринимаем даль как смягчающую и освобождающую, как успокоение»**.

У современников и последователей Каспара Давида Фридриха, у Каруса, Даля, а также раннего Блехена действует, как и у Фридриха, тяга к «элементам» природы. «Элементы, которые наука делает предметом рационального познания — земля, море, воздух — на самом деле принадлежат царству богов, религии элементарного мира, они связаны с обрядовым почитанием природной субстанции»***, связаны с присущей этой субстанции чистотой, превосходящей человека. Заплутавший в заснеженном лесу гренадер, даже если это в первую очередь и политическая аллегория, по сути — точная аллегория человека, потерянного в холодном мире, подобно монаху на берегу, подобно утраченной надежде. Как правило, это остается незаме-

* Herbert von Einem. Caspar David Friedrich. Berlin, 1938.

** Th. Hetzer. Op. cit.

*** Walter Friedrich Otto. Op. cit.

ченным на фоне «романтических» настроений. Но подобная тяга не исчезает вместе с романтизмом, она сохраняется и в дальнейшем, только теперь человека уже окружает не безучастно величественная Природа, но почти полное Ничто. «Так, на одной известной ксилографии Менцеля Фридрих II стоит в одиночестве на высокой скале, vyplывающей из самого Ничто, а вокруг него — пустота ужаса и мрака» (Х. Шраде).

Изуродованный человек (Домье)

Карикатура, в общем-то, существовала и в более ранние эпохи. Мы знаем александрийскую карикатуру как явление поздней светско-городской цивилизации. Ее объектом было нечто живое, но отвратительное. В период барокко существовали индивидуальные карикатуры и те, что предназначены для приватного употребления, как, например, у Караччи, Мителли и Гецци, а также у Бернини. Так называемые карикатуры Леонардо да Винчи, как это верно понял уже Бодлер, таковыми не являются. В Средние века были распространены политические позорящие образы, казнь *in effigies*⁷⁴.

Лишь с конца XVIII века (сначала в Англии) карикатура как особый жанр присутствует в широких слоях общества, и только в XIX веке у Домье она образует главную сферу творчества большого художника. То есть не появление карикатуры как таковой, а ее превращение в высокое и значимое искусство является симптомом первой величины. С 1830 года в политических видах возникает журнал «La caricature»: «Вальпургиева ночь, пандемониум, разнузданная, сатанинская комедия, то полная глупости, то налитая кровью». Тем самым обозначаются те первоисточники, из которых проистекает карикатура: согласно своей природе карикатура — это искажение человеческого и (в экстремальных случаях) «воплощение» в человеческом адского, слепленно-го из откровенных антиобразов человеческого*.

Бессознательно протекающий процесс искажения происходит с использованием двух методов, так сказать, отрицательного и положительного. Отрицательный метод лишает человека его общего вида, формы и достоинства, он показывает его отвратительным, бесформенным, убогим и смешным. Человек, венец творения, низлагается, унижается, сохраняя, однако, при этом свою человеческую сущность. Самую безжалостную форму подобного избавления от иллю-

* Paul Valéry. Daumier. Paris, 1943. Cp. также: Ernst Kris. Zur Psychologie der Karikatur. In der Zeitschrift «Imago», Bd. XX (1934), S. 450–466.

зий насчет человека предлагают знаменитые серии Домье «Мужские бани» и «Женские бани».

Это та стадия, на которой карикатура упраздняет все то, что еще осталось от античного Олимпа. Ибо от низвержения человека, как следствие, страдает тот образный мир, который на протяжении столетий воплощал идеал прекрасного, великого, божественного человека. Конечно же, попытки этого наблюдались давно, начиная с рембрандтовского варианта Ганимеда; а в литературном жанре пародии на богов этот процесс начался еще раньше. Но только теперь — в тот же самый момент, когда и архитектура начинает отрекаться от образцов античности — процесс этот вырывается наружу с революционной энергией. Серии Домье «*Phisionomies tragiques*» и «*Histoire ancienne*» 40-х годов, а вскоре и «Подвиги Геракла»* работы Доре умерщвляют античных богов посредством насмешки, как позднее это делал Оффенбах, после чего боги по-настоящему так уже и не смогли ожить.

Положительный метод искажения делает человека чем-то иным, чем-то недочеловеческим. Он привлекает при этом тот самый регистр, который издавна использовался в западной традиции изображения ада. Лицо человека искажается, превращаясь в кривую рожу, сам он теперь — обломок, урод, животное, бестия, скелет, призрак, истукан, кукла, мешок, автомат. Он кажется гадким, сомнительным, бесформенным, гротескным, непристойным. Его действия принимают характер чего-то бессмысленного, ненастоящего, комедии, чего-то грубого, демонического.

Для всякого, кто не знает, что значит карикатура, ее мир должен показаться пандемониумом, спроецированным в мир человека. Фактически она и есть та форма, которую принял в середине столетия образ преисподней, ставший после Гойи имманентным миру.

Но у этого секуляризированного ада теперь иные предзнаменования: он является под знаком «комического». Эта возможность совершенно отсутствует у Гойи: не получается «по-серьезному» воспринимать его видения как комические. Комик забирает у карикатуры ее гнетущие свойства, оставляя ей лишь пугающие. Тем более что подобное искажение охватывает не весь мир, оно направлено только на противников, с которыми ведется борьба, прежде всего — на политических врагов и на все то, что стремятся сделать смешным.

Если желают правильно объяснять тот процесс, для которого карикатура служит симптомом, то необходимо делать различие между

* Первое издание — 1847 года. Переиздано В. Френгером (Zürich, 1922).

основанием для ее возникновения и ее применением, между ее духовным и ее практическим, так сказать социологическим, смыслом.

Первичная движущая сила — сомнение, а также разочарованность в человеке, в его сущности и в его красоте. Конвенциональная форма карикатуры является только внешним поводом, благодаря которому подобный взгляд на человека может свободно распространяться.

Однако же у Домье, в отличие от жестоких, циничных карикатур начала XX века, сомнение в человеке уравнивается сознанием его возвышенности. Как, пожалуй, ни один из художников XIX века, Домье смог увидеть величие и нищету человека. Но то и другое он сплавляет в переживание «трагикомического»⁷⁵.

В начале же XX века все противовесы были удалены, и рядом с новым расцветом немилосердной и внутренне разочарованной в человеке карикатуры без всякой маскировки среди человеческих изображений современного искусства показывается образ человека изуродованного, с непреодолимой силой влекущего к себе художников. Эти человеческие изображения кажутся карикатурами, внушающими ужас, и фактически возникают из тех же самых темных глубинных оснований⁷⁶.

Чистое зрение (Сезанн)

Живопись Сезанна издавна рассматривали как ключевой пункт в понимании современной живописи. Но специфическое положение его искусства по ту сторону импрессионизма и экспрессионизма стало предельно очевидным только в самых последних исследованиях*.

Согласно этим исследованиям, живопись Сезанна является на исходе того мощного исторического развития, начало которого связано с включением непосредственного наблюдения природы в типологический мир Высокого Средневековья. Такие отображения (Abbilder) природы сначала были введены внутрь «образа» в качестве фрагментов, в то время как параллельно делались попытки прояснить наглядное взаимоотношение отдельных доступных зрению вещей друг с другом посредством нового способа наблюдения. С этого момента как задача живописи рассматривается изображение мира, преднаходимого *в зрении*; и любой мир фантазии воспринимается *однородным* этому миру, то есть миру, на котором можно остановить взгляд.

* Fritz Nowotny. Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien, 1938.

Уже относительно рано пробуждаются попытки искоренить в подобном изображении видимого то, что в зрении не только *видится*, но, будучи зримым, вместе с тем еще и *со-осознается*, представляется, примысливается или со-воспринимается. Этот род изображения полностью противоположен естественному, не удаляющемуся от доверительного отношения к вещам, которые простое зрение определять в одиночку никогда не может. Всякому известно или может быть известно, если ему еще доставляет удовольствие узнавать, каких невыносимых мук стоит урок рисования, когда надо отбросить естественный способ созерцания и перейти к *безучастному* наблюдению, призванному произвести на плоскости «правильный» проективный образ вещи. Но как раз в тех изображениях, что выступают уже совершенно очищенными от подобных элементов, все равно еще таится целая масса априорных вещей, особенно тех, что присутствуют в виде каркаса «научной» перспективы, помещенной в область видимого мира. К этим априорным вещам принадлежат и линии контура. «В природе линии отсутствуют», — будет говорить Сезанн.

Эти попытки предпринимаются, начиная с Позднего Средневековья. То там, то здесь они вырываются вперед, снова переходят к обороне, тем не менее — если посмотреть на процесс в целом — постепенно завоевывают себе плацдарм, чтобы потом у Сезанна неожиданно дойти до окончательного завершения, так что дальнейшее движение в том же направлении уже более невозможно и представить.

Живопись Сезанна в соответствии с его собственными взглядами является изображением того, что в видимом мире преднаходит «*чистое*», то есть очищенное от всех интеллектуальных и чувственных примесей, зрение. Такая борьба за чистое зрение сама по себе уже симптом.

В естественном опыте существует состояние, в определенном смысле соответствующее той позиции, которую Сезанн возводит в принцип. Это редкое состояние между пробуждением и полным бодрствованием, когда, так сказать, бодрствует только глаз, в то время как интеллект еще отдыхает. Тогда привычный мир предстает как конгломерат пятен и форм различного облика, цвета, величины и «консистенции»; знакомые вещи за этим цветным покровом словно ждут момента, чтобы из него возникнуть. Этот покров не является чисто плоскостным, он содержит в себе пространство, но не непрерывное гомогенное пространство нашего практического повседневного опыта, а пространство хаотическое, сотворенное цветами и неразрывно связанное с цветовыми элементами плоскости. В этом состоянии невозможно говорить о линии, простирающейся в цветовом конгломерате

плоскостей, что она значит в «действительности». Невозможно говорить и об освещении, ибо «освещение» можно отделить от локального цвета только там, где существует знание о вещах и их цветах. Магия такого подхода состоит в том, что все выглядит *по-новому*, что все повседневное обретает особую первозданную свежесть, нечто «элементарное». В первую очередь цвет, освобожденный от задачи характеризовать вещи, достигает ранее невиданной интенсивности. Но в тот момент, когда вмешивается наше проясненное знание, подобное явление растворяется и волшебству приходит конец.

Картины Сезанна фиксируют это или схожее состояние зрения. Они позволяют тому, кто оказался способен сдержать свои познавательные возможности, взглянуть на мир повседневности в таком его проявлении, в котором он кажется более значительным, даже более «действительным» (если можно так сказать — более существующим), чем обычно. Но так как этот увиденный мир полностью ограничивает нас переживаниями нашего зрения, он полностью замыкается в границах нашего вчувствования.

Подобное понимание задач живописца у Сезанна, естественно, приводит его к особой «живописной» живописи. Ибо при таком ограничивающем сосредоточении на чистом зрении цвет на плоскости обретает не известную прежде самостоятельную жизнь. Все выстраивается, исходя из цвета. Динамический элемент, заложенный в цвете, становится единовластным и покоряет картину. Увиденная таким образом, живопись Сезанна, концентрируясь на цвете как на средстве воздействия, и — одновременно — как на субстанции, оказывается самой живописной из всех живописей. Она демонстрирует то, что в качестве чисто живописного с большей или меньшей насыщенностью присутствует в каждой подлинной живописи и что, как будто в каком-то всемирно-историческом эксперименте, прошло дистилляцию и представлено в чистом виде. Но потому — всегда готовая к процессу выпаривания.

Импрессионизм обычно тоже рассматривают как искусство «только-видимого». Но в соотношении с Сезанном обнаруживается, что импрессионизм утверждает — или «во-ображает» — по крайней мере, два условия: научную перспективу, которую все же предполагают оставлять в качестве каркаса картины при постоянно усиливающемся цветовом разложении форм, и единое освещение. А что касается экспрессионизма, то Сезанн — исходя из его собственно принципа — является «контрпримером для искусства выражения» (Новотный).

Своеобразие и величие той позиции, из которой это искусство возникает и которая отличает его от *всех* других направлений ис-

кусства, изображающего видимое, заключается в следующем: она расширяет царство художественного не через выход из повседневного мира, не через перешагивание через него или возвышение над ним, и даже не через преобразование повседневности, а через возвращение к тому, что существует *прежде* всякой повседневности, в некотором роде — к истокам. И именно здесь открывается царство «цвета в себе». Данное искусство находит первоначало не просто в предметной сфере, оно достигает его посредством определенного образа действий. Этот принцип оказывается одновременно и чем-то весьма «естественным», и чем-то крайне искусственным. Он требует такого поведения, которое в жизни реализуется только при совершенно определенных и редких обстоятельствах, *в состоянии крайней безучастности духа и души к опыту глаза*. Именно в этом смысле нужно понимать Новотного, когда он справедливо обозначает искусство Сезанна как *внечеловеческое* и далекое от жизни, ибо, конечно же, против сущности человека изгонять из процесса созерцания все иные сферы человеческого в пользу одного только чистого зрения.

Искусство Сезанна — «пограничный случай». Оно — как узкая грань между импрессионизмом и экспрессионизмом, подготавливающая *прорыв внечеловеческого**.

Ведь это ведет к тому, что человек в противоречии с естественным опытом оказывается на одном уровне с другими вещами. Очень скоро после этого у Сёра человек будет выглядеть как деревянная кукла, манекен или автомат, позднее у Матисса его облик станет означать не больше, чем узор на ковре, а у кубистов он будет низведен на один уровень с конструкциями-моделями.

Здесь позиция этого мнимо «чистого» живописца граничит с патологией, с теми болезненными явлениями, которые заключаются *в отказе от вчувствования*. Во всех этих состояниях царит смерть и отчуждение, взгляд человека касается лишь поверхности вещей и до его сознания более не доходит душевная жизнь других.

Одновременно мир становится лабильным. Ибо как только феномены начинают рассматриваться вне их значения, они тут же переживаются как феномены неустойчивые, исчезающие, неопределенные, ненадежные (Узнадзе). На основании этого можно понять, почему художественные направления, которые стремятся к текучему миру, тянутся к свободной от значения, абсолютной живописи.

* Nowotny. Op. cit. — См. также его Введение к книге о Сезанне издательства «Phaidon» (Wien, 1937).

*Кричащее изображение
(проблема плаката)*

Плакат тоже является чем-то таким, чего не знает никакое другое время или культура. Это утверждение действительно не только в культурно-историческом смысле, но и буквально с точки зрения искусства. И в значении плаката ничего не меняет тот факт, что весьма редко он добивался истинного художественного уровня. Вершина художественного плаката, вероятно, — Тулуз-Лотрек.

Новое настенное изображение появляется — технически в виде трех- или четырехцветной литографии — вместе с первыми творениями Шере около 1870 года. И происходит это как раз в точке пересечения двух «кругов», именуемых «театр» и «выставка», вначале как вознесенный на стену и одновременно к свету рампы эпилог барочной живописи сводов вроде Тьеполо, связь с которым у этого нового изображения та же, что и у оперетт Оффенбаха с оперой эпохи барокко*.

Значимо уже возвращение плоскости и отождествление надписи и изображения: после листов с инициалами раннесредневековых иллюминированных рукописей ничего подобного не существовало. Фактически необходимо рассматривать плакат как светский случай употребления иероглифического письма. Свойственные плакату нового типа закономерности еще ждут своего исследования**. Но плакат, с одной стороны, является новооткрытой территорией искусства фантазии, которое освобождается и от уз XIX века, связанных с необходимостью изображать «реальность», и от требований тектонического. А с другой — реалистический и перспективный плакат оказывается по большей части не только максимально обесцененным, но и предельно бездейственным, выступая в роли первопроходца крайних направлений искусства. Так что публика признает за ним право на рискованные эксперименты, которые в области «чистого искусства» с негодованием отвергались.

Впрочем, стоит обратить внимание на то, что в это же самое время рядом с предельной тишиной картин Сезанна существует и их прямая противоположность — шум и гам первых плакатов. Первоприроде Сезанна противопоставлен искусственный мир.

* Ernest Maindron. Les affiches illustrées. Paris, 1886.

** Ср. относительно этого замечание Э. Гомбриха в «Kritische Berichte», 1932/33, Н. 2/3, S. 73. О проблеме слова и изображения — резюме Х. Янтцена в Актах XIV международного Конгресса историков искусства, 1936, Bd. 1, S. 46.

Освобожденная живопись и хаос

*Пролей же в сердце яд, он нас спасет от боли;
 Наш мозг больной, о Смерть, горит в твоём огне,
 И бездна нас влечет. Ад, Рай – не все равно ли?
 Мы новый мир найдем в безвестной глубине!*

Шарль Бодлер, Путешествие, VIII⁷⁷

Flectere si nequeo superos Acheronta movebo...

Вергилий⁷⁸

Живопись, которая начинается вскоре после 1900 года и господствует в 20-е годы, не только современница тогдашней техницизированной архитектуры. Дело и не в том, что ее прелюдия относится к эпохе около 1800 года. Важно то, что она связана с ней на глубинном уровне. Ее предпочитают и пропагандируют по всей Европе и за ее пределами те же самые группы, что продолжают нести в себе «дух 1789 года». Данная живопись и данная архитектура принадлежат друг другу, хотя новая архитектура так холодна и предметна, а новая живопись так необузданна и безумна. Одно является зеркальным отражением другого. Это действительно так, несмотря на то, что изображение предельно отделено от постройки. Подобная живопись не способствует членению или обыгрыванию пространства, как это пыталась делать декоративная фреска «stiles» сецессион. Наоборот, изображение стало чем-то замкнутым в себе; если раньше оно было стабильным «пятном на стене», то теперь превратилось в нечто вроде книги, которую можно захлопнуть и отложить в сторону. Ле Корбюзье, этот вооруженный теориями защитник новой доктрины, требует, чтобы в обязательном порядке его картины прятали в шкафы и вешали на стены только в часы соответствующего расположения духа: стабильное изображение как будто невыносимо.

Подобная живопись одно время принадлежала к явлениям, обсуждать которые просто не приходило в голову, что не содействовало ее трезвой оценке. Но крайне негативно настроенным критикам долго не удавалось поразить ее столь же глубоко, как историческому истолкованию, которое посредством простого описания данного явления открывает фундаментально проблематичные измерения всех этих опытов.

Внутреннее сродство этой живописи с «современным» еще вчера строительным искусством в первую очередь обнаруживается в их общей склонности к упразднению старых ордеров. Подобно тому, как

теперь существуют постройки, где нет отчетливо выраженных верхних и нижних частей, точно так же имеются теперь и изображения, у которых можно менять местами верх и низ. Конечно, это всего лишь внешний симптом, однако же глубоко показательный, ибо ничего подобного в истории живописи, на самых рискованных ее окольных путях-заблуждениях до сих пор не было. Это является *одним* из предзнаменований внечеловеческого, нечеловеческого в данном искусстве. Тем самым произнесено то слово, что дает важнейший ключ к уразумению модернистской живописи (причем во *всех* ее сектах, вся разница которых — в предпочтении различных средств).

Те облики мира, которые она с собой приносит, внечеловечески прежде всего с внешней стороны. Фотография 20-х годов демонстрирует уклонение «нормального» человеческого облика в сторону неких механических формул особенно отчетливо: взгляд снизу или крайний взгляд сверху, слишком резкое или слишком расплывчатое наведение, макросъемка, непривычное кадрирование, рваная подсветка, искажения как в вогнутом зеркале, мультиэкспозиция нескольких изображений на одном кадре, наконец, «монтаж» из отдельных кусков — все это лишь некоторые внешние средства, которые теперь вступают в действие, ибо вышеупомянутая живопись и во внутреннем смысле ищет внечеловеческие облики. Определенно, всякое искусство настойчиво — или неприметно — отстраняет привычный мир с его типом повседневности, чтобы явить его по-новому; по сути, оно охвачено неукротимым порывом в своем созерцании перешагнуть границы «только» человеческого.

Потому-то теперь и привычная для середины XIX века тематика изображений является как будто в экстремальных состояниях, когда человек отказывается от самого себя: как в лихорадке, в ночном кошмаре, как под влиянием наркотика или под наркозом, как при наступающем безумии или вырвавшемся наружу страхе. И эти *состояния на грани человеческого* порождают новые и невероятные личности. Упраздняется мир видимый и представляемый — портрет, пейзаж, натюрморт, вообще все изобразительные жанры, все без исключения, в том числе и мнимо религиозная (только тематически) картина. Все становится одинаково чуждым, изуродованным, полным ужаса, сомнительным. Все порядки колеблются и рассыпаются, оформленное упраздняется, рвется и становится текучим, хаотическим. Части мира «разбегаются друг от друга, ведут друг с другом непримиримую борьбу и проникают друг в друга в бешеной горячке и ураганном сумасбродстве, в провидческом угаре и вулканическом водовороте, говоря демоническое „да“ подобной изодранности все-

го бытия»*. Но может быть и иначе: человека и его мир охватывают своего рода отчуждение и мертвящее оцепенение, знакомые вещи становятся чужими, живая природа оказывается теперь только «nature morte».

О греческом искусстве было сказано, что оно растянуто между двумя страшными мировыми силами, которые всегда присутствуют рядом с ним и с которыми оно, чтобы удержаться, на протяжении всего своего существования ведет борьбу. Эти две превозданные силы — хаос и смерть**. Новая живопись в своем яростном стремлении отбросить все «только-человеческое», впускает эти две силы в искусство, а вместе с ними и третью, которую эллины еще не знали и которую привело на землю Средневековье, — преисподнюю. Все три — противоположность человеческому. Изображение мира, изуродованного этими тремя силами, и есть именно материал «новой» живописи.

В истории искусства давно наблюдалась близость искусства к смерти и ее атмосфере, вызывающей оцепенение, что можно обнаружить в любом неклассическом искусстве и что — чисто внешне — все знают под именем «романтизм». Там из первооснов человеческого прорывается *возвышенный* ночной облик жизни, природы и античности. Но и в этой угрозе сохраняется достоинство человека. Близость к смерти у немецких романтиков — Гилли, Бетховена, Клейста, Гёльдерлина и Новалиса, у Рунге и Фридриха — человечна, трагична. Человек в своей преданности Вселенной, ставшей недоступной, утверждает через искусство свой закон, направленный против хаоса, обладая глубоким знанием о нем.

А теперь с сознанием смерти соединяется полное страха сомнение в достоинстве и сущности человека — будь то проявления болезненного негативизма либо циничного уродования. Сомнение поджигает это сознание, будто в засаде, в тысячах мест позади всего живущего, превращая живое в подобие маски смерти. В увядшем цветке, пустой комнате, натюрморте оно наглядно представляет весь кошмар этого сознания. Близость смерти не трагична, а inferнальна, и она приветствует хаос. Она тем более устрашающа, чем меньше остается сфер бытия, пока избежавших прорыва того, что расположено ниже нашего мира.

Прежде преисподняя была ограниченным местом в противоположность полному смыслу Космосу. Но в XIX веке все сияние сверхчувственного мира излилось в качестве «естественного света»

* Franz Roh. *Nachexpressionismus*. Lpz., 1925.

** Ludwig Curtius. *Antike Kunst*. In: *Handbuch der Kunstwissenschaft*.

на вещи посястороннего мира, так что под конец и стог сена оказался преображен сверканием Неба, но тем самым — утраченным и обесцененным. Именно поэтому теперь во все уголки действительности устремляется поток страшных ликов лимба и всех кругов ада, пронизывая все — вопреки всяческим заклинаниям*. Ночное и бездомное, больное, хилое, мертвое, гниущее и изуродованное, замученное, искаженное, вопиющее, неприличное и извращенное, механическое и машинальное — все эти регистры, атрибуты и аспекты нечеловеческого овладевают человеком со всеми его представлениями, природой и миром, которому он доверяет. Они превращают человека в руину, автомат, лемура и ларва⁷⁹, труп и призрак, клопа и насекомое, они изображают его грубым, жестоким, пошлым, непристойным, уродливым, машиноподобным... В различных «направлениях» современной живописи выступают те или иные соединения подобных античеловеческих признаков, причем, если не углубляться в детали, в кубизме доминирует умерщвление, в экспрессионизме — обжигающий хаос, в сюрреализме — холодный демонизм глубочайших ледников ада. Если бы эти произведения были утеряны, сами названия картин все равно выдавали бы их внутреннее происхождение. «Страх», «Больной город», «Умиравший город», «Moribundus», «Mon portrait squelettisé», «Назад в Ничто».

Такое истолкование должно показаться фантастическим тому, кто ничего подобного еще не испытывал. Тем не менее при совершенно невозмутимом наблюдении наша интерпретация добивается именно того, что можно ожидать согласно теории: она объясняет целую массу фактов, которые прежде с неизбежностью пытались понять раздельно, она позволяет постигнуть все эти «измы», от футуризма до сюрреализма (все они — бегство от более высокой реальности), лишь как разные поверхностные выражения одной и той же фундаментальной порождающей силы, ибо человеческое во всех своих проявлениях *одно и то же*, а его отрицание — *многообразно*. Подобное толкование обследует их различия вплоть до мельчайших подробностей техники, которая развила значительные средства для воспроизведения всех этих нереальностей. Но оно объясняет самым непосредственным образом и инстинктивное сопротивление таким изображениям со стороны «естественного» человека. Это сопротивление глубоко обосновано и от него нельзя отмахнуться, посчитав глумлением со стороны банальности, защищающей свою ограниченность пред лицом всего нового и исключительного.

* H. Schwarz. Die Saekularisation der Hölle. — Wort und Wahrheit, 2, 1947, S. 663–676.

Ибо существует, если смотреть чисто эстетически — и подлинное искусство ужасного и инфернального: эта опасная возможность искусства не может игнорироваться. Она заложена как одна из возможностей с самого начала в северном искусстве, которое сотворило образ Христа, *обезображенного* смертью, так же не известный искусству восточно-христианскому, как и образ преисподней. Босх, Брейгель, Грюневальд вознесли это искусство ужасного на один уровень с искусством просветленным. Гойя расширил эту область искусства ужасного, не покинув ни на минуту сферу художественного. А на пороге нового, имманентного миру искусства смерти и преисподней возвышаются отдельные исключительные художники: Энсор, Мунк, Кубин, Шиле. Но в этом направлении, без сомнения, можно сделать лишь несколько шагов, не выпадая из границ искусства. «Склониться над бездной» можно, но невозможно в нее погрузиться и не потерять в таком низвержении стойкости человека и искусства. Но и там, где эта стойкость не лишается своей почвы, люцеферическое антиискусство все равно не испытывает недостатка в блеске. Его наивысший триумф — извлечь из разложения тел, природы и мира еще и формальный порядок и красоту. А кто невредимым выбирается из этого опыта бездны, — тому удастся и с помощью изображения наделить гештальтом-обликом Апокалипсис ада и Неба. Это есть формообразование «*de profundis*»⁸⁰.

Однако большая часть новой живописи, особенно 20-х годов, фактически уже не является искусством — подобно тому, как большая часть «нового строительства» перестала быть архитектурой. Имеются последствия того, что некоторые вынуждены были усваивать в картинах новый ночной взгляд по неустранимой внутренней потребности — и многие при том как люди терпели урон. Помимо этого, уже, безусловно, существует, причем в невиданной прежде форме, и просто конъюктура ужасающего. Налицо мания нового *любой ценой*, налицо поверхностная циничная игра и сознательный блеф, налицо холодная эксплуатация искусства как средства упразднения всякого порядка, налицо сотни раз повторяющиеся корыстолюбивое надувательство и обман обманывающих себя, бесстыдная самодемонстрация пошлости: иначе говоря, «карикатура на Апокалипсис».

Этот «инфернализм» редко выступает с открытой программой, в большинстве случаев он представляет собой бессознательно действующую силу. Даже в момент своей внешней кульминации живопись эта нуждается в идеологической оболочке, без нее она была бы невыносимой и для себя, и для публики. Подобно тому, как модернистская архитектура, чтобы осуществить свои абстрактные фантазии,

приводит в оправдание практическое, деловито-предметное, так и новая живопись является под многочисленными идеологическими масками. Только в своей последней, цинической фазе, в сюрреализме, она отбросила все свои личины. Так, она приводит в оправдание желание «выражения», «освобождение» фантазии, открытие «новых земель», она дает обещания грядущим человеческим поколениям, она превозносит мнимое истинное⁸¹. Она ложно попыталась придать ценность искусства «художествам» детей, необученных любителей, заключенных и душевнобольных, и сделала все, чтобы стереть границы между областью искусства и областью простой изобразительной активности, которая не является искусством ни в каком смысле. Но кто не видит глубинной нечеловечности этих направлений, у того нет даже самого элементарного права выступать в роли защитника всего гуманного.

Подобно «современной» архитектуре, это художественное течение в XIX веке было не более чем тонким подземным ручейком, лишь случайно появляясь на поверхности. Поворот в сторону от человека начался незаметно: ведущие фигуры этого перехода («арлекин» и «цирковой люд», «жонглер» и «игрок в карты», а также «эмигрант» и «беженец») — явные аллегории человеческой сущности в ее проблематичности. Ван Гог, Мунк, Сёра (все родились около 1860 г.) предвосхищают новое, еще не отдавая себя в его руки; у Энсора (родился в 1860) оно впервые охватывает все*, чтобы стать судьбой для поколения родившихся после 1860-го. Задолго до Первой мировой войны оно сделало наглядным кошмар, тяготеющий над европейским миром больших городов**. Послевоенное время с точки зрения искусства — уже эпоха его распада, с точки зрения истории духа — период, когда являются образцы самого экстремального вырождения. Если смотреть с позиций политики, это «последнее» искусство оказывается сторонницей анархии, а психологически — выражением чудовищного страха и многократно обращенной на себя человеческой ненависти. Наиболее глубокое истолкование его уродливых плодов дал уже Гойя, когда под титульным листом «*Sueños*» написал: «*El sueño de la razon produce monstruos*», «сон разума рождает чудовищ».

* Об Энсоре см. в высшей степени содержательное исследование В. Френгера в «*Graphische Künste*», 1926, S. 81ff. Иллюстрации — Paul Firens. James Ensor. Paris, 1929.

** Ср.: E. Jünger. Die Staubdämonen. In: Blätter und Steine. 2. Auflage, Hamburg, 1941 (разбирает творчество А. Кубина).

*Хаос мертвых отбросов**Но отчего же человек до страсти любит тоже разрушение и хаос?*

Ф. М. Достоевский

Последний вывод из исторических обстоятельств XIX века делает то возникшее в 20-х годах XX века направление, которое само себя называет часто неверно понимаемым именем «сюрреализм».* В нем соединились многие отдельные существенные тенденции современного искусства: превозношение алогического, раскрытие себя на встречу хаосу, веризм изображения и ледяной холод фактуры; все это придает движению стремительность и напор.

Источники вдохновения сюрреализм ищет в автоматизме бессознательного, в сновидении, то есть в преддверии безумия. Само по себе это не ново, уже у романтиков обнаруживается нечто схожее, и Гёте (предмет насмешек со стороны сюрреалистов) в свое время уже сделал соответствующее наблюдение: «В поэзии, бесспорно, имеется нечто демоническое и притом преимущественно в бессознательной, которую не в состоянии постичь ни рассудок, ни разум, и которая именно поэтому производит такое могучее впечатление»⁸². Однако же сюрреалистические предметы крайне противоположны миру Гёте.

Ведущей темой сюрреалистической продукции является абсолютный хаос. Его берут отовсюду, где только находят: из самых мрачных зон мира сновидений, из галлюцинаций, из «по-мешанности» повседневного мира, из всех регионов той действительности, в которой случайно, бессмысленно и в обрывочном виде встретилось самое несоединимое, будь то «тохувабоху»⁸³ современного мирского града, тотальной войны или барахолки, «сокровища» которой сюрреалисты пополняют с искренним воодушевлением. Их предмет — в общем и целом, «хаос тотального отпадения»: не становящееся, но ставшее, не горячее, но ледяное, не вещь, что рождается из хаоса, но вещь отработанная, не оплодотворенное естество, но нечто противоестественное — нечто такое, «из чего даже Сам Дух Божий вряд ли смог бы создать достойный Себя мир» (Гёте).

Эти «открытия» для сюрреализма не являются материалом для создания гештальта, сюрреализм желает их просто заморозить, за-

* H. Schwarz. Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. — Wort und Wahrheit, 2, 1948, 125–137. B. Champigneulle. L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui (Paris, 1939), p. 60 sqq.

фиксировать, ничем не отличаясь от позитивистов живописи XIX века, стремившихся просто скопировать кусок повседневности. «Прежде всего — никакой мысли об искусстве, никакой мысли о структуре». (Как из подобных предпосылок — вопреки собственным принципам — все же умудряется возникать искусство, об этом отдельная глава.) Для выразителя идей сюрреализма в живописи, Сальвадора Дали, живопись — это «цветная моментальная фотография конкретной иррациональности» — эвфемизм для обозначения хаоса. Эта «ментальная фотография», даже если она заимствована из бессознательного, изображается так, как будто она обладает той же степенью реальности, что и «нормальная» внешняя реальность — с предельной осязаемостью и пластикой (в галлюцинации фактически тоже присутствует аналогичная степень реальности). И подобное изображение преподносит нам неподвижно-холодный мир мертвых при помощи гладкой, часто прямо-таки «вылизанной» фактуры, — то есть теми же средствами, что использовал Каспар Давид Фридрих для наглядного воплощения безжизненного.

Онтологическое чувство, которое движет этими изображениями и которое они пробуждают, — пронизано страхом. Этот страх нередко становится мучительно наглядным в засасывающей пустоте пространства, в вызывающих ужас мотивах. Настроение ночного кошмара и наркоза! Настроение, вызванное испугом и тошнотой.

Сюрреализм отбросил маски: открыто и нагло оскорбляет он Бога и человека, мертвых и живых, красоту и нравственность, структуру и формообразование, разум и искусство: «Искусство — это глупость». Открыто исповедует он всемогущество похоти, перманентный мятеж, «monstre» и скандал. Он верит, что владеет той точкой зрения, «исходя из которой можно более не воспринимать жизнь и смерть, действительность и воображаемое, передаваемое и непередаваемое, *верх* и *низ* как контрадикторные оппозиции». В этой, казалось бы, научной дефиниции скрыто опять же не что иное, как все то же определение хаоса. Сюрреализм этого и не отрицает, он часто признается, что ищет «систематизацию смущения» (С. Дали), дезорганизацию. «Не существует никакого революционного порядка, есть только беспорядок и помешательство». И с удовлетворением провозглашает: «Новый родился порок и еще одним безумием наделен человек: сюрреализм, сын неистовства и мрака» (Арагон). Сказать яснее невозможно. Однако же существуют некоторые, кто *не желает* этого слышать.

Все это относится не только к его продукции (сам он отвергает слово «искусство», подобно тому, как его крайне рациональная противоположность, конструктивизм, отвергает это же наименование

применительно уже к своим продуктам). Все это направлено на преобразование жизни в *целом*. Сюрреализм добивается того, чтобы стать универсальной силой, властвующей над жизнью, пытается возвысить хаос до принципа — он стремится к хаотизму.

Появление его авангарда — явный сигнал того, что силы иррационального (точнее, *до*-разумного) движутся уже походным маршем. И ворота им открывают те наивные или «непростые» современники, которые на основании неверно понятого имени «сюрреализм» (Sur-Realismus), являющегося, собственно говоря, су-реализмом, под-реализмом (Sous-Realismus), берут с него обещание возвышаться над банальной повседневностью. Как будто нет мира и *под* повседневностью. Среди всех движений раннего XX века — за исключением «нового строительства» — только два пережили Вторую мировую войну: так называемая беспредметная живопись и «су-реализм» — крайние противники и, однако же, тайные родственники. Уже существуют во многих, не только европейских, странах сюрреалистические «ячейки». По сравнению с этим экспрессионизм — несерьезное меньшинство.

Ничуть не помогает попытка принизить смысл этого явления и уподобиться «тем людям, которые, как дети пред лицом того, что их страшит, то есть мерзкого в человеке и природе, или того, что их смущает, стремятся сами зажмуриваться и закрывать глаза другим, таким способом отвергая все это; или тем, кто даже считает, что будто бы во славу Творца необходимо подобного рода скандальные непристойности в творении утаивать, игнорировать или отрицать, то есть лгать *in majorem Dei gloriam*»⁸⁴ (Франц фон Баадер). Не помогает и попытка успокоить себя мыслью, что от всех этих вещей можно отмахнуться как от простых экстравагантностей, дурачеств или забав духа. Пророчески увидел Достоевский в своем «Человеке из подполья» еще в 1860 году, что тип, явившийся в сюрреалисте уже в виде чистого штамма, не только *может*, но и *должен* существовать, «если брать во внимание те обстоятельства, при которых вообще сформировалось наше общество». В конце концов, сюрреализм — только последнее ускорение в низвержении человека и искусства, то самое, что постиг уже Ницше, когда в 1881 году писал свой фрагмент «Безумец»:

«Не падаем ли мы безостановочно? И вниз — назад себя, и в бок, и вперед себя и во все стороны? *И есть ли еще верх и низ?* И не блуждаем ли мы в бесконечном Ничто? И не зевает ли нам в лицо пустота? *Разве не стало холоднее?*»

ГЛАВА 6

СМЫСЛ ФРАГМЕНТА

Угрозы, являющиеся различным искусствам — угрозы, характеризующие эпоху, но эпохи не составляющие, — различны по масштабам и по форме.

Наибольшей угрозе подвергается архитектура, ибо ей с 1770 года угрожает опасность быть растворенной в чистой геометрии и конструкции, а тем самым, — и отречение от собственной сущности. С другой стороны, не меньшая опасность для нее — заклинание духов и «актерство».

Примерно та же опасность подстерегает и живопись. Ей угрожает фотография, которая, однако, никогда не станет для нее столь же убийственной, как конструкция для архитектуры. Угроза живописи исходит и от абстракции, которая могла бы, если бы дело дошло до логического конца, превратить ее в пустой узор (опыт, остающийся, если такое впечатление не обманчиво, лишь эпизодом). Специфическая опасность для живописи проявляется именно в вершинном творчестве Сезанна: следуя интересам мира чистого цвета, можно незаметно лишиться мира человеческого.

Один только скульптор — сквозь весь XIX век — остается хранителем крупниц человеческого достоинства, которое никогда не ускользало у него из рук с такой легкостью, как у других. Опасность для него — позволить увлечь себя живописью или застыть в безжизненном классицизме. Вообще-то ваятели серьезнее строителей или живописцев, у них больше корней. Не случайно скульптор Роден принадлежит к самым достойным фигурам среди художников XIX века.

В эпоху всех этих «кризисов» скульптура является, собственно, консервативным искусством. Впрочем, и в ней присутствует, как и в живописи, склонность к плоскостности. Пластика XIX века часто отступает назад — так что это не бросается в глаза — в невидимую плоскость. То самое, что в том же веке, но позднее обоснует — вдобавок и теоретически — скульптор Гильдебрандт (1847–1921), фактически намечалось уже с конца барокко: круглая пластика тоже становится «скрытым рельефом». Однако же переходы столь тонки, что

при общем обзоре они не обнаруживаются. С конца позднего XIX века и в скульптуре, подобно живописи, заметна известная лабильность. И все же, как это было издавна, несомненно, сохраняется ее главная тема — человек; скульптура не в состоянии «расчеловечиться» — тем способом, как это сделала новая живопись, — не отвергнув при том саму себя. Для скульптуры попытки превратить себя в абстрактное искусство, исключая Архипенко, по сравнению с живописью значат гораздо меньше: в скульптуре форме, свободной от значения, тут же начинает угрожать опасность стать просто смехотворной. Новые материалы не способны серьезно навредить пластике, даже если иметь в виду стеклянную скульптуру. И в эпоху стального литья, эпоху стекла и бетона сохраняются прежние ее *материалы*: дерево, глина, камень и бронза. В ней продолжает жить по большей части подлинная «традиция». Все то, что так присуще было эллинству, — человеческое достоинство, пластическая сила и близость вневременному — пока еще составляет единство. И нередко именно пластика проносит сквозь текучесть эпохи идею архитектонического.

Торс

Несмотря на это, и в скульптуре существуют «критические» явления, отсвет которых падает на общее состояние искусства, и одно из самых поучительных выявил Герберт фон Айнем в небольшом, но убедительном исследовании. *Речь идет о том простом факте, что торс как самостоятельная тема искусства скульптуры до второй половины XIX века никогда не существовал**.

В качестве скульптурного этюда, *torsi* существуют, пожалуй, с XVI века; и они фактически являются, с внешней стороны, подготовительными ступенями для торса как самостоятельного произведения искусства. Но характерно, что барочные торсы — это всегда *bozzetti*, наброски, и что никому не приходило в голову выдавать их за нечто окончательное. Тематически барокко торс еще не оценило. То же самое касается классицизма и романтизма, и тем более это справедливо для более ранних эпох, для Средних веков и античности.

Кажется, торс как самостоятельная художественная тема впервые выступает у Родена. Что касается некоторых произведений, то, конечно же, нельзя сказать совершенно точно, была ли эта тема с са-

* Herbert von Einem. Der Torso als Thema der bildenden Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 29 (1935). На эту работу опирается мое изложение, частично — в виде дословных цитат.

мого начала задумана именно так. Без сомнения, самостоятельным торсом является только «Медитация», связанная с памятником Виктору Гюго. У нее отсутствуют, по крайней мере в окончательном варианте, руки.

«Это первый случай, когда форма и предмет расходятся, когда притязания формы ущемляют права предмета. Одно из самых волнующих творений Родена в этом смысле — так называемый «Собор»: ничего, кроме вертикально воздетых рук, пальцы которых сближены друг с другом подобно своду. Фрагмент, который, однако, никакой не фрагмент; форма, для которой предметный мотив — только внешний повод»*.

«После Родена самостоятельный торс становится излюбленной темой». Его предпочитают те из новых художников, для которых предмет лишился своего собственного значения. Где же, напротив, предметное начало воспринимается серьезно, с точки зрения его специфической ценности (например, у Гильдебрандта, а также у Барлаха), там торс даже как тема в новом искусстве не встречается.

Благодаря чему становится возможным появление торса как самостоятельной художественной формы? «Согласно своему смыслу, торс — монументализация наброска»**. Но подобное явление может возникнуть только в связи с притязанием торса быть завершенным произведением. И тем самым ответственность за художественный замысел, за выбор того, что достойно изображения, с необходимостью переносится с тех сил, которые принимали такое решение прежде (Церковь, двор, городская община), на самого художника.

В качестве предварительного условия все это так. Но свой, специфический смысл торс — как самостоятельное произведение — приобретает единственно благодаря стремлению выйти за пределы «только человеческого» (это стремление в то время заметно и в других областях творчества). И торс выдает — пускай даже и еле слышно, если сравнивать со взрывами, содрогающими живопись, — своеобразную отдаленность созерцания от жизни и, одновременно, первую эмансипацию пластического образа человека от «природного», от «человеческого».

Из этого становится понятным, что сегодня может существовать новая «скульптура», собранная из независимых друг от друга фрагментов в скелет на проволоке, напоминающая реконструкцию поврежденной фигуры.

* Н. v. Einem. Op. cit.

** Н. v. Einem. Op. cit.

Если же понимать *тофс* как *возвышение наброска до уровня произведения* (то есть появляются зоны, в которых набросок и произведение становятся неразличимыми, подобно тому как в пейзажном парке неразличимы природа и творение человека), тогда это явление за пределами искусства скульптуры. Для живописи тоже наступило время, когда эскиз и исполненная картина различаются только в виду внешних условий, когда одна только «интенция» художника принимает решение относительно того, что непременно должно быть в наличии. Но тем самым выясняется и другое: необходимо учиться верить — и при этом осознавать, «что художественное целое не обязано совпадать с привычным предметным целым» (так, применительно к Родену, сформулировал Рильке условие абсолютного суверенитета художника); что художнику подобает «из многих вещей делать одну, а из самой ничтожной части вещи — целый мир»⁸⁵.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ДИАГНОЗ И ТЕЧЕНИЕ БОЛЕЗНИ

С помощью самых крайних плодов своего творческого пути человек Нового времени добился отрицания своего образа.

Н. Бердяев

...Нет больше никакой точки, на которой можно было бы сосредоточить взгляд.

Гёте

ГЛАВА 7

УТРАТА СЕРЕДИНЫ

«Наблюдения более высокого рода»

Наблюдаемые здесь отдельные симптомы, взятые из различных областей искусства, могут без труда быть соединены в группы симптомов, и нам нет необходимости предварительно проверять, как они связаны друг с другом. Мы просто перечисляем их вне всякой системы.

Каждая из указанных групп симптомов бросает свет на аналогичные состояния и тенденции в областях за пределами искусства, на состояния, характерные для времени. Но и эти перспективы представлены здесь пока совершенно несистематически и бегло.

Можно констатировать следующие тенденции:

1. Обособление «чистых сфер» (пуризм, изоляция);
2. Разведение противоположностей (поляризация);
3. Склонность к неорганическому;
4. Освобождение от почвы, текучесть;
5. Тяга к нижним зонам;
6. Умаление человека;
7. Снятие различий между «верхом» и «низом».

1. Первой здесь присутствует тенденция к обособлению нечеловечески чистых сфер: чистая архитектура, чистый рисунок, чистая живопись. Эта тенденция определяет не только взаимоотношения искусств, но и отношение искусства к другим областям: чистое искусство, чистая наука, чистая религия (насколько она еще считается автономной областью). Подобный пуризм проявляется и когда речь идет о «памятниках» старого искусства: попытки на их основании восстановить «чистый» стиль нарушили бесконечно многое в органически сформировавшемся состоянии старых произведений искусства. Пуризм заложен и в требовании верности материалу.

По аналогии с обособлением искусства и *внутри* человека обособляются области чувств, например, «чистое» зрение у Сезанна; обособляется и область «способностей души». Дело доходит до раскола науки на четко обособленные дисциплины, которые больше не связаны ни с каким центром. До разложения рабочего процесса на отдельные обособленные ремесленные навыки, которые более ничего не подозревают о смысле целого. Повсюду царит специализация.

Только теперь национализм приобретает бросающуюся в глаза отчетливость. В нечеловеческой практике «переселения» ищет он способы восстановить нации, подвергая их искусственно четкому обособлению. Схожую линию прочерчивает и идея «чистой расы».

Аналогично — и в отношении человека к природе. Например, теперь преобразуют естественно сформировавшиеся структуры смешанных лесов в неестественные «монокультуры».

2. Повсюду обнаруживается склонность доходить до крайностей, стремление к поляризации. «Выходит так, что искусство, начиная с Французской революции, склоняется к тому, чтобы раздувать противоположности вплоть до непримиримости»*. В современном строительстве искусство стремится к полюсу высшей рациональности, в современной живописи оно склоняется к абсолютной иррациональности. Похожая на кристалл в своей резкой обособленности от природы, постройка отгораживается от окружения как никогда прежде, а с другой стороны, она, как никогда, открывается вовне; в изобретении стеклянной стены подобные крайности соприкасаются парадоксальным образом. Рядом с предельным холодом абстрактно-геометрических формальных структур являет себя крайний накал цвета. Лед и пламя вне соответствующих зон; Северный полюс и тро-

* Th. Hetzer. Vom Plastischen in der Malerei. In: Festschrift für Wilhelm Pinder, 1938.

пики, к открытию которых сейчас так рвутся люди, готовые ради того на любые жертвы.

Рассудок и чувства, рассудок и влечения, вера и знание, сердце и разум, тело и дух, душа и дух отрываются друг от друга и провозглашаются соперниками. Желание удерживать их в единстве осуждается, подобно вообще всякой умеренности.

«Кажется, еще никогда в человеке не соединялась в таком количестве готовность от всего отречься и все принимать, все изучать заново и заново наблюдать — с такой безграничной душевной усталостью, недоверием, безучастностью»^{*86}.

Тот же самый феномен поляризации тянет человека, с одной стороны, в прошлое, с другой — в будущее. В историзме и футуризме происходит раскол истинного настоящего. Культу прошлого и будущего приносятся величайшие жертвы. Все удерживать, все консервировать — от всего отказываться, все начинать заново; каждый из этих лозунгов столь же враждебен жизни, как и другой.

И крайний индивидуализм и крайний коллективизм разлагают подлинную персональность и одновременно подлинную общность на «униформу» и анархию. Везде побеждают экстремальные направления за счет умеренных, принадлежность к которым воспринимается как отсталость или «лаодикийство»⁸⁷.

3. Везде проявляется очевидная склонность к неорганическому. И в области искусства, и одновременно далеко за его пределами великолепным выражением всего этого являются новые искусственные материалы, замена органического сырья неорганическим. Ни в какие другие времена человек не мечтал о садах из железа и меди, подобных бодлеровским⁸⁸. Бетонные деревья Малле-Стевенса, конечно же, не более чем отталкивающая шутка, но в то же время все-таки и символ — никакая иная эпоха не могла бы до такого додуматься.

Неорганическому отдается предпочтение во всех его агрегатных состояниях, чаще всего — при экстремальных температурах.

Сферы небесных светил и атома, внутренность Земли, воздушное пространство, стратосфера и космос обретают ныне специфически кодовское очарование. Невозможно понять эпоху без склонности к крайне холодному и максимально ломкому, к чрезвычайно жаркому и предельно текучему, но в любом случае — к безжизненному.

«Нарастающему окаменению жизни» (Э. Юнгер) — которое, если

* W. Iwanow. Klüfte. Berlin, Skythen-Verlag, o. J.

быть более точным, наступает после «металлизации» жизни, — соответствует, с другой стороны, всевозрастающий распад.

Век, который, как никогда прежде, господствует над неорганическим, бессилён перед лицом действительно органического, разрушая и опустошая его на каждом шагу.

4. Отделению от земного основания — что в сфере строительного искусства и живописи выражается в столь очевидных явлениях, — соответствуют аналогичные феномены во многих иных областях.

В то же самое десятилетие, когда Леду проектирует свой дом-сферу, в воздух поднимается сфера первого «воздушного шара», а когда, во вторую архитектурную революцию, еще более усиливается отрицание земного основания, реальностью становится самолет. Ныне целые архитектурные сооружения отделяются от своей почвы и переносятся в музеи.

Такое состояние «беспочвенности», которое, подобно молнии высвечивается благодаря идее шарообразного здания, повторно обнаруживается, например, в области языка: «Нам угрожает опасность отделения от материнской почвы языка. Язык — это земля; поэтическое произведение произрастает из земли. Невозможно, чтобы его корни висели в воздухе»*. Возникают именно теперь искусственно разработанные, лишенные корней языки: воляпюк, эсперанто, идо.

Схожее состояние беспочвенности с 1770 года наблюдается повсюду. Сильнее всего оно беспокоит в таком явлении, как «бегство из деревни», которое, однако, существовало и в прошлые эпохи; в «переселении» оно становится принципом.

5. Время, равно как и искусство, пронизывает мощная тяга к бессознательному, к древнему и изначальному, к темному и глухому, к «низу».

Для искусства это означает веру в то, что область собственно поэзии начинается там, «где разум не без опасения рискует сделать шаг». Для жизни — веру в то, что бессознательное дает нечто более правдивое, глубокое, подлинное, чем ясное сознание, подчиненное цензуре рассудка и направленное на практические цели. И даже еще радикальнее: будто только сон «обеспечивает человеку все его права на свободу» (из программы сюрреалистической революции). Отсюда страсть к утрате сознания в сновидении, в наркотиках, в экстазе, опускающем вниз, и в заменителях этих трех состояний.

* W. Iwanow. Klüfte. Berlin, o. J.

Склонность к неорганическому приводит в течение этих двух последних веков к могучему расцвету наук о неживом: физики, химии, астрономии, равнять шаг с которыми биология и науки о духе не могут (часто они незаметно перенимают из области неорганического способы представления). И точно так же порыв к бессознательному, к доисторическому дает расцвет глубинной психологии, исследований первобытных народов, предыстории и ранней истории человека, истории жизни и земли, что сопровождается односторонними, но великими открытиями. Как в искусстве, так и в науке человека тянет к обнаружению мира, лежащего ниже всего живого, ниже человека, а внутри человека — ниже его дневной жизни. Стремление проникнуть в земные недра и глубины морей — побочный симптом подобного, куда более универсального, порыва.

6. Умаление человека впервые приобрело вопиющие формы сначала в искусстве, хотя в более или менее скрытом виде оно проявляется и в других формах, связанных с иными областями. Наиболее ужасающие манифестации умаления человека явились в XX веке, и конец им, видимо, еще не наступил. Но в своих отдельных впечатляющих формах данный подход действует уже издавна.

В теоретическом поле умаление человека выглядит как замыкание его на его собственной животной стороне, когда человек определяется как дикий зверь, хищник (это мы видим у Ницше и Шпенглера), или как «больное животное» (в известных направлениях современной антропологии). Это умаление обнаруживает себя в некоторых школах психопатологии как перенос центра тяжести в нижние зоны. «Современная психология бессознательного, открывая в человеке мрачную отдушину подвала и разоблачая низменный характер возвышенных страданий, унижает человека и втоптывает его в грязь»*. Но и «всеобщее мнение» с удовольствием ищет побудительную причину любого человеческого действия исключительно в сексуальной, экономической или политической сферах.

Не случайно к началу XX века исследовательский интерес обращается к тем зонам человеческого, где сущность человека оказывается под вопросом и переходит как нечто чуждое и сомнительное в до- и внечеловеческое: психология примитивных народов, душевнобольных и преступников, психология наркомании и сновидений, человеческих масс и приматов.

* N. Berdjajew. Von der Bestimmung der Menschen. Bern-Leipzig, 1935.

Подобное умаление человека внешне компенсируется особо высокой теоретической оценкой человечества благодаря широко распространенной практике социального обеспечения, которая, однако, замыкаясь на телесной стороне человека, косвенно вновь означает его унижение.

7. Как и в строительном искусстве, так и в живописи во впечатляющем явлении тех форм, что способны встать «на голову», обозначена тенденция, снимающая различие между «верхом» и «низом». В переносном смысле она проявляется у сюрреалистов как главный момент их программы. Именно здесь непосредственно выясняется, что эта тенденция далеко выходит за пределы искусства. Феномен выхода-развязки имеет аналогии во многих областях. Например, современная глубинная психология работает с понятием «нормального человека», у которого «отклонение вниз и отклонение вверх могут и не различаться». Современное употребление слова «иррациональный» — одного из символически модных слов времени — как раз основано на уравнивании того, что выше разума, с тем, что его ниже.

Такое снятие основополагающих различий нацелено в соответствии со своей природой на обретение хаоса.

Прочь от середины

Краткий обзор всех групп симптомов позволяет поставить диагноз: *утрата середины*.

Искусство стремится прочь от середины. Это касается как задач искусства — а также отношения видов искусства друг к другу, когда пластика теряет свое положение посредника — так и идей и тем, к которым искусство преимущественно обращается. Равным образом это касается и состояния искусств как в целом, когда речь идет о восприятии сущности искусства, так и в частном, если касаться отдельного произведения искусства. Искусство становится — во всех смыслах слова — эксцентричным.

Человек желает уйти прочь от искусства, которое согласно своей сущности является «серединой» между духом и чувствами. Искусство стремится прочь от искусства, которым оно столь же мало удовлетворяется, как и человек человеком. Стремясь к сверхискусству, оно нередко низвергается в нечто такое, что ниже искусства.

Искусство стремится прочь от человека, прочь от человеческого, прочь от меры.

Но все эти симптомы являются *символическим выражением* анало-

гичных тенденций в человеке вообще. Не только в искусстве человек желает уйти прочь от «середины», прочь от человека. И как раз феномены современного искусства с большей отчетливостью в сравнении со всеми иными фактами высвечивают подобные тенденции, пронизывая их насквозь.

Прочь от гуманизма

В сознании XIX и XX веков исчез идеальный образ человека.

Н. Бердяев

Окончательный диагноз, который был выработан здесь на основании общего обзора симптомов, соприкасается с тем, что было достигнуто перед началом Первой мировой войны русскими философами культуры чисто интуитивно. Вяч. Иванов* и особенно Н. Бердяев увидели в формах современной жизни и современного искусства внешнее проявление глубинного *антигуманизма*.

«Искусство, предчувственно отмечающее внутренние процессы жизни, во всяком случае уже не находит зланных пажитей в пределах гуманизма. Идя вперед, куда глаза глядят, неприметно вышли из его царства и невесть где ныне бродят кочевники красоты.

Так, разрыв Скрябина со всем музыкальным прошлым был разрыв современного гения с гуманизмом в музыке»**.

И в живописи Пикассо «преодолевают „человеческое, слишком человеческое“⁸⁹ в себе — умерщвлением прежнего субъективного центра. Его творчески зрящий дух вылетает из своего человеческого дома, как ворон из ковчега, и скитается, клюя трупные останки потопленного мира, лохмотья былого покрывала Изиды, мертвые покровы разоре́нного явления...». «И гуманизм умирает»⁹⁰.

В подобные выводы необходимо внести уточнения относительно двух вещей. Процесс дегуманизации пришел в движение не столько с начала XX века, сколько с конца века XVIII; и направлен он, сознательно или бессознательно, не только против гуманистического образа человека в узком смысле слова, но и против человека вообще.

Разумеется, с XVIII века существует «трансгуманизм», и его возрастание до «антигуманизма» становится весьма отчетливым как раз

* W. Iwanow. Klüfte.— Über die Krisis des Humanismus. Zur Morphologie der zeitgenössischen Kunst und der Psychologie der Gegenwart (Berlin, o.J.).

** Имя Скрябина с большим основанием можно заменить каким-нибудь другим представителем современной музыки.

на примере явлений искусства, но отчетливым до предела — в отношении времени к искусству прошлого. При этом различаются три фазы.

В первую фазу (около 1760–1800) впервые сначала в архитектуре взоры обращаются назад, на древние эпохи, которые до сих пор находились вне кругозора исторической памяти. Обращаются назад к истокам. Возникает совершенно новое отношение к античности: из нее начинают как будто выглядывать дочеловеческие, варварские элементы, ее суровое и темное величие и тяжеловесная серьезность. В пределах эллинизма впервые обращают взоры на дорическое, которого все западное искусство до сих пор не замечало и которое еще Гёте было так чуждо в Пестуме⁹¹. Затем устремляют взгляд к этрусскому или к тому, что под ним понимали, к египетскому, к древне-нордическому. Могильники гуннов⁹², постройки из циклопических камней и необработанных стволов деревьев тревожат фантазию этих поколений, и впервые после романского времени появляется подземная архитектура большого стиля. Даже искусство примитивных народов именно в своей варварской сущности становится частью единого кругозора эпохи.

Середина века, напротив, является попыткой найти перед лицом подобных потрясений опору в гуманистических эпохах: в гуманизме эллинизма, готики, Ренессанса. «Классицизм» здесь, в раннем XIX веке, нечто иное по сравнению с XVII и XVIII веками. Там это — движение, устремляющее вперед, здесь же — движение тормозящее; если говорить словами нашего времени, это «эскапизм», поиски выхода, обеспечивающего сохранность и устойчивость гуманного начала, попытка овладеть утраченной субстанцией посредством возврата к формам — то есть попытка чисто внешняя.

В третьей фазе (которая по времени совпадает со второй революцией) склонность к варварским эпохам проявляется уже совершенно отчетливо. Теперь для современности открывается искусство негров, вообще «примитивов», среди искусств развитых культур — те, которые являют архаический варварский характер, как, например, древнемексиканское, доисторическое искусство вплоть до искусства раннего каменного века, внутри же западного искусства — варварские и демонические элементы искусства романского, а также определенные формы поздней готики. Из тех же самых соображений обращаются теперь к искусству первобытных народов, душевнобольных, то есть к тем самым зонам, в которых сущность человека, становясь отчужденной и сомнительной, переходит в пред- и внечеловеческое.

Прочь от человека

Но эти транс- и антигуманистические тенденции сами по себе суть только первые нерешительные шаги на пути, который ведет не только прочь от «слишком человеческого» начала, свойственного гуманизму, но и прочь от человека вообще. Глубже Иванова это узрел Бердяев, который в своей книге «Смысл истории»^{*} посвятил целую главу «Разложению человеческого образа»:

«Для всех этих течений характерно глубокое потрясение и расчленение форм человека, гибель целостного человеческого образа, разрыв с природой».

«В футуризме погибает человек как величайшая тема искусства. В футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья. Все начинает входить во все. Все реальности в мире сдвигаются со своего индивидуального места. В человека начинают входить предметы, лампы, диваны, улицы, нарушая целостность его существа, его образа, его неповторимого лика. Человек проваливается в окружающий его предметный мир».

«У Пикассо мы видим процесс разделения, распыления, кубистического распластования целостных форм человека, разложения его на составные части для того, чтобы идти вглубь и искать первичные элементарные формы, из которых он складывается. Искусство Пикассо разрывает с образцами природы и с образцами античности. Оно уже не ищет совершенного целостного человека, оно уже потеряло способность к целостному восприятию, оно срывает покров за покровом, чтобы обнаружить внутреннее строение природного существа, идя все дальше вглубь и открывая образы настоящих чудовищ, которых Пикассо и создает с такой силой и выразительностью. Можно сказать, что все футуристические течения, гораздо менее значительные, чем живопись Пикассо, идут и дальше в процессе разложения. Когда в картины вставляют куски бумаги или газетных объявлений или когда в картине вы видите составные части мусорной ямы, тогда окончательно ясно, что разложение заходит слишком далеко, что происходит *процесс дегуманизации*. Человеческая форма, как и всякая природная форма, окончательно погибает и исчезает»⁹³.

Схожие тенденции констатирует и Ортега-и-Гассет, который одну главу своей книги о задачах нашего времени так и озаглавил — «Разгуманизация искусства»:

^{*} N. Berdjajew. Der Sinn der Geschichte. Darmstadt, 1925.

«Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства». «Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее». «... он запирает нас в запутанных мирах, он творит ультраобъекты» (правильнее — инфраобъекты). Ортега обнаруживает факт наличия «оскорбительного изображения, которое бедную реальность вместо того, чтобы облагораживать, поносит и чернит».

Однако же он оценивает подобные процессы положительно: «Во все не само собой разумеется, что произведение искусства, как это думают академики, должно содержать „человеческое“ ядро». Смешение искусства сверхъестественного и естественного, что составляет основу его оценки, отчетливо проступает в следующей фразе: «Все великие эпохи искусства стремились избежать того, чтобы „человеческое“ было центром тяжести произведения». Это было бы верно, если бы фраза утверждала, что все старое искусство является самовозвышением над уровнем «естественного», то есть не метафизического созерцания мира. Но современного искусства это не касается, так как Ортега сам делает вывод, что оно оказывается «погружением *ниже* уровня естественного мирозозерцания»⁹⁴: инфра-, а не супранатурализм.

Но и в «новом строительстве» обнаруживаются сходные тенденции. Уже Х. Тессенов отмечал: «Архитектура имеет дело со всем человеком, конструкция — с отдельной его функцией», и то, что он узрел, могло бы касаться и искусства в целом: старое и вечное искусство — даже в самом незначительном своем произведении — имеет дело со всем человеком, современное искусство — с частными его функциями. И предводитель «нового строительства» З. Гидион делает следующие выводы:

«Этому (новому, аморфному, искусственному) материалу уже не придают форму *в точном соответствии с человеческим образом*, но лишь в соответствии с собственными законами этого материала. Возникает новая, *холодная*, но абсолютная красота, разумеется, не без тайного родства с тем внутренним развитием, которое свершалось в человеке XX века. Постепенно для нас открывается, в том числе и в иных областях, *зловещее царство „внечеловеческого“*».

*Утрата человеческого образа**Человеческое лицо — высшее выражение видимого порядка.*

Эрнест Хелло

Так что сам по себе наш диагноз не нов. Он подтверждается тем неоспоримым фактом, что современному искусству так легко дается образ демонического и демонизированного человека, образ великого и человеческого человека — с трудом, а образ святого человека и Богочеловека не дается вообще.

«Неспособность современной живописи предложить глубокий и подлинный образ человека соответствует помрачению понятия „человек“». Попытки сознательно преодолеть эту несостоятельность терпят неудачу: нарочито «духовное» воспринимается как аппликация, на манер «человеческих» ордеров в архитектуре, как просто фасад, прикрывающий глухое материальное ядро. «Я бросаю упрек мастерам молодой живописи, что они не способны постичь достоинства человеческого лика — или находят предлоги, чтобы его не постигать». «Первая победа любви состоит в том, чтобы вселять великое уважение», — говорит Паскаль. «Современная живопись не проявляет ни следа уважения к человеку». Но уважения к животным и цветам в ней тоже нет*. Они тоже демонизируются и обретают магический характер.

Такое состояние вырабатывалось постепенно, старая глава гуманистической традиции была уничтожена не сразу. Уже в первой половине века можно наблюдать демонизацию человеческого образа — как раз на примере великих достижений изобразительного искусства. Должно было случиться именно так, что просвечивание темного фона — на нем человек предстает как на золотом светоносном фоне — придает портрету этого времени особую глубину, которая отсутствовала в портретных изображениях XVIII века. С восьмидесятых годов XIX века вокруг человека и в нем самом все более и более расширяется Ничто, в начале XX века появляются направления, которые или не в состоянии или не желают предлагать неискаженный образ человека.

По мере того, как исчезает способность создавать человеческое лицо в его человечности, растет способность придавать гештальт внечеловеческому и внеприродному, достигая тех областей ужасающего, о которых прежде и не подозревали.

* B. Champigneulle. Op. cit.

Против человека и его мира

Антигуманистические тенденции отражаются в сознании эпохи и четко отпечатываются в высказываниях художников, начиная с кризисного периода около 1770 года. Эти высказывания нельзя принимать за чистую монету, их тоже необходимо оценивать как *симптомы*.

При этом неудовлетворенность человеком проявляется в двух типичных формах. С одной стороны, как люциферическая страсть переступить через все «только» человеческое, уничтожить в себе и в искусстве человеческое, слишком человеческое.

С другой стороны — отчаяние и циничное умаление человека: отвлечение к сверхмирному, к человеку, природе и искусству, ко всему, что воспринимается как «узы антропоморфизма», от которых желательно освободиться не посредством выхода *через* человека, но через его уничтожение (романтический нигилизм). «Сюрреализм спасается бегством от земной жизни не в иной мир, но в этот. Он отвергает сверхъестественное; он исполнен ненависти ко всему, что имеет религиозный характер; он ищет укрытия в том, что ниже природы»*.

Из необозримого множества подобных исполненных тоски, отчаянных и злобных воплей — вот только некоторые примеры:

«Я весьма рано стал смотреть на человека с омерзением» (Франц Марк). «Человек — неудавшийся опыт природы» (Барлах). «Человек — это скот» (Г. Грош)**. Все эти вопли варьируют тему Ницше относительно «человеческого, слишком человеческого».

Но теперь и природа втягивается в низвержение человека.

«Я весьма рано стал смотреть на человека с омерзением; животные казались мне красивее, чище. Но и в них я открыл так много противного чувствам и гадкого, что мои изображения инстинктивно, из моей внутренней потребности делались все схематичнее, абстрактнее. Деревья, цветы, земля — все поворачивалось ко мне с каждым годом все более омерзительными, отвращающими чувства сторонами, пока вдруг неожиданно я не осознал *отвратительность природы, ее нечистоту*» (Франц Марк). Впервые в истории искусства здесь художник говорит об «отвратительности природы». Более брутально сходную мысль художника формулирует Гийом Аполлинер: «Слишком много живописцев все еще молятся на растения, звезды, воду или человека. Самое время доказать, что господами являемся *мы*». В это же самое время звучат мысли об «изгнании челове-

* Цит. по Х. Беекену (H. Beenken. Op. cit.).

** B. Champigneulle. Op. cit.

ка и природы из искусства». И уже в 1778 году Фюссли восклицает: «Черт побери эту природу, она выводит меня из себя».

Война объявлена не только человеку и природе, но и свету, интеллекту, всему упорядоченному.

Магически притягивает художников внечеловеческое и внеприродное, мрак, нереальное и бессознательное, хаос и ничто.

«Учиться ненастоящему — превыше всего» (Коринт). «Наше бьющееся сердце тянет нас все глубже на первозданное дно» (Клее). Одновременно с новым понятием природы возникает и новое понятие искусства: «Больше не зависят от природного образа, но уничтожают его, дабы явить могучие законы, что правят за спиной прекрасной видимости. Если искусство это совершит, то оно станет мостом в царство духов, некромантикой человека» (Марк).

В итоге за неудовлетворенностью человеком и природой стоит неудовлетворенность искусством, которое устами художников, не желающих быть художниками, само себя упраздняет.

«Сюрреализм соответствует состоянию внутреннего мятежа, сомнения, отрицания: художники отрицают художество, живописец — живопись»*. И одновременно архитектор — архитектуру.

Можно сэкономить на цитатах и ограничиться чтением революционных прокламаций футуризма, дадаизма и сюрреализма.

Лозунг испанских революционеров «viva la muerte»⁹⁵ мог бы стать боевым кличем современного искусства, достигшего своей отчаянно самоубийственной фазы.

Все эти выражения неудовлетворенности художников человеком и искусством — будь они бессознательными или осознанными, представленными в виде произведений, или написанными, или произнесенными признаниями, — все они являются только преобладающим симптомом той неудовлетворенности человека человеком, для которой Ницше на целое столетие вперед подобрал ключевые слова: «Человек — это нечто такое, что должно быть преодолено»⁹⁶.

Вниз к неорганическому

Но не менее пронзительно феномены искусства проясняют и то, куда устремлена эта тенденция «прочь от человека». Уже одного взгляда на область современного строительного искусства достаточно, чтобы обозначилось постоянно нарастающее в нем оледенение, прямо-таки магическая очарованность самыми холодными и самыми хрупки-

* B. Champigneulle. Op. cit.

ми материалами и приемами, «металлизация» всей организованной жизненной сферы человека. И во многих направлениях современной жизни, более всего в живописи кубистической и конструктивистской, доходит до высшей точки умерщвленное, остывшее, неорганическое, аморфное и механическое, машиноподобное. И снова все наши наблюдения на поле искусства необходимо принимать только как «эвристическое созерцание», которое повсюду в современной жизни делает доступным зрению аналогичные тенденции.

Без сомнения, везде обозначается перемещение центра тяжести человеческой экзистенции, человеческой духовной деятельности и человеческой работы в необъятное царство неорганического.

При этом понятие «неорганическое» необходимо рассматривать в значительно более широком окружении, а не в привычном узком смысле, когда подразумевается царство неживой природы. В данной зоне, конечно же, располагается одна из самых существенных исходных точек этого движения, обретающего под конец космогоническую силу. Как будто внутри человека расширились органы и возможности познания, устанавливающие между ним и неживой природой прямо-таки магическую связь, утверждающие его господство над ней. Магнетическая власть тянется от человеческого духа, устремленного к неорганической природе, распространяясь и на аморфные «элементы» — металл, воздух, огонь, электричество. Впрочем, и эта тенденция в порождениях современного искусства становится непосредственно наглядной*. На подобной магической связи покоится, в сущности, невиданный триумф всех наук о неодушевленной природе, шедевры современного духа: ядерная физика и физика космоса. Из них возникает прикладная наука, обслуживающая современную технику, а в соединении с духом современного капитализма и превознесением «работы ради работы» — современная индустрия. Рождается тип «рабочего» — если понимать его в самом широком смысле слова, как это сделал Э. Юнг⁹⁷. Появляется «тоталитарное» устройство жизни, подчинение человека этой новой жизненной сфере, магически вызванной к жизни из неорганического мира и все равно остающейся неорганической по своей сути и своим проявлениям. В конце концов, и сам человек все больше и больше делается «неорганическим» и «аморфным», являясь слугой собственных творений, слугой машины, которую, однако, все равно следует понимать как всего лишь порождение духа, всеми своими фибрами привязанного к неорганическому.

* F. Novotny. Über das «Elementare» in der Kunstgeschichte. In: Zeitschrift «Plan», 1946, S. 174 ff.

Впрочем, этого уже достаточно, чтобы наглядно представить себе, сколько отобрал человек у земли в последние два века металла, сколько «элементов», сколько сил у самих элементов, чтобы осуществить тотальное превращение мира.

И все же это созерцание неорганического слишком узко для постижения феномена в его полном объеме. С одной стороны, действительно, неорганическое не охватывает все царство неживой природы, если брать его в подобном расширенном духовном смысле, ибо, без сомнения, более бедным стало отношение к тем его образованиям, что способны к росту, прежде всего — к камням и самоцветам, природу которых современные скульпторы, строители и ювелиры, в сущности, больше не понимают, потому что воспринимают эти выросшие материалы как аморфные, будто металлы. Но с другой стороны, оно охватывает зловещее царство мертвых. *Действительно, мертвое в абсолютном смысле слова существует, вообще говоря, только здесь и теперь, так как для все более ранних этапов истории жизнь присутствует и в смерти.* Это касается и того прошлого, что воспринимается именно как мертвое, уже умершее и для нас. «Поле истории — как то великое поле, что все покрыто костями и „вот они весьма сухи“»⁹⁸ (Й. Г. Хаманн).

Но внутри человека этому обращению к неорганической стороне мира соответствуют точный рассудок, его инструмент — математическая логика, «закон», формула, его орган, развиваемый специально для зрения, — микроскопия и макроскопия (и здесь тоже утрата середины), его метод — безучастное наблюдение, а в самом широком смысле слова — бесчувствие. Подобно тому, как это бесчувствие открывает мир человеку, так и он исключительно посредством того же самого бесчувствия может держаться в мире, который сам и преобразует. Это с одной стороны. С другой же — «исторически точный рассудок» консервирует прошлое как некую вещь, с которой его не связывает никакая живая традиция, никакое «воскрешение отцов»⁹⁹; он постигает прошлое извне, как нечто чуждое себе.

Эти — субъективный и объективный, космологический и антропологический — аспекты переворота представляют собой одно и то же явление, однако рассмотренное с двух сторон. Даже, может быть, упоминаемое здесь «неорганическое» и то, что призвано угадываться с помощью слова «рассудок», что имеется в виду, когда говорят о смерти, но и о бесчувствии, — все это, в общем-то, можно определять и постигать исключительно во взаимосвязи друг с другом.

Однако постижение того, что центр тяжести человеческого духа сдвинулся в сферу неорганического, отныне без сомнения указывает на необходи-

мость говорить о нарушении в состоянии человека. Если бы даже и было возможным принять тенденцию «прочь от человека» за положительное предзнаменование, определить ее как трансгуманизм, как движение к более возвышенному человечеству, к какому-нибудь всечеловеческому человеку, отталкиваясь от «слишком человеческого» (или от слишком узко «гуманистического»), то пред лицом данного явления это уже нереально. Ибо человек согласно своей сущности принадлежит одновременно и сфере органической природы, и миру духовному. К неорганическому миру он никак не причастен; неорганический мир сущностно внечеловечен.

Перенос центра тяжести человеческого духа на неорганическое — его «самоучастие» в неорганическом — является поэтому, вне всякого сомнения, космическим нарушением. Это нарушение в микрокосме человека, односторонне развивающего теперь те духовные способности, которым по силам справиться с характером неорганического мира, — при упадке тех духовных органов и способностей, которые соответствуют органической жизни и жизни духа, делая возможным наглядное, целостное, физиогномическое и символическое познание. Но, одновременно, — это и нарушение в отношениях макрокосмических из-за одностороннего покровительства неорганическому и его распространению, что осуществляется во *всех* сферах жизни и почти всегда — за счет органического. И это может приводить к «опустошению» жизни — например, к буквальному опустошению питающей человека земли. Кроме того, это может совершаться и за счет собственно духовного, которое точно так же опустошается. И наконец, это нарушение выражается в фиксации человека в неорганических сферах через отрицание реальности тех самых более высоких способов бытия.

Самое существенное в постигнутом нами — *и это кульминация данного исследования* — заключается, таким образом, в необходимости понять, что нынешнее состояние человека, ставшее «транспарентным» в символах искусства, означает *нарушение* и что *нарушение это с точки зрения своего центра (zentral) — космического и антропологического порядка, и только на периферии является расстройством социальной, хозяйственной, культурной жизни.*

Нарушение заключено не просто в само-обращении к исследованию неорганического мира и в последствиях этого; на самом деле оно проявляется в том, что подобное обращение не уравновешено соответствующим гармоническим развитием тех духовных сил в человеке, что соответствуют более высоким ступеням бытия. Бросая взгляд на историческую реальность, мы, например, обнаруживаем,

что у Леонардо это равновесие еще существует; у него интерес к миру элементов, к техническому открытию, к машинам пока еще уравновешивается столь же живым интересом к миру органической природы, к искусству и духу.

Если, таким образом, диагноз, к которому с необходимостью приводит наблюдение за символами современного искусства, формально звучит как «утрата середины», то содержательно он звучит как *гипертрофия в человеке низших духовных форм за счет высших*.

Но на этой ступени в искусстве отсутствует жизнеспособность, оно уступает конструкции, которая сама хотя и является вполне творческим началом (ее, правда, не так-то просто рассчитать), однако же это творчество иного, не органически-духовного рода. Перед нами снова указание на то, что и при таких обстоятельствах человек не способен жить. Тщетно пытается он соответствовать условиям, созданным его же собственным низшим духом, прибегая к «операциям, посредством которых из жизни вырезаются зоны чувствительности» (Эрнст Юнгер)¹⁰⁰, или даже к отказу от индивидуальной свободы, принадлежащей его сущности*. Человек допускает, чтобы его «при всеобщем одобрении рассматривали всего лишь как вещь среди вещей», — о чем так отчетливо свидетельствуют творения его искусства. «Он не способен далее жить в этом мире. А если и сможет, то только при условии, что человека в человеке будет оставаться все меньше и меньше»**.

Диагностированное нарушение, таким образом, опасно для жизни, оно есть «болезнь к смерти»¹⁰¹.

Вниз к хаотическому

Но существует зона — ее обнаруживают тенденции современной живописи, и прежде всего сюрреалистическая продукция, — которая располагается еще глубже, чем зона неорганического в обрисованном выше смысле слова. В этих неорганических сферах все-таки присутствуют порядок (пусть и не живой), закон и смысл, идет ли речь о сфере элементов, сфере машин или сфере тотального общественного устройства. Но от всех этих сфер обособляется, уходя еще ниже, мир разложения, упразднения порядка, мир случайности, мир разлада, мир, противящийся разуму и природе. Лучше всяких рефлексий структура и принцип порождения этой зоны становятся наглядными в адских образах Иеронима Босха. Только отдельные картины сюр-

* Ernst Jünger. Über den Schmerz. In: Blätter und Steine. 2. Auflage, Hamburg, 1941.

** George Bernanos. Welt ohne Freiheit (1946).

реалистов (например, самые коварные из творений Макса Эрнста и Дали) приближаются к образам Босха, редко превосходя их. Сегодня вовсе не нужна больше «метафизическая» установка, чтобы этот мир хаотического стал доступным зрению, ибо он доступен зрению совершенно реально в том, что нас окружает. Шедевры тотальной войны демонстрируют его обнаженно и тотально, но в более прикровенном виде, более фрагментарно, и многократно наблюдать его можно и в современном большом городе. Его можно отделить от мира неорганического посредством простого описания. То, что получается в результате, точно соответствует сфере, переживаемой христианином как «ад»; здесь же она становится имманентной миру.

Несомненно, современный дух погрузился в эту сферу не меньше, чем в сферу неорганического. Как там, так и здесь подобное ему удалось только потому, что он в себе развил те «органы» и способности, которые сущностно родственны этому нижайшему из всех мыслимых миров.

Требуемые способы поведения заключаются в отчуждении от мира, в мышлении на грани безумия и в раскрепощении самых низших влечений. Высвобожденная тяга к стяжательству и власти выступает в союзе с тенденцией к неорганическому — магия «злата» и денег. И в то же время в сродстве с подобной склонностью к «низшей бездне» (Бердяев) оказывается высвобождение сексуальных инстинктов, инстинктов смерти и разрушения, особенно в перверсивных формах: раскрепощение этих инстинктов порождает тотальный хаос.

Данная тенденция к хаотическому, подобно тени, сопровождает тенденцию к неорганическому. В обоих случаях бросаются в глаза черты, со всей очевидностью напоминающие индивидуальные невротические нарушения и душевные заболевания.

*Analogia morbi*¹⁰²

Некоторые из подобных аналогий можно было бы здесь выделить безо всякой системы; тем самым открывается возможность обследовать и упорядочить описанные симптомы еще с одной стороны. А заодно дополнить и включить в общую картину нарушения до сих пор не замеченные или мало учтенные симптомы.

При душевных недугах существует типичное чувство, будто человек «повисает в воздухе», присутствует отчуждение, охлаждение и омертвление внешнего мира. Налицо потерянности в прошлом или будущем. «Я проживала собственную жизнь вспять, настоящее окончилось, — я потерялась в жизни, идущей назад», — говорит одна пациентка.

«Я предвижу все далеко вперед, но сама я больше не могу жить в настоящем», — говорит другая*. «Я смотрела на все другими глазами, я больше не видела людей, какими они были вчера и сегодня, я их видела в день их смерти». Преобладающее в данных случаях настроение меланхолии можно было бы обозначить как настроение «конца света», как переживание «перманентного *Dies irae*» (Франкль)¹⁰³. Но это почти уже дефиниция определенной разновидности экспрессионизма. Страх перед катастрофическим будущим соответствует футуризму. И это касается не только форм индивидуального заболевания, но и в не меньшей степени недуга, поразившего эпоху, что и есть «футуризм». Так, человек, подверженный мании, живет непосредственно в будущем: он составляет программы, намечает планы, он каждый раз предвосхищает будущее, предупреждает его возможности, принимая их за «действительности» — он и сам есть «целиком будущее».

«В рамках полных нигилизма безумных идей меланхолии происходит, собственно говоря, следующее: вместе с ценностями, как в руках фокусника, исчезают и сами вещи, то есть носители ценностей». «Мир втягивается в нигилизм, и происходит дереализация». «Все окружающее меня земное ускользает от меня; я вижу теперь только потустороннее. *Я призван сотворить целый мир и не могу. Я должен ныне переменить моря и реки и все остальное*» (аналогии с кубизмом и конструктивизмом).

Налицо утрирование измерений (аналогия с «мегаломанией» в искусстве), утрата «свободного¹⁰⁴ стиля» (аналогия с дроблением почти всех направлений современного искусства), преобладание экспрессивных функций за счет функций референтивных (аналогия с экспрессионизмом), феномен «искусственных языков», «сумеречного сознания» (аналогия с Сезанном), переживание собственного внутреннего мира как чего-то чуждого и вторгшегося извне, что, однако, означает галлюцинацию (аналогия с работами Гойи, Фюссли, Энсора, Кубина и сюрреалистов).

Описание шизофренического искусства у Ясперса читается как характеристика сюрреалистической продукции**.

Но эти наблюдения нельзя понимать так, будто бы современное искусство есть порождение невротиков и психопатов, даже если у отдельных художников и проявляются определенные признаки, позволяющие говорить об этих заболеваниях. Такое превратное толкование наших наблюдений само может оказаться среди симптомов вре-

* Viktor E. Frankl. *Ärztliche Seelsorge*. 4. Aufl., Wien, 1947.

** K. Jaspers. *Allgemeine Psychopathologie* (4. Auflage, 1946).

мени. Ибо подлинного искусства душевнобольных не существует. В искусстве достигается некоторый результат, творится некое произведение. «Страдание художника, вызванное миром, еще не страдание, вызванное болезнью. Его страдание обращено на мир, он „болеет миром“»^{*105}.

Однако подобные аналогии, быть может, являются знаками того, что помимо индивидуальных страданий больного человека, существует еще и страдание времени, самые интимные предпосылки которого, очевидно, должны быть весьма схожи с теми, что наблюдаются в указанных заболеваниях. Эти страдания, помимо прочего, сопровождаются и схожими ощущениями жизни, проникающими в область коллективного: страх, меланхолия, утрата реальности.

Поэтому делаются попытки искать в такого рода центральных феноменах также и «первопричины» современного состояния мира, которое столь резко высвечивает символы искусства. Одновременно пробуют и предвосхитить появление этих «первопричин». Упомянутые центральные феномены как раз и характерны для вышеназванных заболеваний**, если иметь в виду, с одной стороны, состояние сверхсознательности (крайне внешний рационализм современного строительного искусства), а с другой — состояние «гипотонии сознания» (иррационализм современной живописи, онерическое искусство); с одной стороны — переживание пропасти между бытием и долгом (диалектическая теология, экзистенциализм) и стремление уподобиться Богу, с другой — невозможность вынести тварное несовершенство, невозможность, перетекающая в нечеловечность. Это и есть «утрата середины».

Мы не вступаем на открывающиеся здесь пути, но прокладываем себе дорогу к истокам «современности», делая это исключительно посредством наблюдений, ориентированных на искусство и основанных на конкретной истории и предыстории данной эпохи.

* V. Frankl. Op. cit.

** Ср. относительно этого у Франкля (V. Frankl. Op. cit.) структурно-аналитическую, исходящую из «центра» нарушения характеристику невротического страха, невротической скованности, меланхолии и шизофрении.

ГЛАВА 8

«АВТОНОМНЫЙ» ЧЕЛОВЕК

Относительно проблемы «первопричин»

Когда спрашивают о «первопричинах» подобного нарушенного состояния — а вопрос этот со всей очевидностью в высшей степени жгучий, ибо от него зависит все, — то подразумевают две проблемы, в сущности, совершенно различные.

Первая проблема сводится к вопросу, какие из перечисленных феноменов центральные, а какие периферийные, зависимые от центральных. То есть вопрос этот нацелен на *структуру* общего состояния нарушения и его внутреннего протекания.

Вторая же проблема, в свою очередь, намекает на вопрос, какие факторы это состояние вызвали и как они должны были взаимодействовать, чтобы нарушение *возникло*. Этот вопрос, таким образом, относится к *генезису* заболевания. На второй вопрос — как это всегда и везде бывает в науке — только тогда удастся ответить, когда уже будет существовать ответ на первый. Иначе мы подвергаемся опасности генетически объяснять вместо самой болезни совершенно несущественные симптомы.

При ответе на первый вопрос очень важно — как и везде, где исследуется структура, будь то произведение искусства, личность, эпоха, — «исходя из как можно меньшего центрального, делать понятным как можно больше периферийного» (М. Вертхаймер). При этом «целое усваивается через „части“, а „части“ — через целое» (Б. Кроче). В нашем конкретном случае существенно усвоить, как взаимосвязаны друг с другом и с остальными явлениями только что выделенные наиболее бросающиеся в глаза феномены нарушения — дегуманизация, дезорганизация, хаотизация. При этом или каждый из симптомов может восприниматься как предзнаменование *одного* и того же нарушения, или речь идет о нескольких процессах, наслаивающихся друг на друга. Далее: в какой зоне располагается «самое сокровенное ядро», «центр» нарушения? Наконец, если речь идет о целостном процессе, протекающем во времени, — в какой степени внутренне обусловлено фактически состоявшееся движение своим истоком и насколько оно «необходимо» с точки зрения случайных происшествий?

Задача подобного структурного анализа общего нарушения переходит границы, поставленные нами в этом исследовании. Наше намерение связано исключительно с желанием показать, что феномены из области искусства содержат отчетливые указания на структуру и протекание общего нарушения настолько, насколько возможно продемонстрировать их символический характер и очерчивать некую разновидность предварительной модели, описывающей эти взаимозависимые контексты.

Нарушение – тотально

Прежде всего критические явления искусства показывают, что нарушение распространяется на все отношения, в которых участвует человек.

Нарушено отношение человека к Богу. В области искусства это как никогда прежде становится предельно наглядным в новых задачах, на решение которых отдаются силы, ранее предназначавшиеся храму и церкви, и изображению Бога. Новыми богами человека становятся природа, искусство, машина; Всё, Хаос, Ничто.

Нарушено отношение человека к самому себе. Он смотрит на себя – это становится особенно заметным в изображениях человека – с подозрением, страхом и отчаянием. Он чувствует себя в руках смерти. Внутри него самого разорвана связь между миром рассудка и миром влечений. Этот разрыв отражается в противоположности между культом рассудка в современной архитектуре и культом иррационального в современной живописи. Одному региону не хватает тепла – ледяной холод современного мышления непосредственно наблюдаем в конструктивистском строительстве. Другому – духовного света: живопись пылает, но темным пламенем. Оба ведущих направления современного искусства, которыми так гордится современный человек, буквально иллюстрируют диагноз, поставленный Вяч. Ивановым: «Никогда, кажется, человек не был столь податлив и текуч и никогда не был одновременно столь закрыт и замурован в своей самости, столь холоден сердцем, как сегодня»¹⁰⁶.

Нарушено отношение человека к другим людям. Это становится непосредственно заметным в тех направлениях современной живописи, где человек низводится до уровня иных видимых вещей, в конце концов, до уровня мертвых и наимертвейших вещей – подобно тому, как при патологических нарушениях единичного сознания психическая жизнь других более не осознается.

Нарушено и отношение человека к природе. Это отношение превращается — непосредственно и наглядно в феномене «парка» — в пассивно-сентиментальное: человек более не чувствует себя «венцом творения», господином и серединой природы. Отношение к природе меняется и с другой стороны — непосредственно и наглядно в творениях конструкторов, становясь холодным и брутальным. Особо нарушенным оказывается отношение к земле, с которой человек солидарен — сверхотчетливо видно это в «беспочвенном» зодчестве.

Нарушено и отношение человека ко времени. Так как он не в состоянии усваивать вечность как нечто вневременное, он постигает ее как бесконечное время. Им утеряно настоящее; он понимает его не как остановку времени в том «мгновении», где время и вечность соприкасаются, а как не имеющую протяженности точку между тем, чего больше нет, и тем, что еще наличествует: нигилизм временности*. Утраченное состояние полного совершенства человек ищет, с одной стороны, в далеком прошлом, а с другой — в далеком будущем; непосредственно и наглядно это выражается в том, как архитектура разрывается между футуризмом и историзмом, пленяясь этим разрывом. В живописи то же самое происходит с футуризмом и примитивизмом. Человеческий рай помещен не в вечном, а во временной или пространственной дали, здесь на земле, или в «невинности» южных морей¹⁰⁷, или в утопии совершенного общества. Или в одинокой глубине бессознательного.

Нарушено и отношение человека к духовному миру. Как будто отверзаются врата подземного мира, который ныне изливается в жизнь, пропитывая ее без остатка. Прямо доступна зрению, как нигде и никогда прежде, демонизация искусства в тех направлениях современной живописи, которые сознательно или бессознательно являют взору проникновение этого хаотического нижнего мира в мир человека, делая это с той силой наглядности, что ранее предназначалась лишь для изображения мира священного.

Автономное искусство и автономный человек

Явления искусства содержат и отчетливое указание на то, в какой зоне необходимо искать первичное нарушение — «интимнейшее ядро».

Внутри искусства явно первичным является стремление к «автономии», к «чистоте», будь то искусство вообще или отдельные искус-

* Ср. относительно этого: Franz von Baader. Elementarbegriffe über die Zeit... (1831) и H. S. Die wahre und die falsche Gegenwart. In: «Merkur», 1955.

ства. Отсюда — возможность беспрепятственно объяснять соскальзывание искусства в целом и отдельных его видов в область, лежащую ниже искусства, а также массу иных феноменов. Из стремления к чистой «архитектуре» следует и растворение архитектуры, и ее замена простой конструкцией, а также ее «беспочвенность». Из стремления к чистой живописи следует низвержение человека до уровня мертвой вещи, из чего следует и отказ от предметности вообще. Из того и другого следует поляризация архитектуры и живописи. Из стремления к мнимо «чистой» живописи следует выделение интеллектуального содержания и низведение искусства в область до-интеллектуальную, распадение его на конструкцию, фотографию и мечту.

Но произвести обратное не получается: исходя из периферийных феноменов невозможно объяснить феномены центральные.

Если же теперь перенести эти наблюдения с целостности искусства на целостность человека, то сам собой напрашивается следующий вывод: первичное нарушение и здесь состоит в стремлении к «автономии человека», к «чистому» человеку и «чистому» Богу — под знаком исключения сверхмирного в человеке и личностного в Боге.

Эта кажущаяся крайне смелой аналогия-заключение полностью подтверждается историческими фактами. В том же самом историческом пространстве, где лежат истоки стремящегося к автономии современного искусства, и в то же самое время — может быть чуть раньше, чем ожидалось, — доходят и до разрыва между Богом и человеком (нами этот разрыв был открыт только на основании фактов из области искусства). Доходят и до провозглашения «автономного человека».

В пантеизме и деизме XVIII века между Богом и человеком разверзается бездна. Вначале идея Бога кажется гораздо чище и возвышенней, чем идея личного Бога. Из идеи Бога изымают внешне антропоморфное по примеру архитектуры. Но такой бог философов растворяется в природе и исчезает. Одновременно наделяют человека теоморфическими и «бого-формальными» (Gottförmige) качествами. Тем самым лишают его сил, заставляя исполнять роль автомата или демона, — при том, что стремятся наделить его чистотой человеческой природы.

Между Богом и человеком отсутствует посредничество, которое в той или иной форме всегда имело с тех пор, как существует человек, — вера в человека как точное подобие Божие. Без такой веры идея человека не может быть зафиксирована. Потому-то нарушение и представляет собой нечто особенное, оно не имеет исторических аналогий. Но и истинное искусство — такое же посредничество, вынужденное по этой причине тоже исчезать, хотя подобное и выглядит как ос-

вобождение от древних «оков». Личное отношение между человеком и Богом — как собственным «Ты» человека — уходит в небытие*.

Теперь становится очевидным, что это размежевание противоречит сущности человека (и Бога) и, будучи осуществленным, с неизбежностью ведет к провалу человека в область, лежащую ниже человеческого, даже если первоначально подобное и не имелось в виду. *Возникает впечатление, что XIX и XX векам вменяется в обязанность посредством невиданного эксперимента в невыносимых страданиях демонстрировать и опровергать ложность гипотезы об автономности человека.*

Ибо сегодня исход эксперимента — у нас перед глазами. И понимать его следует только так, что автономный человек не существует и не может существовать. Это так же маловероятно, как и автономное искусство, архитектура, живопись и т. д. Сущности человека принадлежит способность быть природой — и сверхприродой. Человеческое и божественное в нем невозможно разделить без ущерба для человеческого. Человек является совершенным человеком, только будучи носителем Божественного Духа.

При таком взгляде допустимо искать нарушение, которое мы охарактеризовали как «утрату середины», именно в сущностно невозможном разделении божественного и человеческого в человеке, в разрыве между Богом и человеком и в утрате посредника между человеком и Богом, то есть в утрате Богочеловека. Утраченная середина человека — это именно Бог: интимнейшее ядро болезни — нарушенное отношение с Богом (И. Ф. Гёррес)¹⁰⁸.

Понимание того, что у истоков современного мира помещается такое явление, как мнимо автономный человек, — не ново. Но это понимание не получило пока распространения. И мало замечено пока и то, что с декларацией об автономии тесно связана и деформация человека, его самонизведение на уровень неорганического и хаотического. «Свобода автономного человека, однако же, превращает общество в хаос, причем чем дальше, тем больше»**.

Структура нарушения

Взаимосвязь между отдельными частными феноменами нарушения и его внутренним протеканием в совокупности оказывается *примерно* следующей (хотя более проницательное исследование многое в данном случае обязано обозначить гораздо отчетливее):

* Ferdinand Ebner. Das Wort und die geistigen Realitäten. Regensburg, 1921.

** G. Montesi. Die Zukunft der Freiheit. In: Wort und Wahrheit, 1947, Heft 2.

- Человек стремится к автономии, к чистоте божественного и чистоте человеческого.
- В идее, что Бог не может быть помыслен по аналогии с человеком, уже заложено отрицание человека как точного образа Бога, уже заложено имплицитно умаление человека, только на первых порах незаметное и неактивное.
- Отношение человек – Бог становится «натянутым», соединение рвется.
- Божество становится идентичным со Вселенной¹⁰⁹ и уходит внутрь Всего. Человек теряет соотнесенность с Богом; наблюдается постепенная утрата «причастия», жертвы, молитвы; хотя от молитвы на первых порах все еще остается гимн, то есть молитва благодарения.
- Человек замыкает себя, так сказать, сверху и безгранично открывается в стороны Вселенной (символ «перрона»). Но и Вселенная отсылает человека прочь, оказываясь радикально Иным, не подвластным чувству.
- Природа и история отчуждаются от человека, они умирают. И это та цена, что платит человек за возможность полного над ними господства.
- Человек в природе становится одиноким. Он становится «примечанием-ссылкой» на самого себя. Но *оставаться* в собственной самости – это уже безумие, это уже «ад». «Ад заключается в нежелании человека отказаться от собственного одиночества»*. Изолированный в себе самом, человек теряет соотнесенность с общностью; он «атомизируется»¹¹⁰.
- Утрата реальности Бога нарушает первоначальное чувство реальности вообще, делает человека анти-реалистом, «идеалистом», фантастом. Налицо аналогия с индивидуальным безумием, состоящим как раз в нарушении адекватного восприятия реальности.
- Место реальности занимают фантазмы и реальности-фрагменты, которые принимаются как абсолюты и в раздробленном мире часто обнаруживают великое знание частного или практические успехи.
- Речь идет об утрате целостности личности, «сердца» в паскалевском смысле и синтетической силы сознания. Ключья разорванной личности и ее искрошенного самосознания устремляются прочь друг от друга, чтобы фантасмагорическим способом продолжать жить и мечтать. (Искусство «измов».) «Где отсутствуют боги, там царствуют призраки» (Новалис).

* N. Berdjajew. Von der Bestimmung des Menschen. Bern-Lpz., 1935.

– Появляется «магическое» как волшебное средство, «с помощью которого сверхсознательный интеллект проникает в бессознательное, но умудряется избежать истины»*.

Здесь мы пребываем сегодня.

В общем и целом: как для искусства вообще и для отдельных его видов, так и для человека провозглашение автономии — прелюдия к утрате сущности.

Судьба эпохи на этом пути связана с тем, что схвачено в одной фразе Фридриха Зибурга: «Поезд должен был отправиться во Всё, а он поехал в Ничто»**.

* Ignaz Zangerle. Die Bestimmung des Dichters. In Festschrift «Der Brenner», XVI. Folge (1946), S. 156.

** Friedrich Sieburg. Blick durch Fenster. Frankfurt, 1939. Там говорится о Викторе Гюго, я, между прочим, сомневаюсь, применима ли к нему эта фраза.

ГЛАВА 9

У ИСТОКОВ СОВРЕМЕННОСТИ

*Всякое безбожие исходит из фальшивого смещения или фальшивого
разделения бытия творящего и сотворенного.*

Франц фон Баадер

Деизм и его последствия

Представленная здесь общая картина нарушения приоткрывает «интимнейшее ядро», из которого этот недуг берет начало. И все же она слишком недифференцирована, чтобы правильно воспроизводить историческое положение дел во всей его сложности. Эта картина может быть только эвристическим направляющим образцом для будущих исследований, тема которых обрисована в названии главы.

Ведь только тогда, когда в качестве источника нарушения признается «фальшивое разделение бытия творящего и сотворенного», в искусстве обнаруживаются дальнейшие указания на то, что подобное разделение протекало в различных формах. И каждой из этих форм можно поставить в соответствие круг известных явлений, относящихся как к современному искусству, так и к современной экзистенции в целом.

Относительно этого — лишь некоторые предварительные замечания:

В радикальной форме *деизма* разрыв между Богом и человеком возникает в результате того, что Бог, так сказать, изгоняется в дальние пределы, Бог и мир признаются в качестве чего-то крайне различного и отделенного друг от друга. Бог является «отсутствующим богом», который сотворил и запустил часовой механизм мира, и механизм этот с тех пор работает по законам, заложенным в самом мире, и автоматически сам себя развивает. Личное отношение к Богу тем самым исключено. Исключается и всякая мистерия — главное сочинение одного из основоположников деизма, Толанда, так и называется: «Christianity not mysterious»¹¹¹: религия становится делом естественного разума.

Можно проследить последствия этого, если опираться на глубокую идею Франца фон Баадера: «Как человек предстоит Богу, так же он предстоит и самому себе, своему ближнему, природе и духовному

миру». Повсюду жизненные связи утрачивают теплоту, их место занимают холодные рассудочные отношения — сомнению отводится решающая роль, и все, что подвержено этому охлаждению, изменяется: мир становится мировой машиной, человек — *homme-machine*¹¹², государство — государственной машиной. При взгляде на землю, плывущую в мировом пространстве, Леду — без сомнения адепт подобной религиозности — с триумфом вопрошает: «*Cette machine ronde, n'est-elle pas sublime?*»¹¹³. Человек изолирует себя как от Бога, так и от себе подобных, от природы, он «изолирован повсюду» (Леду). Таким образом, деизм предположительно стоит у истоков тех многообразных явлений, которые в седьмой главе были описаны как «тенденция к неорганическому». В соответствии со своей сущностью он несет с собой омертвление, отчуждение.

«Небо и земля разделились, и все застыло в оцепенении» (Из китайской книги мудрости «И Цзин»).

Аоргический пантеизм

*Надо мною железное Небо,
И я как каменный.
Гёльдерлин*¹¹⁴

Однако существуют и более утонченные формы взаимного отдаления Бога и человека. Одна из них явилась в величественном виде у Гёльдерлина и была им с мучениями пережита столь же показательно, как позднее участие человека без Бога — у Ницше. Причем тем и другим — вплоть до безумия*.

С одной стороны, Гёльдерлин еще знает, что должно существовать посредничество между Богом и человеком:

Ибо властвует Он (Отец) всегда не один.
И не знает всего (!). Всегда стоит Некто
Между человеком и Ним.
И по ступеням нисходит
Небесное вниз.
(«Единственный»)

* Ср. в связи с этим разделом: Walter F. Otto. *Der griechische Göttermythos bei Göthe und Hölderlin. Schriften für die geistige Überlieferung*. Hrsg. von Ernesto Grassi. Berlin, 1939.

Но одновременно личный Бог, как впрочем и «Отец», уже подчинен идее «Божественного» (средний род): «Он... не знает всего».

Отдельные бого-человеческие образы, в которых Гёльдерлин одинаково поклоняется «Божественному» — Христос, Геракл и Дионис — растворяются во Всеобщем, так сказать, в сверх- или прото-божественном начале.

Со временем это выявляется еще более отчетливо, когда Гёльдерлин обращается к своей «святая святых», к Природе. Он молится тому, что для него старше и священнее, чем *личные* божественные образы. «Великое святое», постигаемое Гёльдерлином в природе, человеку не близко, и ему нельзя довериться, он не в состоянии, как говорят, в него «вчувствоваться», обрести в нем себя, почувствовать природу как близкую знакомую и подругу, как это удавалось ушедшим векам. Наоборот, Великое Святое ничем этим не является, оно в противоположность всему тому, что исходит от человека, от органического и художественного... от личного и определяющего судьбу, полностью иное, *просто оно — противоположно человеческой сущности, оно, собственно говоря, — Всеобщее, Аоргическое, Неощутимое, Нескончаемое*. Гёльдерлин с наибольшим удовольствием обозначает это, в противоположность шумной подвижности человека, словом «тишина». Чтобы приблизиться к ней, человек должен сам себя уничтожить и отдаться смерти*. Поэтому смертных часто привлекает

Тоска чудесная по бездне,
 Едва оставив землю, в тот же день,
 Из облак, что в пурпурной вышине, рыдая,
 Вспять устремляются, туда, где родились.
 Народы тоже поглощает радость смерти,
 Героев города на дно идут; цветет земля,
 И тихо, распростершись ниц, лежит перед звездами,
 Подобная молящимся, повергнутым в пыли,
 Свободно древнее искусство побеждая,
 Представ пред тем, что недоступно; человек,
 Десницей собственной разрушил, чтобы
 Прославить высоту, свои художника труды.
 («Голоса народа»)

* Walter F. Otto. Op. cit.

Это место у Гёльдерлина описывает уже всю судьбу человека (и единичного, и коллективного), который созерцает Бога таким способом, при условии, однако, что его отношение к этому нечеловеческому божеству столь же серьезно, как и у Гёльдерлина¹¹⁵.

Но это место описывает и судьбу искусства и содержит *in puse*, быть может, самое глубокое толкование современного искусства, — по крайней мере, в его первой ранней фазе, — и предлагает подходы сразу к нескольким его непостижимым чертам.

Это место, если выделить только один момент, объясняет неспособность нового искусства к вчувствованию, что уже давно надо было понять как его отличительное свойство, — в противоположность «близкому к человеку» искусству готики, Ренессанса и барокко. Ведь искусство, которое пытается, хотя и не так последовательно, как Гёльдерлин, но все же служить бесчувственному божеству, не может быть иным.

Но прежде всего это место объясняет сомнение в конечной ценности искусства. Из соображений моральных это сомнение высказывал еще Руссо, узрев в искусстве вред для граждан государства¹¹⁶. В то время как на самом деле речь идет о необходимости принесения искусства в жертву, чтобы прославить *Недоступное*, ибо оно представляет собой, в некотором смысле, последнее посредничество между Богом и человеком.

Так, с жадностью, подобно Кроносу, пожирает пантеистическое божество своих собственных детей (Франц фон Баадер): человека и искусство.

В отличие от деизма, в этой религии еще присутствует мистерия и молитва. Но изолированность, богооставленность человека вряд ли менее опасна для него, вряд ли менее обширному отчуждению и охлаждению подвержен его мир. Возвышенное эхо этого мира в изобразительном искусстве — живопись Каспара Давида Фридриха. Душевное состояние, ее сопровождающее, даже если сам художник и переоблачается порой в наряд веселости, — глубокое уныние и «ведущая к смерти» печаль.

Анти-теизм

Иная форма той бездны, что человек разверзает между собой и Богом, — это разновидность атеизма или вернее анти-теизма, которая не останавливается перед крайними выводами; с античными формами атеизма она едва ли имеет что-либо общее. Это именно то, что

совершенно неприкрыто нашло свое словесное воплощение в прокламациях сюрреалистов, будучи вчерне «зачато» еще в XVIII веке*. Так как Бога нет, то нет в мире и никакого имманентного ему порядка: мир, человек, общество в равной мере пребывают в хаосе. Такое мировоззрение, как в оцепенении, непрестанно всматривается в ту самую прореху в ткани мира, которая и поддерживает его в этом сомнительном убеждении, и поощряет его, мобилизуя в человеке все силы, способствующие умножению хаоса, одновременно изнуряя и дезавуируя те, что ему противостоят.

Первопричины нарушения

Только тогда, когда основательно будут исследованы указанные духовно-исторические контексты, станет возможным и своевременным ответить на трудный вопрос о первопричинах общего нарушения. Когда заняты поиском *первопричины*, как правило, сталкиваются с множеством действующих факторов. Но один из них можно обнаружить уже теперь. Он заключается в том, что большинство предлагаемых причин для объяснения не годятся. Так как достоверно было выяснено, что нарушение это имеет антропологически-космологический характер, то есть касается целостности человека и окружающего его мира, то вряд ли теперь стоит искать *сущностные* первопричины в хозяйственных или социальных отношениях человека. Такого рода объяснение лишь доказывает, что оно не способно возвыситься над «нижним горизонтом» созерцания мира: такое объяснение само является еще симптомом. Но и сейчас уже можно сказать нечто определенное относительно того, каково все-таки может быть участие иных частных факторов: сущностный фактор необходимо искать в перемене, затрагивающей глубины человеческого естества, где закладывается «первопричина» в полном смысле слова. Этот фактор заключен в акте свободного решения. И тогда допустимо принять в качестве гипотезы, полностью подтверждаемой всем предшествующим ходом исследования, что перемена эта, акт этот состоит в самозатворении человека от «верхней реальности».

Повторим еще раз: интенсивное обращение человеческого духа к нижним формам природы *само по себе* не способно породить никакого нарушения, пока оно остается уравновешенным развитием тех сил в человеке, которым по плечу высшие способы бытия, в ко-

* Относительно программы сюрреалистов ср. статью Х. Шварца в журнале «Wort und Wahrheit», 1948. Heft 2.

торых и сокрыта «родина» человека. Даже временное перемещение центра тяжести духовной деятельности человека в зону неорганического — например, из-за недостатка способности развивать все силы одновременно и равномерно — могло бы вызвать опять же только временное нарушение, скорее даже «болезнь роста», чем подлинный «недуг», пока человек сохраняет сознание того, что существуют более высокие состояния мира, пока он полон решимости, одолев низменные природные силы с не меньшей духовной страстью обратиться к тем самым более высоким регионам. Только само-отделение от высшей реальности позволяет ему погрузиться ниже органического.

Подобное самозатворение относительно «верха» с гносеологической точки зрения покоится на заблуждении, а с точки зрения души и духа — на гордыне, гордыне псевдо-«автономного» разума человека — и на отчаянии. Грехом во все времена считалось отстранение от божественной жизни (представление, полностью в XIX и XX веках утраченное человеком, способным в лучшем случае понимать грех с мелочно-моральной точки зрения, а не как нарушение в человеческом космосе, не как нарушение в полноте человеческой жизни и в ее истоках). Если все это верно, то тогда двумя типичными [для нашего времени] проявлениями первородного греха являются интеллектуальная гордыня и интеллектуальное отчаяние, которые «обеспечивают» особое падение современного человека и наделяют век своей сигнатурой ожесточения и распада. «В своей виновности мы все автономны» (Т. Хекер).

Этот внутренний процесс разворачивается вначале в пределах узкой элиты. Он усиливается, когда расцвет внутри этой элиты знаний о неорганической природе соединяется с современным капитализмом, самые глубокие, если не единственные корни которого точно так же обнаруживаются в фактах религиозной истории (Макс Вебер*). Дитя этого союза — современная индустрия. Процесс сохраняет мощную динамику все то время, пока в лице индустриального рабочего возникает непрерывно умножающийся количественно человеческий тип, который на протяжении всей своей жизни имеет дело только с неорганическим. Тогда переустройство всего общества осуществляется с помощью и с позиций этого типа и стремится к тому, чтобы сделать непрерывной фиксацию человека на неорганической ступени. Тип «неорганического человека» объявляется универсально приемлемым.

* Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd. I, Tübingen, 1920.

Другие факторы

Открытие духовно-исторических факторов «современности» вообще и современного искусства, в особенности, можно дополнить исследованием факторов социальных и этнических, но оснований для этого пока еще нет. Ибо с одной стороны, носителями таких «взглядов» с пользой для себя могли бы стать только те люди, которые в соответствии со своими общими телесно-душевыми наклонностями созданы для *отождествления* себя с теми «взглядами» — поэтому в качестве своего главного качества они обнаруживают ту самую «способность к расщеплению», которая, согласно Кречмеру, является «радикалом» известного человеческого типа, играя роль «питательной почвы»¹¹⁷, и уже на ней произрастает духовная форма «разделяющего мышления». Но, с другой стороны, эти «взгляды» могут «подняться на ноги» и удерживаться только при таком общественном порядке, который им соответствует и который их «культивирует».

ГЛАВА 10

ТРИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕВОЛЮЦИИ XVIII ВЕКА

Тотальная революция 1905–1917 годов была подготовлена тремя революциями в искусстве XVIII века. В этом стоит разобраться.

При взгляде на искусство становится понятным, что в качестве собственно «двигателя» революции позднего XVIII века надо рассматривать протест против барокко. Не только искусство, но и религия, а также образ мира и образ человека позднего XVIII века кажутся определенными в своих существенных чертах через противопоставление барокко*. На первый взгляд даже возникает впечатление, что здесь налицо показательный случай диалектики истории, движения через противоречие.

При более точном рассмотрении, однако же, выясняется, что исторический процесс более многослоен. Безусловно, оппозиция барокко играет решающую роль, но сам этот протест проявляется во многих, отличных друг от друга формах. При первом грубом приближении можно выделить три подобных мятежа против барокко, следующих друг за другом:

1. Явление, которое весьма неполно обозначается как «рококо».
2. Английская «революция без церемоний».
3. Собственно французская революция и явления, внутренне ей соответствующие (Гойя).

Здесь мы вынуждены обозначить, имея в виду будущие изыскания, только самое существенное в данном процессе. Задачей исследования будет гораздо более отчетливое, чем мы имеем к настоящему времени, прояснение с подобных позиций таких явлений, как «рококо» и английская революция XVIII века. При этом хорошо было бы определить точнее и роль Италии, особенно Рима, в европейском сетеченто (Пиранези!).

* Ср. ниже характеристики барокко в главе 14, с. 219–220.

«Рококо»

«Рококо» относится к наименее исследованным эпохам истории искусства и фактически выступает как историческое явление особой, многосоставной сложности. В строгом собственном смысле слова это чисто французское явление. Но данное утверждение однозначно лишь при учете специфического образного мира рококо. То, что так именуют в Германии, является или французским импортом, как при связанных с Францией дворах Баварии и Пруссии, или поздним барокко с рокайльными включениями. Итальянское, испанское, английское рококо являет себя лишь спорадически*.

Во Франции собственно рококо («style Louis XV») само является только средней фазой группы, состоящей из стилей трех поколений: «регентство» — «Луи XV» — «ранний Луи XVI» (так называемый style Pompadour). Эти стили как замкнутые исторические величины располагаются между тяжелой официальной барочной классикой «Луи XIV» и новым официальным и патетическим стилем Французской революции в качестве чего-то совершенно особого. Причем имена правителей обозначают фазы весьма грубо, так как «régence» утверждается раньше — около 1700 года (и завершается около 1725-го), рококо — всего лишь ранняя эпоха Людовика XV (1725–1750), а «Луи XVI» начинается в действительности уже внутри позднего «Луи XV», с 1750-го и особенно с 1760-го года. Три фазы четко отделяются друг от друга и применительно к архитектуре обозначаются именами Оппенордта (род. 1672), Мейсонье (род. 1695) и Ж.-А. Габриэля (род. 1698), и еще более отчетливо — в живописи — именами Ватто (род. 1684), Буше (род. 1703) и Фрагонара (род. 1732).

Данное триединство «регентство» — «рококо» — «Луи XVI» как целое характеризуется откровенным отречением от чего-то очень существенного в барокко — от идеи «великого» человека. Это проявляется хотя бы в том факте, что гезамткунстверком эпохи уже выступает не официальная королевская резиденция-дворец или церковь, но относительно небольшой и интимный городской дворец и что иконология этого образования отстраняется от «больших» тем и обращается к малому, игрушечному и амурно-идиллическому. Более того, на некоторое время, в эпоху регентства, у Ватто античная иконология или вообще оказывается вычеркнутой — нечто просто неслыханное! — или во всяком случае ее центральной темой оказываются не Геркулес и не Аполлон, а Пан и Венера. В данное время фактически су-

* Ср.: H. S. Österreichische Barockliteratur. Wien, 1930, S. 29–30.

шествует нечто вроде афродизийского культа с blasphemическими¹¹⁸ «орденами» и культовыми местами*. Постоянно возникающий образ Амура, вырезающего из дубины Геркулеса свой лук, — символ самопознания эпохи. В портрете необходимо проследить поворот к приукрашенному образу человека. Главными ценностями теперь становятся грациозное и жеманное, изысканное, роскошное и «фривольное». Но позади всего этого таится в качестве жизненного ощущения меланхолия или холодный скепсис. Разнообразные «темпераменты» трех отдельных фаз здесь прослеживать не обязательно**.

Но несмотря на все это, эпоха как целое пока еще не покидает пределов обширного единства, которое на прочном основании простирается от эпохи Высокого Ренессанса до Революции. В период регентства и рококо это единство еще в состоянии породить величественно глубокий и богатый орнамент, в период раннего «Луи XVI» — нечто такой свежести и чистоты, что заставляет вспомнить Ранний Ренессанс; но вместе с тем архитектура уже «остывает». И великое единство барокко изнутри начинает разлагаться. Это становится заметным при внимательном рассмотрении рокайльных форм. В рококо идея великого человека — уже предмет иронии. Дает о себе знать раскол в человеке: рациональный рассудок и иррациональные влечения пребывают в остроумной антагонистической игре***. Но и в искусстве существенно разделение на высоко рациональную архитектуру и глубоко иррациональный орнамент, и это похоже на прелюдию к позднейшей поляризации искусства.

В данном смысле вполне оправданно говорить, что в скрытом виде нарушение началось во Франции около 1700 года****. Но открыто пока еще не присутствует ни один из его симптомов.

Роль Англии

В последней фазе этой «внутренней» революции, в «раннем Луи XVI», готовится почва для вторжения английского начала.

Впервые Англия становится примером для континента, определяющим искусство и культуру почти буквально с 1763 года — с заключения мирного договора¹¹⁹, утвердившего ее главенствующее по-

* Ср. относительно этого: M. Eisenstadt. Watteaus «fêtes galantes». Berlin, 1930.

** Ср. относительно этого: W. Pinder. Das Problem der Generation. 2. Auflage, Berlin, 1928, S. 53–56.

*** Ср. H. S. Österreichische Barockliteratur. Wien, 1930. Раздел о рококо — S. 29.

**** Ср. Paul Hazard. Die Krise der europäischen Geistes, 1680–1715. Hamburg, 1934.

ложение. Относительно английского парка это было известно уже давно, но теперь главенство касается и более широких областей искусства*.

Из Англии происходит «сентиментальное» как универсальная категория: сентиментальный парк, сентиментальный портрет, сентиментальная жанровая картина и пьеса, «сентиментальное путешествие», сентиментальный роман, прогулка, письмо.

Из Англии приходят и голая плоскостная архитектура с «аппликацией», неоэллинизм и неоготика, да и весь плюрализм в архитектуре, новый стиль жилища и внутренней декорации. Из Англии является также и стальная архитектура.

Из Англии выходит и условный портрет, присущий этому времени, но также и карикатура с ее принижением человека, которая у Хогарта (1697–1740), как прежде в литературе — у Свифта (1667–1740), обретает уже грубые формы, не обновляя собственно образных средств.

Родом из Англии — и чистый контурный рисунок Флаксмана, и импрессионистская живопись Констебля и Тёрнера.

Англия — родина спиритуалистического духовидчества: Флаксмани (1755–1826), Фюссли, Блейк (1757–1828). Из Англии приходит и новый практический жизненный стиль, вплоть до форм одежды. Там же впервые возникает, рядом с позднефеодальным парковым пейзажем «элизима», и тип пейзажа раннеиндустриального.

Но прежде всего из Англии приходит новая философия пантеизма и деизма.

Как Франция — классическая страна для готики и Италия — для Ренессанса-барокко, так Англия — для раннего XIX века, в том числе и в области искусства.

В Германии и Франции вторжение Англии начинается уже в 60-е годы, и вплоть примерно до 1790 года его преобладание едва ли кем оспаривается. Английские идеи, в общем и целом, действуют примерно до 1840 года; до настоящего времени беспрепятственно простирается только историческое воздействие нового строительства, использующего сталь.

* Влияние Англии на архитектуру Людовика XVI, что так успешно в своей статье (*Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 27 sqq.) исследовал Фиске Кимбалл (Fiske Kimball), все-таки там рассматривается слишком отрывочно. Это влияние распространяется гораздо глубже, и необходимо его указывать и у Леду.

Французская революция

Однако радикально новые идеи, нацеленные на будущее (если исключать пейзажный парк), приносит не Англия, но, как и прежде, Франция. Только теперь стремление противостоять в искусстве барокко достигает предела, хотя при известном подходе официальное и патетическое начала в революции снова оказываются ближе XVII веку, чем раннему и среднему XVIII. Только во Франции были сделаны последние выводы из отождествления архитектуры и геометрии, что стало определяющим для всего, происходившего в истории с этого момента*. И лишь у Гойи, этого одинокого антагониста религии рассудка, возникает прототип «современной» живописи.

Самостоятельно Англия никаких больше шагов не предпринимает.

Краткий обзор

Таким образом, процесс начинается около 1700 года во Франции и независимо от него, в совершенно иных формах — в Англии. Только после того, как во Франции до известной степени совершилось самостоятельное развитие — до «стадии Луи XVI», в этот процесс вливается развитие английское, которое питается из весьма старых и устойчивых задатков. Между 1760-ми и 1790-ми годами Англия берет на себя руководство и на континенте. Но только Французская революция делает из английских предпосылок радикальные выводы.

Франция — в фазах «регентство — рококо — Луи XVI» — революцию подготовила, Англия ее возглавила, осуществили же ее революционная Франция и Испания, вернее — Гойя, потому не случайно, что применительно к живописи теперь можно говорить об индивидуальном гении.

Истоки тенденции к «автономии» искусства — равно как и истоки радикального деизма и пантеизма — лежат, без сомнения, в Англии, оставаясь там, однако, в скованном состоянии.

* Законченное описание французской революции в искусстве все еще отсутствует.

ГЛАВА 11

ОТ «ОСВОБОЖДЕНИЯ» ИСКУССТВА К ЕГО ОТРИЦАНИЮ

Узловые точки движения

Если постигнута «сигнатура» эпохи, тогда нетрудно сквозь все пересекающиеся и скрывающиеся явления проследить главные направления в течении болезни.

Историческое движение искусства в эти полтора столетия начинается с утверждения новой крайности и продолжается благодаря попытке эту крайность сдержать, обуздать или как бы вытеснить в область бессознательного. Оттуда же она вырывается с еще большей стремительностью, и тогда снова начинает действовать механизм защиты, но его силы уже ослаблены.

Рассмотреть процесс удобнее всего, поставив его в параллель к социально-политическим революциям и следующим за ними реакциям.

Вначале происходит наделение гештальтом «новых богов»: природы в двух аспектах (как вечно становящейся и вечно пребывающей) и демонов (Гойя); нового неба и нового ада. Этот период — ключевое время для уяснения всего пройденного пути вплоть до наших дней; никакое его изучение не может быть чрезмерным, если мы желаем понять сегодняшнюю ситуацию в ее истоках.

В этом случае, пугаясь возвышенной не-человечности подобного искусства, обращаются к эпохам, близким человеку. Сперва, чтобы как-то смягчить положение, призывают прекрасно-человеческое эллинизмо. Тогда же начинает вызывать интерес и готика — как эпоха, которую инстинктивно ощущали как равновесие между природным и сверхприродным. Но и то и другое служить отказывается. Следует переключение на настоящее и повседневное, мелочно-человеческое (проблема бидермейера). После чего — реставрация идеи «великого человека» через призвание Ренессанса и обожествление искусства.

Но подземными путями продолжается движение к «вне-человеческому». Это движение снова прорывается наружу, когда спадают ан-

тропоморфные оковы в архитектуре, когда она растворяется во всеобщей конструкции вместе с «изгнанием человека и природы из искусства».

Затем предпринимаются попытки при помощи предельно поверхностной гуманистической «маскировки» ввести в заблуждение самих себя относительно реального состояния: гуманизм как «алиби».

В этой точке на сегодняшний день мы и пребываем.

Движение имеет — подобно социальной революции — два кульминационных периода: первую революцию и вторую революцию.

В первый период реализуется осознанная тенденция к сущностно «возвышенному», к *освобождению* искусства вообще и всех его видов от «гетерономных» оков, к подъему искусств и человека на столь высокую ступень, сколь можно ее только помыслить. Тенденции, направленные на принижение, пока еще не так сильны. Во вторую революцию отношения меняются на противоположные. И однако же в глубине эти противоположности взаимосвязаны: вторая революция подготавливается в недрах первой.

Одновременно с подготовкой и взрывом второй революции центр тяжести в этой тенденции начинает перемещаться с неорганического на хаотическое. Впервые в сюрреализме оно неприкрыто претендует на ведущую роль, и не только в искусстве, но и в жизни. Дело доходит до *отрицания* искусства.

То, что в первой половине столетия нередко выглядит таким величественным, благородным, заманчивым, ни в коей мере не является исключительно остатком старого XVIII века, это и продукт первой революции; но ему не удалось удержать себя на человеческом уровне — в этом-то и состоит присущая означенному продукту внутренняя закономерность. «Автономность» искусства и искусств — неизбежная прелюдия их упразднения.

Течение болезни

Полезно проследить течение болезни еще раз, начиная с 1770 года, не только с точки зрения исторических, но и антропологических и психологических категорий, подобно болезни отдельного человека. Причем в отношении искусства опять рассматриваются только симптомы. В связи с этим можно говорить о двух «сдвигах» болезни: первый сдвиг — резкий, примерно с 1770 года до 1800, и даже далее, вплоть до 1830 (более слабый, трудноуловимый «сдвиг», около 1830 года, я здесь опускаю); второй — предельно стремительный,

около 1900–1930 годов, который подготавливался уже с 1885. Между ними — два периода кажущегося улучшения. Эти четыре фазы неплохо было бы кратко описать.

Первая фаза: 1760–1830. Существенное впечатление от осмотра организма искусства в целом — остывание форм: именно то, что принято именовать «классицизмом». Безжизненность. Нерасположение к чувственному — страх перед красками в их динамике — и ко всякому сильному движению. Преобладающее настроение — тихое уныние и печаль*: «пациент много плачет». Суровость по отношению к себе. Высокие эстетические и этические идеалы. Мысли подолгу обращены в прошлое, к чистоте «юности», воспоминания о которой вызывают тоску; в других случаях мысли уносятся в утопическое земное будущее.

Апогей мыслей о прошлом и мыслей о смерти — около 1800 года. Углубленное отношение к ночной стороне жизни, природы и античности, к хтоническим силам.

Символ времени — луна. Прекрасный, ясный и холодный, но взятый взаймы свет, лишенный силы, чтобы согреть и поддерживать жизнь: формула классицизма этой стадии.

И при том на периферии — противоположное: сомнение в достоинстве и сущности человека. Одержимость призрачными ликами — устрашающими и мучительными (Гойя и Фюссли). Духовидчество. Хаотическое стремится на поверхность.

В целом: тяжелый конфликт между строгим Сверх-Я, воплощенным в «моральном законе в нас», и дикими хаотическими импульсами.

Вторая фаза: 1830–1840. Мысль отвращается от прошлого и обращается к настоящему. Она покидает великое и сильное и падает в малое и близкое. Происходит некая «подгонка реальности», удовлетворение доступным.

Душевное состояние — разочарование и тихая меланхолическая веселость, щемящая душу. Алкионические дни¹²⁰. Кульминация европейского юмора.

Под всем этим же, глубоко сокрытая, а в известных формах (в карикатуре) и «отработанная»¹²¹ — тайная демония (Домье, Блехен)**.

* Ср. применительно к фактам из истории духа статью В. Рема: W. Rehm. Götterstille und Göttertrauer. — Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M., 1924.

** Относительно «демонического в бидермейере» см. статью Германна Понга (Hermann Pong) в журнале «Dichtung und Volkstum», 1936. О Блехене см. раздел,

Третья фаза: 1840–1885. Оцепенение, преодоленное видимым выздоровлением, заметно только при внимательном осмотре.

Кажется, что удалось восстановить состояние, *предшествующее* заболеванию. Повторное пробуждение чувственного, красок и движения, часто в усиленных формах. Внешняя деловитость. Положительное отношение к собственному времени, в полной противоположности разрыву между чувством потерянности и футуристическими утопиями около 1800 года. Вера в «прогресс», что означает улучшение и исцеление.

Настроение: гектическая¹²² радость жизни, дионисийство, которое гораздо чаще сознательно подчеркивается и выставляется напоказ, чем спонтанно всплывает. Что-то форсированное, что-то от лицедейства (Ницше), скрывающего сильное беспокойство и муки.

Все это — только фасад, маскирующий тяжелый, проникающий в бессознательное процесс, который с 1885 года прорывается наружу и обнаруживает себя в различных симптомах.

Четвертая фаза: с 1885 года латентная, с 1900 открытая. Мир, человек и природа отчуждаются друг от друга. Преобладающими аффектами становятся сомнение и страх.

Новое оледенение форм и попутно — их разложение. Одни состояния последовательно сменяют другие, и все это — в широчайших пределах. Глубинная расщепленность. «Пациент не в состоянии собрать воедино свои мысли. Он чувствует себя в руках демонических сил, в своих проявлениях он нарочит и лишен чувства меры». Временами — утрата языковых способностей («дадаизм»).

Сильное моторное беспокойство, торопливость, затравленность. Потребность постоянно менять положение. Лабильность.

При взгляде в будущее — колебание между нарочито-наигранной надеждой и крайней безысходностью.

Носители процесса

В этом процессе различные народы играют различные роли.

Для первой фазы решающе существенны Англия, Северная Германия и далее в одном ряду с ними — Америка и Россия. Что касается крайнего направления — это французское революционное искусство, а с другой стороны — Испания с Гойей.

написанный Х. Беекеном (H. Beenken) в: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. München, 1944.

Во второй фазе центр тяжести переносится в Южную Германию и Австрию.

Третья, реакционная фаза вводит в действие опять те же страны, что имели решающее значение в позднем барокко: Германию и Францию.

В четвертой фазе выбывает из игры Англия. Революция хотя и разразилась, крайние последствия ее еще не были пережиты. Впереди — Франция, Америка, Германия, Россия, в живописи в основном — Франция и Германия.

Италия, которую возвысила предыдущая эпоха — от Ренессанса до барокко, в целом не играет никакой заметной роли и привносит мало нового в крайние направления (итальянские футуристы).

Особо бросается в глаза роль Испании; для каждого революционного движения живописи она выставляет человека, исполненного решимости: Гойя, Пикассо, Дали. С раннего средневековья ей «принадлежит» все апокалиптическое. Сильнее всего и внутренне трагично расщеплено немецкое искусство. И европейский Север теперь тоже находит собственное слово.

Подобные указания, однако, не решают, а только ставят задачу подробного изучения — с социологических позиций и с точки зрения истории народов — носителей, инфицированных «современным» искусством, причем не только художников, но и заказчиков и «публику». Об этой задаче уже шла речь. Причем необходимо обдумать тот факт, что, начиная с позднего XIX века, сам процесс этот многообразно маскируется невиданной прежде рекламой и пропагандой искусства. Нельзя отрицать, что колоссальная духовная взрывная сила, которая заложена в ядре современного искусства, может быть использована и уже используется как духовная взрывчатка. Вот об этом речь шла нечасто. А с другой стороны, в этом ядре таится и такая движущая сила, что ведет к неслыханной экспансии.

Большинство движений имеют уже планетарный характер. Уже классицизм в 1760–1830 годах охватывает Америку с Австралией, проникает во все области обитания белого человека (как позднее и империализм). «Модернизм» строительства, начиная с 1900 года, принимается и внеевропейскими народами и охватывает весь мир; даже сюрреализм образует повсюду свои ячейки.

Относительно настоящего

Насколько сомнительным оказывается намерение объяснять собственное время как *единственный* переломный момент мировой истории, настолько же трудно отделаться от впечатления, что после 1920

года достигнуты такие экстремальные состояния, которым нет аналогии. По ту сторону данных состояний вряд ли возможно представить себе что-то иное, помимо тотальной катастрофы — или начало регенерации. Подобное нельзя воспринимать как один из многих кризисов, мучительное осознание которых само является типичным знаком времени. Наоборот, это есть кризис человеческого бытия вообще. Он длится безо всякого ясного исхода до наших дней.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О ПРОГНОЗЕ И ПРИГОВОРЕ

Человеческая история отклоняется в сторону механического и демонического, но возвращается вновь к нормам, в которых формируется новое равновесие.

Эрнст Юнгер

...середину же обеспечивает, несомненно, то, что ожидает нас в конце и что было в начале.

Гёте¹²³

ГЛАВА 12

К ОЦЕНКЕ ЭПОХИ

*Il faut être de son temps*¹²⁴

Домье

В определении состояния времени как болезни, конечно же, заложена оценка. Уже в то самое мгновение, когда благодаря медицинскому образу некой болезни все начинает видеться как единство и общее состояние, — тотчас же выносятся и оценка, выбирается позиция, принимается решение.

Впрочем, определение диагноза возможно только из той точки, которая в известной степени располагается вне времени.

Общее состояние может восприниматься как нормальное и приемлемое только тому, кто сам находится в плену у состояний эпохи. Что упразднение Бога влечет за собой упразднение и архитектуры, а возможно «даже» и упразднение искусства, — с подобным согласится всякий последовательный и искренний материалист. Но он будет отрицать, что такой шаг подразумевает в полной мере и отказ от человека: превращение человека в нечто дочеловеческое, в человека-машину («робота») или в анархический человеческий атом (и даже не в «атом», а во что-то еще более раздробленное). Но во всех случа-

ях — в человека изуродованного. Не признается тот факт, что к существу человека относится «личность», которая может быть определена и утверждена только как точное подобие Бога.

Однако критические элементы в области искусства и постижение их внутренних взаимосвязей показывают, *что здесь все составляет нераздельное единство. Не получится положительно оценить те феномены, которые желательны из идеологических соображений, и избавиться от тех, что кажутся незначительными или случайными, выродившимися отроствами. Не получится осуществить, так сказать, локальную терапию.*

То есть друг с другом борются, собственно говоря, две антропологии, два обобщенных представления о человеческой сущности. И схватка эта приближается к своей кульминации.

Но наблюдение за искусством демонстрирует, вероятно, отчетливее, чем все остальное, — что состояние, в котором пребывают бесконечно, никак нельзя назвать «нормальным». Ни в коем случае все эти явления нельзя воспринимать вслед за Шпенглером как естественные следствия дряхления культуры.

Самое большее — можно спорить о структуре заболевания и его происхождении.

Но несмотря на это, даже следуя подобному диагнозу, не обязательно девальвировать всю эпоху, так сказать, оптом. Во всяком случае любая эпоха состоит не из одних угроз здоровью. В XIX веке и даже в веке XX еще существовали целые и обширные запасы здоровья, которые, несмотря на все атаки, не были захвачены. Имелись еще слои общества, которые не были поражены недугом и которым не было нанесено никакого вреда, даже если они и казались до сих пор бессильными пробудить необходимые целительные силы.

Однако существует и более глубокое основание, почему невозможно и просто нельзя суммарно осуждать всю эпоху. «За любым великим заблуждением рода человеческого сокрыта великая правда, глубинная потребность человеческого сердца. Иначе было бы неясно, как целые поколения, даже столетия оказывались в сетях этих заблуждений»*. И эпоха не может быть действительно преодолена и закрыта, пока та самая потребность, что выражается во всех подобных заблуждениях, не обретет вместо иллюзорных удовлетворений свое удовлетворение подлинное.

Таковой могла бы быть *вполне определенная* задача истинной «критики» эпохи: понятая как истинное «искусство различений», крити-

* Johann Adam Moehler. Gesammelte Schriften. 2 Bände. Regensburg, 1839, Bd. 1, S. 216.

ка могла бы обнаруживать возможности дополнения негативного открытием того *подлинно* положительного, что искали на этих ложных путях. Но никакой ясности по этому поводу пока не существует.

Нельзя также забывать, что «даже отрицание духа есть творческое деяние духа» (фон Айнем). Более творческое, чем закоснение в стерильном эпигонстве. Нельзя забывать и то, что атеизм может означать и затуманенную любовь к истине*, а бездушная уравниловка — утраченное стремление ко всеобщему братству. Действительно, не один симптом в области искусства указывает на непонятую настоящую потребность: влечение к чистоте; радикальное «или-или»¹²⁵; тяга к «изначальному» либо к тому, что за таковое держат; страстное желание неопределенности. Даже в адских видениях, которыми — нередко кажется — в современном искусстве охвачен человек, он не только мучает себя собой, но и часто страдает о Боге, об утраченной или искаженной идее Бога или человека. «Человек приносит в жертву свой интеллект, потому что он не в состоянии разрешить нравственные конфликты и жизненные задачи»**. Даже в основании бегства искусства в мир сновидений заключена — пусть и в одностороннем и утрированном виде — такая идея о существовании искусства, которая, без сомнения, глубже академического или наивно-реалистического его понимания. Но именно такое понимание обывателю в вопросах искусства кажется чем-то само собой разумеющимся***.

По большей части подобные ошибки удерживаются лишь потому, что они подразумевают борьбу не со всей правдой, которую не знают или не хотят знать, а только с помрачением правды, карикатурой на правду или ее остатками. Так что ошибка и контр-ошибка все более и более отклоняются от середины.

Сегодня повсюду смутно предчувствуют, что и на всех этих ложных путях свершается пускай пока и безрезультатная, но борьба за более глубокий и более объемлющий образ человека и образ Бога в человеке (быть может, прежде всего — за более глубокий образ *Первого* Божественного Лица). Сегодня существует смутное ощущение, что *пронзительная потребность в этом привела к тем глубоким и плодотворным опытам смертного, хаотического и демонического, которые призывают к великому восстановлению, приведению в порядок и к очищению в пределах целостного состояния человека и его мира.*

* N. Berdjajew. Von der Bestimmung des Menschen. Bern-Leipzig, 1935, S. 150.

** W. Solowjow.

*** Ср. в этой связи: I. Zangerle. Die Bestimmung des Dichters. — «Der Brenner», XVI. Folge (1946), S. 121.

Однако именно поэтому нельзя искать исцеления посредством простого возврата к прежним состояниям. Это было бы отрицанием того положения, что в искажениях выражается подлинная потребность. Все попытки восстановить утраченную середину посредством введения прежнего образа человека, все попытки бороться с нечеловеческой составляющей времени посредством незамысловатого «гуманизма», суть только проявления страстного желания, не обладающие силой исцеления. Это все равно, как если бы некий печальный человек пытался бы изгнать свою печаль посредством упорного удержания на лице улыбки; такая улыбка может быть только маской. Эстетически «прекрасная» человечность не есть лечебное средство, это не более чем жест, в лучшем случае — паллиатив. Непреодолимое стремление к халкионическим дням бидермейера, к «старому доброму времени», такому времени, когда со всей очевидностью даже внутри новой эпохи все еще удерживалась прежняя человечность, есть бегство от трудного пути, эрзац истинной середины при помощи усредненности, явной и неприкрытой «*juste milieu*», игнорирование того факта, что уже и на этом безветренном острове разверзлась пропасть нечеловеческого и пустоты.

Но консервативная задача сбережения еще здорового заключается не в стремлении «обогнуть» грозящие опасности. Переданная на сохранение субстанция может оберегаться только в последовательном обновлении. Можно было бы применить к истории эпохи гегелевские положения о власти отрицательного: «Смерть, если мы так назовем упомянутую недействительность, есть самое ужасное, и для того чтобы удержать мертвое, требуется величайшая сила. Бессильная красота ненавидит рассудок, потому что он от нее требует того, к чему она не способна. Не та жизнь, которая страшится смерти и только бережет себя от разрушения, а та, которая претерпевает ее и в ней сохраняется, есть жизнь духа»^{*126}. Эти положения имеют непосредственное отношение и к пути искусства сквозь XIX век.

Более жизненными видел консервативные задачи В. Соловьев: образ человека и образ Бога в человеке, пусть они и кажутся нам искаженными, необходимо пронести сквозь водоворот бушующего потока времени с надеждой на то, что образ этот тем самым преобразится и обновится. «Если ты хочешь быть человеком будущего, современный человек, не забывая в дымящихся развалинах Анхиза и родных богов... Им нужен был благочестивый герой, чтобы пере-

* Einführung in die Phaenomenologie des Geistes (Bamberg, 1807).

нести их в Италию, но только они могли дать ему и роду его и Италию, и владычество мира. А наша святыня могущественнее троянской, и путь наш с нею дальше Италии и всего земного мира. *Спасаящий спасется*. Вот тайна прогресса — другой нет и не будет»*.

* Wladimir Solowjow. Das Märchen vom Festschrift. In: Ausgewählte Werke. Bd. I, Jena, 1914, die andere Bände: Stuttgart, 1916–1922. (Цит. по: В. С. Соловьев. Сочинения в двух томах. М., 1989, т. 2, с. 621.)

ГЛАВА 13

К ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Масштабы художественные

Как состояние человека может быть оценено только при сравнении с действительным образом человека, так и состояние искусства — в целом, либо применительно к отдельному произведению — может быть оценено посредством соизмерения с действительной идеей произведения искусства. Чтобы оценивать художественно, необходимо владеть четким представлением о том, чем оно должно быть и что есть. В своем основании художественная критика, равно как и история искусства, должна была бы иметь глубоко мотивированное учение о произведении искусства.

Здесь не место демонстрировать, какие типичные концепции — открыто провозглашаемые или скрыто предполагаемые — борются сегодня друг с другом и в каких из них содержится наибольшая доля истины. Некоторые зарождаются у нас на глазах. Без сомнения, и учение о человеке, и учение о произведении искусства явили значительные успехи, стали более глубокими; однако эти результаты еще не сделались всеобщим достоянием, они едва проникли в науку*.

Безусловно, необходимо твердо обозначить: как сущность человека во все времена одна и та же, так и сущность искусства на все времена одинакова, хотя его проявления могут быть весьма разнообразны. И напротив, опасности, подстерегающие его в различные времена, — совершенно различны и тесно связаны с теми задачами, которые искусство ставит себе применительно к каждой эпохе.

Невозможно правильно оценивать искусство нашего времени, если к нему будет прикладываться не тот масштаб, который пригоден для всех времен, а тот, который связан с определенной эпохой. Но именно это и происходит раз за разом.

Искусство не может быть измеряемо некой мнимой «верностью природе» или «правильностью» изображения. Ибо это уже давно вы-

* Я пытаюсь это показать в еще не опубликованной работе «К определению произведения искусства». Ср. также: Th. Haecker. Schönheit. Ein Versuch. Leipzig., 1936.

явленное заблуждение, будто искусство всех эпох подражает природе или «стилизует» ее. Где предметом изображения для искусства является сверхчувственный мир, о котором отсутствует какой-либо естественный опыт, требование верности природе становится бессмысленным. В подобном случае более приемлемо, чтобы с помощью особого рода изобразительных знаков опосредовать или приоткрывать сферы сверхчувственного. Но столь же бессмысленно требовать и соответствия произведений искусства повседневной действительности там, где предметом изображения для искусства является мир сновидений. Было бы полным искажением существа дела — мерить подобные направления искусства XIX и XX веков мерками художественных форм XVI, XVII или XVIII веков, когда стремление к верности природе (в определенном смысле) было налицо. Специфические достижения данной эпохи остались бы просто незамеченными. То же самое произойдет, если мы вознамеримся применить к искусству Высокого Средневековья масштабы антропоморфных художественных эпох. Многие готовы согласиться с этим применительно к оттоновской миниатюре, однако противятся признать то же самое для «далеких от природы» произведений искусства нашего времени.

Но как раз в развитии совершенно новых образных средств, которые соответствуют новым и неслыханным предметам изображения, искусство XIX и XX веков добилось исключительно многого. Мы призваны размышлять на эту тему и «преклоняться перед проделанной нравственной работой, придававшей этим художникам, которые часто оказывались непонятыми и вызывали подозрения, силу охотнее служить свои идеалам, чем поддаваться удобным соблазнам нехудожественного духа времени» (фон Айнем). А идеалом этого духа была раскрашенная фотография. Великое искусство заключалось и в способе возвышения самого что ни на есть мертвого, хаотического и отталкивающего в сферы жизни, порядка, красоты или юмора.

Эти особые достижения современного века необходимо подчеркивать и тогда, когда признают, что такие антропоморфные эпохи мировой истории, как греческая античность, готика, Ренессанс и барокко — особо благоприятны для искусства благодаря исполненному теплоты единению человеческого начала и художественных ценностей. А это именно то, что в XIX и XX веках так часто, так враждебно и так бескомпромиссно противостояло друг другу.

В целом же произведения искусства не могут быть измеряемы тем, *что* они изображают. Считать, что изображение отвратительного уже само по себе нехудожественно, есть широко распространенное псевдо-мнение художественного мещанства, которое не желает

понять, что и отвратительное и жуткое могут быть явлены «в свете красоты» (достаточно было бы вспомнить о Грюневальде, Босхе и Брейгеле). Близко ему и то «пугающе заурядное представление, будто задача искусства — делать из прозы поэзию, само по себе отвратительное или само себе индифферентное делать прекрасным или, еще лучше — приукрашать его». Данное представление само целиком принадлежит духу той эпохи, который оно отвергает. Ведь «художник, желающий изображать прекрасное в себе, писать прекрасные картины, сочинять прекрасную музыку, находится на пути к той пропасти, со дна которой может подняться обратная реакция: изображать отвратительное в себе, писать отвратительные картины, сочинять отвратительную музыку. Эксперимент, который мы, к счастью, еще не успели пережить»*.

Очень большое смущение и замешательство возникают тогда, когда искусство вводится в заблуждение в общем-то бесспорным опытом и фактом, что в прекрасном оно живет своей тайной жизнью. На основании этого искусство может сделать ложный вывод о необходимости непосредственного творения и изготовления «прекрасного» в себе, «материализации блеска вместо просветления материи».

Масштаб человеческий

Для оценки искусства недостаточно «чисто» художественного масштаба. Этот мнимый «чисто» художественный масштаб, который игнорирует человеческое (и потому один имеет полномочия в искусстве), кажется на самом деле вовсе не художественным, а попросту эстетическим. Приложение к искусству чисто эстетических масштабов само по себе является нечеловеческой чертой этого времени, ибо включает в себе провозглашение автономии произведения искусства. И эта автономия вполне удовлетворяется сама собой, не обращая внимания на человека: «l'art pour l'art»¹²⁷.

Если же идти дальше, то окажется, что существует и возможность некоего античеловеческого и — как крайность — дьявольского или нигилистического искусства, которое на практике очень трудно отличить от истинного искусства, наделенного эстетическими масштабами. И только недостаток человеческого смысла в дьявольском искусстве облегчает эту задачу. Внечеловеческое искусство обладает для умов нашего века опасным очарованием. И насколько долго находит в изображении удовлетворение все то, что соответствует такой суще-

* Th. Haecker. Op. cit.

ственной черте этого искусства, как отрицание человеческого, настолько же обширно и глубоко будет укоренено подобное извращение. Речь не идет о том, чтобы восхищаться и преклоняться перед тем самым духом, который под видом искусства унижает и заставляет страдать человека, но от которого внешне отвращаются, когда он в действительности унижает, дурачит, мучает человека, издевается над ним. Современное искусство именно в своих самых нечеловеческих перерождениях является любимчиком тех неосторожных гуманистов, которые с удовольствием заигрывают с чудовищем, но начинают возмущенно звать о помощи, когда оно вырывается на свободу. Здесь скорее подходит высказывание Штифтера: «Собственно смертный грех искусства есть тот, что направлен против истинного Божьего подобия человеческой души» (1847)¹²⁸.

При таком рассмотрении вершины искусства XIX и XX веков располагаются именно там, где посреди всех этих новых и неслыханных опасностей, угрожающих человеку и его миру, со всем совершенством в искусстве утверждается идея человека. Но это подразумевает и ее обновление. *Искусство XIX и XX веков велико и могуче там, где вновь открытую землю внечеловеческого — «waste land»¹²⁹ — оно умеет держать в напряженном соотношении с неповрежденной идеей человека.* И это может осуществляться различными способами. *Великими гениями эпохи являются те художники, которые не обходят стороной новое, которые в предчувствии опасности не пытаются «укрыться в своей собственной скорлупе» или замаскировать неизбежное для них, «заданное» им внечеловеческое пустой оболочкой человеческого.* Наоборот, посреди всех этих духовных притеснений и искушений опасными видениями, глубоко от них страдая, приближаясь порой к отчаянию, они пронесли через пропасть образ человека. Великий пример этого — Домье, другой — Ван Гог. Но было бы несправедливо за этими великими не замечать тех других, у кого сбережение человеческого было не столь бросающимся в глаза, у кого оно было не пламенем, а только искрой¹³⁰.

Искусство XIX и XX веков всегда оказывается поверженным, если оно желает изыскивать те самые пограничные рубежи только ради новых раздражений, открывает их потому, что хочет всего лишь *интересного*. «Интересное» является всякий раз в качестве основной опасности эпохи. Эти отношения очень хорошо можно понять на примере противоположности Каспара Давида Фридриха и Тёрнера, принадлежащих одному и тому же поколению. У того и другого проявляется тяга к элементам, к земле, воздуху и морю в их «вселенских» формах. Но у Фридриха подобная тяга соединена с глубоким

образом человека, благоговейно взирающего на эти элементы. Поэтому искусство Фридриха отличается высоким человеческим уровнем, несмотря на известную техническую грубость. А искусство Тёрнера, чисто технически несравнимо более виртуозное, теряет этот безусловно необходимый противовес: оно часто впадает в интересное, внутренне и внешне лишённое сущности, опускаясь до театрального фейерверка.

Такое отстаивание человеческой середины на новых и опасных просторах является единственной мерой для нового искусства, для отдельных искусств, для художников и для каждого из их произведений.

Кстати, еще один пример — картина Кокошки с освеженным ба-раном. Возражение против этой картины не в том, что она изображает гадкие вещи: рядом со страшным трупом — белая мышь, личинка мухи и увядший гиацинт. Дело не в том, что все это «неэстетично». Наоборот. С чисто художественной точки зрения картина отличается редкой внутренней последовательностью и «плотностью»: глубокое внутреннее созвучие предметов и форм вместе с красками — зловещая «симфония разложения». Смысл же возражения в том, что утрачено всякое отношение с человеческим, художника заботят исключительно переливы красок. Погружаясь в картину, мы оказываемся в царстве нездорового, и это тем более опасно, когда присущее данной области соблазнительное, околдовывающее, «аромат смерти»* изображается с таким мастерством. Помещенная рядом забитая свинья Рембрандта — образ безусловно религиозный. Об этом, правда, можно еще спорить, но существуют и бесспорные примеры.

Нечеловеческим, дьявольским является у Энсора частое смешение изысканного формального вкуса с самыми жуткими и нездоровыми темами. Нечеловеческим, «безнравственным» выступает поклонение плоти во многих графических актах Шиле; опустошителен и испорчен в самых своих основах холодный цинизм литографий Гроша, представляющих собой не просто немилосердный суд декадентского века и его жизненной неправды — в придачу ко всему в них сверкает перверсивная радость, вызванная гниением, и блеск злорадных глаз безжалостно толкает на самоубийство**. И как знал уже Штифтер, существует «порочный» пейзаж, существуют пейзажи мертвящие и нигилистические. И эти нечеловеческие явления искусства тем более опасны, чем больше «умения» в них вкладывают художники.

* Эта характеристика не распространяется на все творчество Кокошки.

** Otto Mauer. Kunst und Christentum. Wien, 1946.

«Сегодня можно очень многое. Почти во всех областях имеются виртуозные достижения. Фактически все, о чем можно судить, прекрасно, даже превосходно. Однако нередко кажется, что даже совершенное лишено той *сердцевинки*, посредством которой пускай и не-большое, но все же добро вполне могло бы звучать, становясь *существенным*»^{*131}.

В XIX и XX веках художники двигаются по узкой кромке. Им угрожает падение, с одной стороны, в только-интересное, претенциозное и странное, что не есть искусство. С другой стороны — в бесплодную и неистинную, в пустую и просто *предписанную* красоту, что тоже не есть искусство.

Только сильным душам дано двигаться по грани. Душам помельче не хватает для этого внутренней уверенности.

Поэтому-то в XIX веке гений приобретает совершенно иное значение, чем в более ранние века. Он в одиночестве несет постоянно тяжелеющий образ человека через угрозы времени. «Так впервые сформулированное в XVIII веке понятие „гений“ начинает обретать особое роковое звучание применительно к нашему позднему, сегодняшнему времени. Для нас гений стал неотвратимой необходимостью, с его помощью мы достигаем самих себя»^{**}.

По поводу защиты экстремистов

*Quae sursum sunt sapite*¹³²

Однако же для оправдания крайних направлений современного искусства необходимо учитывать несостоятельность тех консервативных направлений, которые в течение XIX века несли или обязаны были нести в искусстве образ человека. «Само „добро“ стало невыносимо пошло, ибо из него исчезает творчество». «Пошлость и плоскость „добра“ вызывает против себя реакцию, утверждающую большую остроту, большую глубину, большую страстность „зла“. В „зле“ думают найти противоядие против пошлости». (Эта тривиальность утратила все трансцендентное благоговение и застыла в низком самодовольстве). «И мы видим часто, что движения, вызванные злобой и ненавистью, в которых есть темные страсти и присутствует элемент „демониче-

* Karl Jaspers. Die geistige Situation der Zeit. Berlin-Leipzig, 1933.

** Wilhelm Furtwängler. Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in der Kunst. In: Geistige Überlieferung. Ein Jahrbuch, herausgegeben von Ernesto Grassi. Berlin, 1940.

ский“, бывают острее, активнее, интереснее, чем движения, вызванные мотивами добра, но добра уже не творческого, охлажденного, потерявшего соль и ставшего пресным. <... > Остроту мы чувствуем в возникающих революционных течениях, в первых столкновениях романтизма с классицизмом, в новых течениях в искусстве...»^{*133}.

Ложно и необоснованно распространенное мнение, будто эти современные направления в искусстве уже находились на пути к новому религиозному искусству. Это все равно, что закрывать глаза на факты, которые невозможно игнорировать. Но, несомненно, они являются жалом, что призвано делать религиозное искусство «пылающее творческим, острым и способным к духовной борьбе». Притязание новых направлений быть „avant-gard“ стало возможным только потому, «что, с одной стороны, старые „ортодоксальные“ направления искусства утратили свой огонь, а с другой — существовали реакционные направления, которые проповедовали банальное, самодовольное и недуховное псевдоискусство».

Вместе с тем, неприемлема часто звучащая защита современного искусства, когда пытаются оправдать его указанием на то, будто оно именно потому и является «правдивым», что выражает хаос нашего времени. Впрочем, это вполне подходит для того случая, когда через духовное прозрение как «реалистический» постигают именно изуродованный образ человека в современном искусстве. «Человек, *это духовное и нравственное существо*, выглядит теперь *действительно* как пластика Эпштейна или Архипенко, как фигуры Пикассо или Дали: правильные размеры и отношения утрачены, гипертрофия и атрофия усиливаются вплоть до состояния жуткой карикатуры» (Дж. Монтези). Но это утверждение только в том случае требует оправдания, если допускается фальшивый тезис, будто искусство *по существу* своему является, обязано или призвано быть «выражением времени». И сам этот тезис выступает симптомом такого мышления, что всплывает во временности. Искусство является «выражением времени» *постольку поскольку*, а по существу своему оно вне времени: оно есть эпифания свободного от времени, вечного — в прорывах времени. Эссенциально отрицание этого вечного есть и отрицание искусства. Достижение истинного художника не происходит из времени, оно покидает темницу времени. Более того, именно такое достижение искусства как раз есть и дефиниция творческого. Но, конечно, и оно обязано пользоваться элементами времени для сотворения нового.

* N. Berdjajew. Von der Bestimmung der Menschen. Bern- Leipzig, 1935. Цит. по: Н. А. Бердяев. О назначении человека. М., 1993. С. 159.

Применительно к нашему времени это означает, что перед художником стоит задача «никогда не нарушаемый сверхъестественный порядок сделать наглядным посредством образов порядка нарушаемого и естественного». Потому-то и величие художника измеряется «не в соответствии с теми прекрасными ощущениями, которые он возбуждает», а (как это теоретически знал Ницше) в соответствии с «той надежностью, с какой хаос слушается его повелений». Но их художник, в свою очередь, получает не от собственного автономного «Я», а «сверху» (если же не оттуда, то тогда прямо «снизу», как у сюрреалистов с их столь неверным самоназванием).

Относительно конкретной критики

Все эти общие наблюдения обретают жизнь и определенность только перед лицом конкретного произведения искусства, перед которым проходит проверку всякое всеобщее понимание и та самая всеобщая критика. Принцип этой конкретной критики неподражаемо сформулировал Новалис: «Можно было бы буквально каждому стихотворению указать его область, и такая критика была бы исчерпывающей применительно к иллюзиям составителя этого стихотворения». Такое «указание каждой вещи ее места» часто дает удивительно простые результаты и восстанавливает в царстве искусства утраченную было иерархию. Но подобное возможно, только если сохраняется или вновь обретается твердое воззрение на сущность искусства и человека.

ГЛАВА 14

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ЧЕТВЕРТАЯ ЭПОХА ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

Мы в конце...

Хр. Моргенштерн

Характер «современного» искусства поддается более четкому пониманию, если сравнивать его с другими эпохами западного искусства, из которых оно произросло и в которых должны помещаться его корни. Ибо и «современное» искусство, увиденное как целое, именно в своем хаотическом начале когда-нибудь обретет характер «закрытой» эпохи, даже если пока не различимы ни само его окончание, ни конечная точка, ни форма этого окончания.

Эпохи западного искусства, если рассматривать их целиком, надежнее всего характеризуются через понимание того, чему искусство служит в каждое время. Эти эпохи не так сильно различаются своими «стилистическими» чертами в узком смысле слова, как наличием или отсутствием больших совокупных задач (*Gesamtaufgaben*) искусства, появлением или исчезновением определенных художественных жанров, отношением зрителя к искусству, темпом, ритмом, формой протекания и т. д. Гораздо сильнее они различаются пониманием того, что представляют собой или обязаны представлять в данное время искусство и изображение вообще.

Применительно к искусству западной высокоразвитой культуры разграничиваются четыре эпохи, среди которых две, «срединные», тесно взаимосвязаны благодаря сходству их центральной темы.

Первая эпоха: Бог как Господь. Предроманика и «фоманика» (550–1150). Первая эпоха знает в качестве цели искусства только богослужение. Исключительная задача искусства — гезамткунстверк церкви. И здесь уже романское искусство отличается от восточно-византийского. На Западе светский полюс искусства, имперское искусство, в общем-то введе-

но в церковь*, в то время как в Византии церковь и императорский дворец противопоставляются друг другу как внутренне равнозначные задачи. Причем императорский дворец обладает куда более всеобъемлющим характером по сравнению с церковным зданием и ставит искусству куда более многообразные задачи. На Западе все то, что появляется вне церкви, в пфальцах или епископских резиденциях, оказывается лишь фрагментом или рефлексом церковного искусства.

Как в христианском, так и в византийском искусстве исключительный его предмет — надмирное. Здание и образ в равной степени обладают сакраментальным характером, они в чувственных знаках согласно принципу «неподобного подобия» опосредуют опыт того, что в основе своей неподвластно опыту. Человек и природа, так сказать, вознесены до таинственного состояния мира иного.

Законы образного воспроизведения выводятся из этого принципа. *Господствует плоскость*. «Плоскостное действует и в построенном, и в изображенном произведении; плоскостное объемлет камень и сдерживает его силу, оно укутывает опору, обволакивает плотными складками капитель, заковывает в себя как в латы, как в твердый панцирь черепахи скульптурные фигуры»**, которые подчинены в качестве рельефа слоистой структуре стеной плоскости. Телесное не изображается в своей посюсторонней реальности: не существует ни круглой пластики, ни передачи теней в изображении и действительных отношений в видимом пространстве, отсутствует всякая перспектива. В своей основе искусство образов — на Востоке и Западе, конечно, с учетом обозначенных различий — все еще стоит под знаком того теоретического понимания «образа», которое утверждает себя еще в III веке неоплатонизмом Плотина и которое усваивает церковное искусство в константиновскую эру***. Подобно тому, как и христианская философия продолжает оставаться по своей сути на неоплатоническом основании вплоть до нового пробуждения аристотелизма в XII веке.

«Прогресс» искусства состоит в истолковании традиционных изобразительных формул. Штудий с натуры не существует.

От восточно-христианского западное романское искусство отличается не только обликом церковного здания, существенно иным

* В этом заключается смысл немецких сдвоенных хоров, как показано в венской диссертации Ф. Унтеркирхера (1941).

** Th. Hetzer. Vom Plastischen in der Malerei. In: Festschrift für Wilhelm Pinder. 1938.

*** Ср.: A. Grabar. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. In: Cahiers archéologiques 1945, p. 15–36.

восприятием материи, света и преобладанием иных образных содержаний (Bildgehalten). Прежде всего — в нем иной образ Бога.

Церковное здание обособляется от раннехристианского и византийского двумя чертами, во-первых, — появлением башен, которые вначале заменяют купола и делают из церковного здания защищенную Божию крепость — то есть башнеобразными высотно-пространственными отношениями; во-вторых, — удалением из стены мозаики, мозаичного золота, то есть световых элементов. Стена обретает все большую прочность и массивность, как в сооружениях первобытных культур, становясь тяжеловесной, в то время как в раннехристианском и византийском искусстве она была легка и эфирна; теперь стена оказывается многослойной, что отчетливей всего видно в перспективном портале, краски стены теперь лишены блеска и совсем земные. Пространства склонны к затемнению. Свет возвращается к своему источнику, например, в большом светильнике-короне над алтарем. Большую роль играют подземные культовые помещения, крипты.

Как и в восточно-христианском искусстве, Бог и здесь изображается прежде всего в своем божестве, Христос — как Господин мира и Царь. Но в большей степени, чем там, проявляется пугающее начало Божества, а в конце эпохи к образу Бога примешиваются даже черты демонические. Судовольствием изображается демонизм апокалиптических существ, ангелы, ангельские чины, борьба Христа и его воинств под водительством Архангела Михаила, имеющих свои замки в вестверках и сражающихся против них сил тьмы. Вообще, последние дни и прежде всего — Суд. Непонятным для восточно-христианского благочестия способом демонические монстры проникают в порталы церковных зданий, даже на капители нефов.

Черты, отличающие романское искусство от раннехристианского и византийского, с одной стороны, восходят к древнегерманским корням, а с другой — несут в себе память о древневосточном искусстве, причем общность проявляется в смещении образа Бога в сторону представления о Нем как о Владыке небесных воинств и неумолимом Судии, Которому верующие предстоят с «трепетом и великим страхом»*.

Конечно, с самого начала существуют и альтернативные течения, сохраняющие большую близость раннехристианскому идеалу или пытающиеся его восстановить, не достигая, однако, его отношения к свету.

Но существенно — и это необходимо видеть, — что весь характер этого искусства прочно связан с его религиозными задачами и с созерцанием Божества.

* Ср.: F. Heer. Reich und Gottesreich. Wiener Dissertation. 1937.

Вторая эпоха: Богочеловек. «Готика» (1140–1470). Искусство стоит под знаком Богочеловека. Возникает новый образ Бога, и отношение человека к Богу изменяется в самых своих основах.

«Для нового благочестия, провозвестником которого стал Бернард Клервоский, на первый план выдвигается образ Спасителя, ставшего человеком... Бог становится «ближе к людям» — на уровне разума, в чувственном созерцании и в ощущениях — «ибо Он сложил с Себя знаки пугающего нас величия, которое исключает отношение доверия, полного любви»*. «Любовь становится господствующим импульсом нового благочестия, взаимное отношение любви спланивает Бога и человека».

Церковное здание становится чувственно зримым отображением Неба, так что теперь и таинство желают усваивать в чувственном созерцании: высокое кристаллическое световое пространство, пронизанное неземным блеском драгоценных камней, полное небесной музыки**. Христос складывает с Себя атрибуты Отца и строгого Судии и является в человеческом величии, а рядом с Ним — «Unsere Liebe Frau»¹³⁴ и святые.

Тем самым «естественно-природное» вообще становится достойным изображения и постепенно охватывает все регионы мира. Величественное разделяется теперь на человечески прекрасное (миловидное) и отвратительное. И вместе с образом человека впервые после античности является *круглая пластика*; располагаясь под балдахином — то есть всегда в соединении с архитектурой как порядком следующего уровня, — она стремительно превращается из строго изобразительного знака в близкие чувствам образы божественного. Сверхчувственное воспринимается в чувственных обличьях и посредством фантазии, ориентированной на чувства. Тем самым в целом меняется задача искусства. Теперь, начиная с орнамента, который оживляется натуралистическими элементами, практикуется изучение природы и античности. Художники-миряне приходят на смену художникам из духовного сословия.

* Georg Weise. *Italien und die geistige Welt der Gotik* (1939). См. также упоминаемые там другие работы Вайзе, которые много добавили для правильной периодизации западного искусства, но недостаточно были замечены историей искусства, так как, не добавляя новых фактов, бывали не всегда точны в деталях и по части понятий. Кроме того, просто неудачна оценка Италии, как это красиво и точно показал В. Паатц.

** Ср.: H. S. *Die Entstehung der Kathedrale*. 1950.

Процесс, однажды приведенный в движение, уже ничем не остановить. После круглой пластики он захватывает живопись. Вместе с Джотто является — всемирно-историческое событие — живопись, которая на изобразительной плоскости представляет тела с помощью света и тени в их округлости, а пространства — в их пространственности; и за ней следует живопись, схватывающая «проявления» вещей в их видимом взаимодействии уже «перспективно». *Картина, вбирая в себя живопись, пластику и архитектуру, становится микрокосмом — «преемницей собора»**. Затем делается шаг вперед от чувственного представления (*Versinnlichung*) священных событий и персонажей на изобразительной сцене к их актуальной репрезентации (*Vergegenwärtigung*) — как будто они свершаются «теперь» и перед нами, то есть к их «во-ображению» («*Ein-bildung*») в настоящем времени. Тем самым вся сфера окружающего нас мира освящается и шаг за шагом становится предметом открытий. На высшей точке этого поступательного движения приходят к типу воспроизведения, приближающегося к реальности зеркального отражения (Ван Эйк).

Очень скоро рядом с направлением, которое Второе Божественное Лицо и мир святости являет в их человеческом величии, выдвигается и такое, что пытается эти вещи *еще* больше приблизить к человеку посредством эмоций, так что оно представляет Богочеловека в Его униженности, заброшенности, в состоянии, вызывающем жалость. Во всем этом односторонне выражается только его человеческая природа. Теперь возникают образы «Мужа скорби», Пьеты, Оплакивания Христа и т. д. — и священные сцены помещаются в совершенно повседневную обстановку, которая тем самым обретает свою ценность, например, на улицы или во внутренние пространства средневекового города. Тем самым они «репрезентируются» в совершенно новом смысле. Этому искусству образов, снизошедшему до передачи повседневности, открывается невиданное доселе поле природных наблюдений. Ему принадлежит внутренне весьма скромная форма церковного здания, которое в противоположность величественному кристаллически-ювелирному собору в самой церкви усматривает что-то профанное, простое место собраний, где свят только алтарь, вокруг которого формируется новый гезамткунстверк Позднего Средневековья — позднеготический алтарь-складень.

Постепенно руководящая роль переходит к образу поклонения. Но по мере дальнейшей субъективизации искусства расчленяется и целое церковного искусства. В многочисленных капеллах, во мно-

* Th. Hetzer. Op. cit.

жестве отдельных образов поклонения все больше и больше дробится бывшее единство.

Поскольку теперь человеку — через очеловечивание Второго Божественного Лица — подобает новое значение, поскольку искусство теперь становится способным не только возвышать дух, но и «обожествлять» глаз, постольку отныне формируется второй, светский полюс искусства: в *частной* сфере замка, а вскоре и бюргерского дома зарождаются наипервейшие начала искусства, которые — подобно «роману» эпохи — больше не связаны с сакральным и обладают новой, чисто мирской тематикой.

Третья эпоха: Богочеловек и «божественный» человек. Ренессанс и барокко (1470–1760). Религиозное искусство стоит под знаком *Богочеловека*. Из двойной природы человека совершенно односторонне изымается его величие, а его униженность и нищета намеренно игнорируются. Доминирующий образ времени — «великий человек», «divino»¹³⁵, как в духовной, так и в светской сферах. Человек невероятно возвышается. Он не только подобие Бога, но и ответ Его величия, а также — в своей творческой силе — и точная Его копия. Благодаря такому подходу грандиозным образом высвобождаются творческие силы человека. Накапливаются выражения, передающие человеческое величие. Божественный человек, святой, по-своему правитель — все они в известном смысле создают переход от человека к Богу. Человеческое тело испытывает мощное преображение, которое остается непонятным без веры в воскресение *плоти*. Совершенство тела воспринимается как отпечаток духовного совершенства, нагота — как отображение чистоты и истины.

На Христа взирают прежде всего как на Восставшего во плоти, победителя смерти, в Его возвышенности и просветленности, в сверхчеловеческой красоте и силе, телесно — как на атлета. Даже в смерти и страстях — повсюду сквозит всепобеждающая сила. Земля и Небо плотно срастаются друг с другом; наглядным выражением этого становится роспись сводов, которая сейчас — а именно между 1470-м и 1760-м годами переживает свой расцвет. Человек стремится к собственной исчерпывающей полноте и при этом — наверх. Преобладающим религиозным аффектом становится триумф. Это отражается и в новом общем облике церковных зданий. Он появляется уже около 1470 года и на целых три столетия закрепляет свои канонические формы. Все они — под знаком триумфальности: возникает мотив триумфальной арки на фасадах; новая, повсюду распространяющаяся форма алтаря — тоже в виде триумфальной арки; появля-

ются христианские триумфальные колонны (посвященные Св. Троице и Деве Марии). Вознесения на Небо, апофеозы становятся центральными и все перекрывающими темами религиозной живописи. Именно они наделяют живопись сводов ведущей ролью. Церковное здание увенчивается славой светоносных куполов, в которых приподнятое земное пространство плавно и беспрепятственно возносится в неземные световые пределы. Все это не столько паганизация христианства, сколько христианизация высокой *языческой* античности.

Но рядом с церковью утверждается теперь совершенно уравнивленное с нею в правах жилище *«великого человека»*, только сейчас сформировавшееся в гезамткунстверк со своей иконологией. Это жилище выступает в двух формах, сельской и городской: замок и дворец. Здесь в услужении культа *«divino»*, божественного человека, находится весь античный Олимп. Все больше и больше замки приобретают характер культовых мест, посвященных Великому человеку, который видится в двух ведущих образах — Геракла и Гелиоса. Империя света в Версале — апогей этого секулярного культа. Уравнивание обеих сфер постоянно нарастает, формы одной сферы переходят на формы другой, в результате все заканчивается смешением.

Но под знаком героического человека заново открывается весь мир. Ибо человек есть микрокосм и находится в *«симпатической»* связи с макрокосмом всей природы, начиная с небесных тел и заканчивая одушевленным и неодушевленным миром, миром историческим и мифологическим. Без всяких скачков, в великой органически-динамической взаимообусловленности все переходит во все; в самом что ни на есть чувственном еще доступно взору духовное. Все в равной степени состоит из одной и той же субстанции.

«Организмом», состоящим из некой субстанции, является и гезамткунстверк, в котором все искусства, вступая друг с другом в союз, достигают единства, подобно тому, как в картине только теперь соединяются воедино *«идеал и реальность, далекое и близкое, строгость и нежность, возвышенное достоинство и веселая игра»**. Но и искусство с наукой, как и изобразительное искусство с поэзией, образуют союз. Новая анатомия, научная перспектива, учение об ордерах, воплощенных в колоннах, наука *«иконологии»* — все они принадлежат *«искусству»*.

И сам художник лишь теперь в своей творческой силе становится воплощением *«божественного»* человека, универсальным худож-

* Th. Hetzer. Op. cit.

ником, более того – «uomo universale»¹³⁶. Это тот тип, что возникает вместе с Леонардо да Винчи и вместе с Гёте заканчивается.

Мир – большая сцена для явления богов и человеческих свершений. Идея «театра» становится глубоко значимой для всех областей искусства и жизни.

Внутреннее состояние человека – огненное, страстное, энтузиастическое. Отношение к миру – безграничный оптимизм и доверие. Только в эпоху барокко кое-кто мог найти этот мир «лучшим из возможных миров»¹³⁷. Чувствуют себя уютно и по-домашнему как раз среди только что обнаруженной шири бесконечного мирового пространства, в котором земля – лишь крохотный элемент.

Основа этого мироощущения – почти уже рискованно-дерзкое доверие к Божьей благодати, милосердию и силе Божьего примирения с человеком. Благодаря Христу и его Воскресению мир в своей основе уже спасен и вознесен до преображенного состояния, зло уже побеждено, оно недействительно, оно – исчезающая тень.

Противоположными движениями являются трагический мир Микеланджело, маньеризм с его мироощущением, полным сомнения и страха, и протестантизм, который в соответствии со своим религиозным принципом не может принять идею Великого человека. Здесь продолжает жить средневековая идея маленького и убогого человека, и она подвергается секуляризации, превращаясь в идею заурядно-низкого человека и обыденной природы, которая, теперь уже достойная изображения, постепенно становится и его предметом. Неприемлема для протестантизма из-за его отношения к культу и таинству и идея гезамткунстверка. Религиозное искусство удаляется в бюргерский дом и там, в частных образах поклонения и медитации, переживает свой последний расцвет, а в творчестве Рембрандта – своеобразный синтез образного мира барокко и позднего Средневековья: человек в своей «бренности», *одновременно* и подлый, и возвышенный, увиденный во всех переходах человеческого естества от нищего бродяги до Царя-Первосвященника.

Своеобразие эпохи – в соединении начала христианского с идеей органического. Подобное соединение отсутствует в романике и готике, а следующая эпоха от этого быстро избавится. Увиденная именно так, данная эпоха – если не замечать таящихся в ней опасностей и недостатков – навсегда останется высшей точкой мировой истории, наряду с эпохой греческой.

Готика и Ренессанс-барокко. Вторая и третья эпохи связаны друг с другом теснее, чем это себе представляют: обе, пускай и по-разному

му, но антропоцентричны и потому во многом близки высокой античности. Если существенно новое качество Высокого Ренессанса (на этом качестве покоится и барокко), возникающее только около 1470 года, — это оживление образов античных богов, античные архитектурные «ордера», иллюзионистическая живопись сводов и идея континуума в искусстве, то тогда генеалогический ряд человеческого образа, характерного для Высокого Возрождения, минуя Мазаччо и Джотто, восходит к образам «воскресшей жизни» «классических» готических соборов XIII века. С другой стороны, корни человеческого образа в протестантских Нидерландах XVI и XVII веков тянутся назад, вплоть до сниженных образов Бога XIII века (к «хлеву и Кресту»). Равно как и протестантская церковная постройка имеет своих предшественников в альтернативных собору церквях нищенствующих орденов. Неподалеку от готики начинает возникать Ренессанс, а рядом с Ренессансом и Барокко замирают последние звуки готики.

Барокко, прежде всего позднему немецкому с его вершиной в творчестве Бальтазара Ноймана, удается порой органически сплавить воедино готическое и ренессансное, в то время как органическое соединение истинно романского и ренессансно-барочного исключено.

Четвертая эпоха: автономный человек. «Современность» (с 1760 года по?). Она стоит под знаком разрыва между Богом и человеком, под знаком мнимо «автономного» человека и замены тринитарного Бога новыми богами и божками: природой и разумом (пантеизм, деизм), искусством (эстетизм), машиной (материализм), хаосом (анархизм).

Уже было показано, как тем самым определяются задачи и предметы изображения, принципы изображения и техника искусства.

Так, с фундаментальным предназначением эпохи связано новое проникновение плоскости; плоскостное и пространственное одерживают победу за счет пластического.

Однако же именно в этих характерных для эпохи противопоставлениях обнаруживается, что в основе своей даже внешне поддающиеся сравнению черты порой означают совершенно разное. Новое преобладание плоскости в «современном» искусстве имеет совсем иной смысл, чем в искусстве доготическом. В романской живописи скованность плоскостью является выражением потусторонности. В современном искусстве, наоборот, господство плоскости становится преградой для человеческого элемента, который был тесно связан с пластическим; плоскость ограничивает свободу человеческого

не в пользу сверхмирного, в которое не верят, а ради «элементарного». Происходит трансцендирование человека не вверх, а вниз.

Во всем проявляется тот факт, что предмет и характер искусства — вплоть до его самых новых, внешне полностью секуляризованных разновидностей — в существе своем определяется верой или тем, что ее заменяет. Будь то даже и суеверие какой-нибудь современной секты. «Ибо не существует и не существовало человека, который не приносил бы жертвы или своему Богу, или своим идолам» (Франц фон Баадер).

ГЛАВА 15

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК РУБЕЖ В МИРОВОЙ ИСТОРИИ

...мы стоим в начале.

Хр. Моргенштерн¹³⁸

Старение культуры

Вопрос заключается в том, не все ли поздние фазы культур в той или иной форме дают уклонение от идеи человеческого — каждая своим способом, будь то церемонное оцепенение, поверхностность, бурный рост, достигающий состояния колоссального и пустого, бездушные, одичание и огрубение. В этом случае то, что возникло в XIX и XX веках, окажется только *особой* формой умирания «фаустовской» культуры Запада, и прав будет Шпенглер.

Но тогда следует еще спросить, все ли культуры умирают *одной* смертью, — вопрос, который сам Шпенглер отбросил в сторону. Не существует ли наряду с естественной смертью от старости по причине истощения жизненных сил, наряду с насильственной смертью из-за вторжения извне чужой культуры, также и смерть в связи с физическим и духовным заболеванием, не существует ли также и «безумие» целой культуры?

Однако уже сравнение с античной культурой показывает, что в небольшой степени упадок и вырождение последней были связаны с человеком. Впрочем — если с самого начала направить взгляд опять-таки на ведущие задачи, — в поздней античности обнаруживается отступление на задний план такого явления, как посвященный богам храм; вместо него являются в качестве новых ведущих задач амфитеатр, императорские термы, императорский форум. Все они — места тайного культа обожествленного человека, человекобога, то есть выродившейся идеи человека, но все же человека. И, опять же, это не приводит к разрыву видов искусства. И ни в какой другой культуре невозможно найти ничего похожего на подлинный трансгуманизм. Кроме того, столь же абсолютно новым, как и этот трансгуманизм, оказывается распространение культуры по всей Земле.

При попытке определить положение и функцию нашей эпохи в мировой истории необходимо, таким образом, различать три группы феноменов: старение западной культуры, ее дегуманизацию и ее планетарное распространение.

Четвертая эпоха Запада отмечена феноменами, которые, без сомнения, можно обозначить как возрастные явления. Культура мирового города везде, где она проявляется, оказывается поздней культурой¹³⁹. Относительно этой закономерности мы владеем абсолютно объективным критерием. Спад биологической продуктивности и преждевременное старение, если быть предельно осторожным, тоже можно обозначать как возрастные явления. Допустимо — хотя здесь мы этого и не будем делать, — указать и на явления искусства, которые представляют собой аналоги подобным же явлениям, принадлежащим другим поздним культурам; в данном случае можно было бы отталкиваться от Шпенглера*. И все же они не определяют со всей решительностью характер этой четвертой эпохи.

С помощью тезисов Шпенглера *нельзя* доказать, что состарившаяся культура не способна обновиться посредством, например, вливания «свежей крови», или активизации сил отдельных духовных личностей, то есть через религиозное обновление или — а это реальнее всего — посредством активизации обеих зон. Ведь подобно человеку, носителю культуры, и сама культура является образованием, принадлежащим одновременно природному миру и миру духовному. И «старение», понятое исходя из этого, оказывается не только биологическим понятием (игнорирование этого факта Шпенглером, как мне представляется, приводит к неудаче в его определении Поздней античности). Но, с другой стороны, справедливыми возражениями против Шпенглера еще не доказывается, что возрастная смерть западной культуры *исключена* или невероятна¹⁴⁰.

Наблюдение за искусством не может внести никакой ясности в решение этой проблемы. Для нее все заканчивается «non liquet»¹⁴¹, и она отодвигается далеко на задний план двумя другими проблемами, имеющими отношение к дегуманизации¹⁴².

Дегуманизация

Ибо к подобным возрастным явлениям рассматриваемые в этой книге феномены не имеют никакого отношения. В них обнаруживает себя нечто такое, что в пределах мировой истории представляется чем-то исключительным.

* Ср.: O. Spengler. *Untergang des Abendlandes*. Bd. I, S. 375ff.

Сравнивая без предубеждения общее течение западной культуры, как оно отражается в искусстве, с общим ходом развития иных культур, обнаруживаешь следующее: наша культура в своей последней четвертой эпохе достигла состояния, которое в других культурах отсутствует.

Это как раз и есть главный тезис шпенглеровской морфологии культуры. Согласно ему все развитые культуры имеют одинаковые ступени развития и даже обладают абсолютно одинаковой длительностью своих культурных фаз*. Наши наблюдения понуждают отказаться от этого тезиса. Подход Шпенглера не соответствует действительности. Развитые культуры различаются не как отдельные представители одного и того же вида: они формируют и различные виды**.

Таким образом, надо попытаться осуществить новый подход, который принимал бы в расчет эти отношения. Хотя, несомненно, и его в свое время тоже необходимо будет очень сильно подправить. В данном случае угроза для этого нового подхода исходит исключительно от феноменов, покоящихся в области искусства.

Так, для начала можно выделить группу ранних высокоразвитых культур, которые необходимо определить как культуры одноступенчатые. Это не значит, что они в своем развитии не проходят все фазы, описанные в общем виде Шпенглером. Повторим еще раз: культура больших городов представляет собой *позднюю* культуру, даже там, где она только возникает. Но первые высокоразвитые культуры остаются во всех своих фазах в состоянии религиозной связанности, которая определяет и формы их исчезновения.

Из этого состояния выбираются — что касается искусства — только три развитые культуры: греческая, восточно-азиатская (китайская) и западная (во второй и третьей эпохе своего развития). Только в них достигается тот тип культуры, что присущ «гуманистической» ступени развития, ориентированной на человека как середину. И только в них достигается *относительное* обособление искусств и художников от религиозного***. Только они достигают степени «изящного», нравящегося искусства, ориентированного на чувственный опыт и на субъекта, равно как и на душу, а тем самым — и на «художественный вкус», на собирателей искусства, на знаточество и т. д. Са-

* Ср. также: Giambattista Vico. Principi di scienza nuova. Napoli, 1725.

** Дифференциацию предложенной Шпенглером схемы развитых культур пытался осуществить А. Демпф (A. Dempf). Ср. его: Kulturphilosophie. München, 1932.

*** Это та стадия развития человечества, которую Ясперс обозначает как «осевое время».

мым верным критерием этого отношения искусства к человеку является возвышение, с одной стороны, «субъективной» живописи, которая знает *перспективу* (в каждом случае в иной форме) и светотень, а с другой стороны, таких видов искусства, как чистый пейзаж, жанровое изображение и т. д.

(У меня нет здесь возможности детально касаться в высшей степени значимого положения исламской культуры, определение которой у Шпенглера нас не удовлетворяет.)

Эта небольшая группа культур образует разновидность двухступенчатых культур.

Но одна культура, которая своими собственными усилиями, как растущий организм, из себя самой производит эту стадию еще на этапе своего зарождения, обязана обосновываться иначе. В подобных культурах уже первая стадия имеет другой характер и другое внутреннее строение. Равно как другое протекание и другой конец.

Вышеописанную «гуманистическую» стадию преодолела только одна развитая культура — наша. Только в ней, в ее четвертой эпохе, достигается трансгуманистическая стадия. Она одна — трехступенчатая. В своей первой эпохе она демонстрирует при определенном взгляде характер теоцентрических культур. В своей второй и третьей фазе, особенно в Ренессансе и Барокко, она достигает типа антропотропных культур (на мгновение можно вообразить — хотя историк и не позволит нам такого мысленного эксперимента, — что в характерном для Барокко окостенении она даже достигла своего конца). В четвертой фазе она восходит на такую ступень, которая *sui generis*¹⁴³ и потому реально не может быть разъяснена в своей сущности посредством сравнения с другими культурами.

Планетарное распространение

Но наша культура отличается от всех остальных культур не только своей последней стадией. Она отличается от них и своим *планетарным распространением*, которое наступило уже в третьей стадии и создало благодаря развитию в наше время новых средств коммуникации реальность абсолютной новизны — планету, объединенную посредством техники.

Все говорит о том, что состояние это ни при каких обстоятельствах не предполагает возвратного движения, что техника с ее «космогоническими» последствиями сохранится, даже если Западу суждено погибнуть. Но это означает, что вместе с западной культурой завершается и мировая эпоха изолированных высокоразвитых культур и,

сотрясаемая опасными кризисами, начинается мировая эпоха планетарного единства. Структуру и характер этой эпохи нельзя заранее предвидеть. Западной культуре, с ее невиданным изначальным динамизмом, кажется, близка задача достижения такого перехода. Она, с одной стороны, пожалуй, последняя развитая культура «старого типа», а с другой — в ее последней специфической фазе открывается перспектива новой формы культуры. Эта форма предполагает, что в будущем отдельные культуры перекроются мировой культурой неопределенного и неопределимого пока гештальта; и с этой точки зрения подобная форма могла бы представлять собой начало подобной мировой культуры.

Чтобы разглядеть эту возможную перспективу, необходимо задуматься над тем, что всемирная история культуры вовсе не состоит из одних только развитых культур. Как мировой эпохе развитых культур предшествовала мировая эпоха «примитивных», пространственно ограниченных родоплеменных культур, так, возможно, за мировой эпохой развитых культур последует мировая эпоха мировой культуры. Если такое произойдет, то это будет означать, что человеческая история в целом движется в сторону всеохватывающих культурных союзов.

Тем самым шпенглеровский взгляд может быть «снят» в двойном смысле этого слова — подобно тому, как всякая правильная теория новой не опровергается, но допускается в качестве частного случая в пределах той области, где ее еще можно применять. (Так, «классическая» физика действительна в некоторой «средней зоне».) *Она могла бы подходить в строгом смысле слова только для группы одноступенчатых ранних развитых культур.* Впрочем, мне кажется показательным, что в своей четко высказанной антигуманистической тенденции дух Шпенглера, сам будучи симптомом времени (как таковой он правильно был понят Т. Хекером), оказался способным лучше всего постичь именно этот тип «догуманистических» развитых культур. Ведь только у него имеются «изолированные» культуры и только у него выдается тенденция толковать все развитые культуры как в себе заключенные и в себе замкнутые — весьма бросающаяся в глаза неорганическая и несоразмерная духу склонность к расчленению.

Открытые возможности

Но все вышесказанное в целом пока еще совершенно не касается содержания и характера планетарного «единения» и культурного «прогресса», который может быть и «прогрессом, ведущим к концу».

Вырисовываются две крайние возможности.

Одна заключается в следующем: новая мировая «культура» в самом существенном — насколько она касается человека — только обострит характер «нашего» времени. Это значит, упразднив «гуманизм» не только в поверхностном, но и в глубинном смысле, она закоснеет в неорганическом и станет возвратом, «*ricorso*», к новой, «пост-человеческой» примитивности.

Видение подобной мировой эпохи возникает в наивно-сентиментальном, но значимом облике в «Трагедии человека», написанной Модачом¹⁴⁴. В гораздо более остром исполнении — в юнгеровском описании мирового времени, находящегося под знаком машинного образа; за этим образом маячат открытые перспективы*. Объективно определяет их Ясперс: «... мир законченного безверия, в нем — машинолюди, утратившие себя и свое божество...»¹⁴⁵ — конец внутреннего благородства и персональности. В любом случае за этим видением открывается похожая на пропасть перспектива хаотического мирового состояния раздробленной культуры.

При такой точке схода [исторической перспективы], всеобщий бег человечества мог бы достичь своего апогея к 1760 году в «театропических» развитых культурах¹⁴⁶, и особенно на христианском Западе, который в известном смысле снял и поглотил все другие культуры. Но время с 1760 года было бы тогда началом движения вниз, «прочь от человека».

Вторая возможность: состояния, которые символизируют искусство нашего времени, являются всего лишь переходом. Этот переход немного похож на смену культурой христианской Империи кризисных состояний культуры Поздней античности, когда последняя, все более лишаясь глубины, ожесточалась и впадала в варварство. При чем Римская империя создала своего рода «обрамление» для первого распространения христианства. Точно так же и вначале на смену чисто внешней технической унификации планеты могла бы прийти внутренняя, духовно обоснованная унификация, покоящаяся на реинтеграции человека, на его возврате к середине.

Эту возможность с точки зрения метафизики истории обосновал Соловьев. Из факта, что последнему явлению Христа будет предшествовать явление антихриста, он сделал вывод, что перед прорывом решающего позитивно-нового в этом мире является его кривое подобие. Перед появлением человека — обезьяна; перед явлением Богочеловека — неточный образ человекобога (эллинистические и римские вла-

* Ernst Junger. Der Arbeiter. Hamburg, 1932.

дыки)*; и в конце мира — «обезьяна Христа», антихрист. Точно так же и явление «машины» (как символ внешнего господства над миром), быть может, станет прелюдией к возникновению духовного и «органического» владычества дочеловеческого мира, некой «теургии».

Эти возможности не следует воспринимать как альтернативные пророчества, наоборот, они сами все еще описываются через характер эпохи, частью которой является наше настоящее, через ее сходство с двуликим Янусом и через ее бытие, «вставленное» между крайними историческими решениями.

Потому что историческое «мгновение», которое при внешнем восприятии времени выглядит как замкнутый в себе срез между прошлым и будущим, само содержит в себе особо запутанный временной гештальт, охватывающий связи с будущим и с прошедшим. Прошедшее — это вовсе не то, что превратилось в ускользающую точку во времени и потому теперь не существует, оно первичнее того, что принимается как действие бывшего в настоящем, в качестве несущей конструкции, чего-то такого, что поддерживает, но также и препятствует. По этой причине прошлое образует действующую составляющую этого настоящего. И соответственно будущее не является просто тем, что однажды должно будет возникнуть в какой-то дальней точке во времени и потому теперь еще не существует. Будущее есть нечто как раз более первичное, чем то, что содержится в настоящем как задача и цель, как надежда и угроза. Таким образом, будущее вырабатывает столь не устранимую составляющую этого настоящего, *что без этой связи с будущим „простое“ настоящее совершенно не может быть осмысленно описано***.

Но наступить или не наступить тому, на что надеются, или тому, чего страшатся, — это решает не одна только теория, но человек через знание и поступок.

В индивидуальной и коллективной жизни — «величайшая нравственная задача состоит в построении жизни *по ту сторону* перспективы времени, заботы и будущего»***, в устремлении взора исключительно на «вечное в человеке», на его «исток» не во временном, но во вневременном смысле.

* Конечно же, и Сократ, Вергилий, Иоанн.

** O. F. Bollnow. Das Wesen der Stimmungen (1941).

*** В. Соловьев.

ГЛАВА 16

ОТНОСИТЕЛЬНО ПРОГНОЗА

Только потому, что мы не понимаем, как правильно объяснять и исследовать настоящее, мы со всем нашим остроумием стараемся заглянуть в будущее.

Блез Паскаль, VIII письмо мадмуазель Роаннез,
декабрь 1656 г.

Так как открытое здесь обнаруживает себя как нечто совершенно особое и неповторимое, абсолютно невозможно составить прогноз посредством сравнения данной эпохи с другими историческими эпохами. Скорее, его необходимо составлять из своего рода баланса между силами, вызывающими нарушение, и силами исцеляющими.

При этом тут же напрашивается вопрос, не является ли процесс уже необратимым. Потому что отдельные симптомы — особенно распадение искусств и их растворение во внехудожественном, окостенение и разложение на составные части — на первый взгляд, кажется, зашли так далеко, что приходится задаваться вопросом, не наступили ли уже те состояния, что пророчески описал Гёте в своем наброске «Эпохи духовного развития» (1818).

«Потому что, когда такое мировосприятие уже распространилось, тогда сразу же наступила последняя эпоха, которую мы вправе называть прозаической, ибо она не столько стремится гуманизировать содержание предыдущих эпох, с тем чтобы усвоить его чистым человеческим разумом и для повседневного употребления, сколько *при-нижает древность до будничной заурядности* и полностью разрушает древнейшие чувства, народную и церковную веру и даже ту веру разума, которая за необычным явлением предполагает некое полезное соотношение сил.

Эта эпоха не может продлиться долго. Человеческие потребности, возбужденные мировыми событиями, движутся порывисто назад, перескакивая через руководство разума, перемешивая народную веру с церковной и с первобытными верованиями, то там, то здесь цепляясь за традиции, погружаясь в тайны, заменяя поэзию сказка-

ми и возводя их в [члены] символа веры. Вместо того, чтобы разумно поучать и спокойно воздействовать, произвольно рассеивают во все стороны и зерна, и плевелы; нет больше [средней] точки, привлекающей взоры, каждый выступает как учитель и вождь и выдает свою совершенную глупость за всеобъемлющее совершенство.

Так разрушается ценность любой тайны, даже народная вера лишается святости; те *свойства, которые раньше естественно развивались в разных направлениях, теперь противоборствуют друг другу как враждебные стихии*; так снова возникает хаотическая неразбериха, — но это уже не первоначальный плодотворный, живородящий хаос-тохувабоху, а отмирающий, переходящий в тление, в распад, из которого даже Божественный Дух не мог бы снова сотворить достойный его мир»¹⁴⁷.

Повторим еще раз: этот вопрос невозможно смешивать с вопросом о «закате Запада»¹⁴⁸. Для прогноза — хотя это может прозвучать ошеломляюще и мало убедительно — совершенно несущественно, верим ли мы вместе со Шпенглером или нет в смерть западной культуры. Ибо описанные здесь состояния не ограничиваются сегодня одним лишь Западом, несомненно, они смогут сохраняться в разных местах мира, даже если Запад действительно «закатится». Эти состояния уже сейчас все больше приобретают планетарный вид и в дальнейшем станут таковыми в еще большей степени. Новое «искусство», творимое конструкторами, их победа над архитекторами — факт, имеющий планетарное значение. Впрочем, в разных местах сопротивление различно. Не везде повреждение затрагивает жизненную сердцевину. Но само по себе состояние — планетарно-повсеместное. Речь идет о дальнейшем сохранении «возвышенного» человека вообще.

Так что и на вопрос, не стал ли процесс необратимым, невозможно ответить никаким сравнением с другими культурами.

В этой ситуации больше подходит терпеливо и осторожно, с самым тончайшим и снисходительнейшим пониманием обследовать современность на тот предмет, не шевелятся ли в ней целительные силы — хотя бы в самом зачаточном состоянии — и каков их шанс. При чем нельзя идти по краям, где непреодолимо проявляются симптомы болезни, нужно двигаться в зону ядра. Подобное основательное исследование все еще отсутствует, и оно никогда не появится вдруг, как из-под земли. Да и границы этого исследования сокрыты. Существуют зоны, *и это как раз самое существенное*, которые уклоняются от зондажа и которые можно полностью постигнуть лишь тогда, когда эпоха будет уже закрыта и преодолена.

Положение в области искусства

Если рассматривать явления искусства под этим переменным углом зрения, то вначале начинает казаться — по крайней мере относительно ближайшего будущего, — что невозможно ожидать существенного изменения общего его состояния.

При взгляде на задачи нельзя заранее предсказывать, что образуется новая середина, не предугадываешь даже, каким образом она когда-нибудь сможет образоваться. Мы не видим ничего такого, что способствовало бы движению в этом направлении. Новые формы *видимого* культа, которые вели бы к «ренессансу» церковного здания, не могут быть измышлены или изысканы. Несмотря на все попытки, создается впечатление, что пока нереально ожидать обновления церковного здания. Отсутствие всяких намеков на глубокий и действительный, новый культовый образ, растерянность иконологии показывают, что обновление это еще не близко. Кажется, что возможность и даже необходимость появления нового культового образа связаны с одним условием: ему обязано предшествовать нечто иное.

Множественность разнообразных строительных задач, без сомнения, и в дальнейшем будет сохраняться, перед нами и впредь будет стоять вопрос, желаем ли мы их все объединять или дифференцировать — не только в их общем контуре, но и во всем их «настрое», в их «стиле» (который, однако, нельзя понимать формально).

Здесь, кажется, намечаются две возможности — после того, как исчерпала себя нивелировка и более ранние попытки плюрализма обнаружили свою несостоятельность.

Но сделать между ними выбор уже не может никакая теория, только глубокая нужда.

Первый шанс заключается в том, чтобы исходить как раз из того факта, что превращение архитектуры в инженерное строительство избавило от искусства почти все области строительства. Тем самым до некоторой степени очищается поле архитектуры и, так сказать, освобождается место для церкви, надгробия и памятника. Это означает, что искусство — если оно на то способно — сможет вновь вернуться в узкую область сакрального, как это произошло когда-то у истоков великих культур. Кажется, что шанс уравниловки лежит именно в *ограничении* искусства, он мог бы означать концентрацию.

Шанс нового плюрализма — плюрализма сущности, о котором речь шла выше, — напротив, мог бы заключаться в другом: все те рядоположенные друг другу задачи, которые в течение времени привели эту сущность к устойчивой форме, необходимо оберегать в этой ставшей

и сохраняющейся форме при условии отказа от требования «единого стиля», и новое важно искать как раз в этой множественности художественных сфер. Но самой новой задачей было бы наметить среди всех подобных задач осмысленный порядок, иерархию, оставив на вершине ее до некоторой степени свободное место для нового целостного облика церковного здания. Кроме того, культура повсюду охватывает образования различных возрастов.

Этот иерархизм задач мог бы одновременно восстановить и органическое отношение к прошлому. Он не стал бы тотально отвергать прошлое — как первая и вторая революции со своим слепым девизом «il faut tout recommencer à zéro»¹⁴⁹. Помимо прочего, этот лозунг был утрирован до требования, чтобы искусство не только «теперь», но и в *каждом* поколении в обязательном порядке начиналось с того, что в конце неизбежно приводит к тотальному расчленению времени (после того, как прежде в пределах этих же направлений были раздроблены пространство, человек, природа). Точно так же этот иерархизм не стал бы устанавливать в качестве абсолюта одну определенную эпоху, которая, взятая именно как *целое*, принадлежит «прошедшему времени» и никогда не сможет стать образцом как целое. Такого рода эпоха могла бы утверждаться только в пределах того, в чем она наследует «вечные», собственно, «свободные от времени» ценности.

Этот иерархизм задач мог бы на время стать, так сказать, многомерным, ибо он в себе сберегает и собой покрывает ценности «различного времени».

Из двух обсуждавшихся возможностей он принадлежит скорее той, что современнее.

В области живописи и скульптуры приход новых *естественных* задач, которые лишены произвола фантазии, рассеивающейся из-за отсутствия надежных тем, можно с уверенностью ожидать через обновление сакрального образного искусства, которое одно только способно утверждать истинные темы. «Главным врагом художественной практики всегда остается спекуляция, и на нее продолжают ссылаться всякий раз, когда отсутствуют внешние поводы для изготовления произведения». Это осознал уже Ханс фон Маре. Дом буржуа сегодня больше не в состоянии ставить естественные задачи: портрет и пейзаж влачат жалкое существование — и то по инерции. Новые же силы обнаружили свою неспособность утверждать плодотворные для изобразительных искусств темы и потому отосланы на художественную «выставку».

Отдельные области художественного творчества обследуются на счет того, существуют ли и если существуют, то где, признаки исцеле-

ния — причем всегда мы подвергаемся опасности не заметить именно самого перспективного. Так, кажется, будто область погребального искусства действительно является той единственной зоной, в которой обнаруживается, по крайней мере в отдельных местах, неоспоримое улучшение по сравнению с предшествующими состояниями. Упадок надгробия, пережившего свое последнее великое время около 1800 года, когда отношение к смерти было наиболее глубоким, относится к самым показательным чертам XIX и XX веков. Неуважение к человеку нигде не выражается так отчетливо, как на кладбище и в похоронных обычаях современного большого города, нигде не кажется столь же вопиющей абсолютная бескультурность¹⁵⁰. Ибо вся культура покоится — наряду с культом земли — в буквальном смысле слова на культе мертвых; без внимания к мертвым не может быть никакого внимания к человеку. На этом прото-фундаменте, на этом «внутреннем базальте» религиозного начала покоятся в том числе и все возвышенные и просветленные религии. И где они от него слишком отрываются, там эти религии подвергаются опасности потеряться в спиритуалистическом.

Может статься, что здесь наметится обновление сакрального, исходящего, так сказать, из самых первооснов. Ведь именно в этой точке, в самом что ни на есть царстве мертвых, смертное призвано духовно преодолеваться, а более высокая жизнь — раскрепощаться. Поэтому-то стоят в начале всякой культуры великие культы мертвых.

Но и это пока — лишь слабая возможность.

Положение в области материальной культуры

Искусство само является только симптомом нарушенного общего состояния человека. Поэтому было бы необходимо проверить, не приобрел ли процесс болезни возвратный характер и в других областях человеческого творчества, быть может, раньше и отчетливее, чем в искусстве. И тому есть фактические свидетельства, говоря конкретно, — в отношении человека к земле¹⁵¹.

Земля, от которой человек живет, заставляет его осознавать, что определенные формы его мышления и действия являются разрушительными и ведут к «опустошению» в буквальном смысле слова. Неорганическое, механическое мышление опровергается самой землей, и таким образом в культуре земли обнаруживаются движения, которые мучительно восстанавливают естественные отношения и тем самым в определенном смысле утверждают базис более высокой культуры. Ибо «культура» была и есть в первую очередь культу-

ра земли, ее растений и порождений (а также и мертвых, в землю «посеянных»).

«Пугающий пример того, куда мы держим путь, предлагает Северная Америка, и с этим примером ничто не может сравниться. В поисках стопроцентного урожая в бескрайних прериях искореняли... каждое дерево, каждый куст, каждый клочок дикой травы буйволов, чтобы выращивать пшеницу*.

Сегодня заброшена и превращена в пустыню великая страна. Почва, когда-то предназначенная только для выращивания пшеницы, стала добычей ветра и разносится на протяжении многих лет в черных песчаных бурях через половину континента, чтобы бессмысленно погрузиться в Атлантический океан. Только за один день 11 мая 1934 года было унесено 300 млн. тонн пахотного слоя земли. 45 млн. гектаров пашни в Иллинойсе, Огайо, Мэриленде и Северной Каролине были уничтожены, 55 миллионам гектаров был нанесен тяжелый ущерб, 45 миллионам угрожает уничтожение. Американское правительство намерено, призвав 65 000 мужчин на трудовую повинность, высадить заново миллиарды деревьев, чтобы остановить тем самым отступление границы обрабатываемых земель все дальше на восток. Но оно будет терпеть неудачу до тех пор, пока за эти спасительные мероприятия будут браться чисто механически.

И это все — только о физических последствиях вчерашней науки о земле; метафизические последствия не лучше.

Жестокая необходимость заставляет Америку ныне делать прямо противоположное тому, что у нас вплоть до сегодняшнего дня признается правильным**. С неожиданной легкостью избавляются от на-

* Цитируется с некоторыми пропусками и изменениями по: Alwin Seifert. «Die Versteppung Deutschlands». In: Zeitschrift «Deutsche Technik» 1936, 1937. При чем Зайферт со своей стороны ссылается на сочинение американцев H. S. Person, Little Waters и на сообщения Chefs des Soil Conservation Service.

** Зайферт ссылается на отношения в самой Германии. Об Австрии говорится следующее: «Прекраснейшая немецкая земля расположена у северного подножия Альп в Верхней и Нижней Австрии. Эта земля не богата лесами; но кажется, что лес со своей благодатью присутствует везде. Каждая лесная дорога, каждый ручей, каждая межа обсажены плотными рядами деревьев и кустарников. Вся земля между этими живыми изгородями возделана самым замечательным образом. О том, что величайшая красота соседствует здесь с высочайшей урожайностью, свидетельствуют крестьянские дворы, которые, как военные укрепления, рассеяны по всей стране; среди этих квадратных в плане дворов существуют и такие, застройки которых раскинулись на целый гектар. Австрийская

следства и «достижений» XIX века и ведут поиск рабочих приемов, которые означают не что иное, как привязку к средневековым традициям» (но не возврат в Средние века!). «Они ограничивают пашни по горизонталям и делают их свободными от прямых углов — мы же обосновываем необходимость прямоугольных полей выпрямление наших ручьев и рек. Пашни на холмистой местности они закладывают террасно — мы же срываем наши холмы, стремясь к устранению чересполосицы. Они располагают свои пашни узкими лентами, чтобы иметь по возможности рядом друг с другом максимально разные культуры — у нас же непрерывно стремятся к расширению посевных участков, вероятно, под воздействием полного тоски удивления от тех картин Дикого Запада из времен нашей юности, на которых зерновые комбайны, влекомые 32 лошадьми, с трудом пробираются сквозь пшеничные поля размером с провинцию. Они устанавливают новые изгороди и закладывают перелески среди полей — мы же изводим под корень те из них, которые пока еще не попали под ведение охраны природы. Они сеют по углам пашни просо, дурру, подсолнечник и т. д. в качестве корма для птиц и диких животных — мы же разоряем их гнездовья и последние места обитания. Они снова завозят бобра, и он снова начинает возводить даровые плотины, поднимающие уровень воды; они запруживают пересыхающие реки и запускают рыбу туда, где до сих пор никакая рыба существовать не могла, — мы же спрямляем потоки и опустошаем воды, богатые когда-то форелью. Они с помощью простейших средств, игнорируемых нами (вырытые вручную канавы, небольшие водоемы, пруды, земляные запруды), удерживают во всех промоинах дождь и снег, причем именно там, где они выпадают, чтобы без потерь достичь грунтовых вод, — мы же позволяем обезвоживаться целым местностям; они стремятся теми же самыми средствами сохранить для пахотного слоя каждое зерно в каждой борозде — мы же позволяем этому слою в виде речной взвеси уноситься в море и, улавливая его с бесконечными муками снова, отправляем на баржах — уже как ил — повторно вверх по течению. А идеалом инженеров американского «Soil Conservation Service»¹⁵² является местность, обильно покрытая лесами, кустарником, живыми изгородями, водоемами, небольшими прудами, ме-

«отсталость» помешала вторжению «благословенных» плодов сельскохозяйственной науки XIX века. Потому-то и сегодня все еще сидят крестьяне с законной гордостью на своих дворах и смотрят на страну, которая — наипрекраснейшая из всех отечеств...» (Die Zukunft der ostdeutschen Landschaft. In der Zeitschrift «Die Straße». 1939).

стность, усеянная аккуратными лесопильнями и маленькими электростанциями, местность, в которой крестьянин разводит все, что только может произвести почва, деревня, в которой всякому без исключения ремесленнику вновь есть чем заняться — то есть истинный староевропейский ландшафт, тот самый, какой мы все по-прежнему разрушаем, потому что не освободились от механистического духа XIX века»*.

Этих немногих примеров вполне достаточно.

И насколько утешительно наблюдать, пускай и в частной сфере человеческого бытия, наметившиеся преодоление не-природы и возврат к природному порядку, причем не в качестве романтической абстрактной программы, но в виде практических выводов, настолько же все еще пока сомнительно, достаточно ли сильны эти тенденции, чтобы устойчиво сдерживать тенденции к опустошению. И все же подобные частичные оздоровительные мероприятия достигают сердцевины процесса; одновременно они демонстрируют то, как сама жизнь могла бы способствовать возвратному движению, и в этом содержится великое упование, что аналогичное самоисцеление могло бы осуществиться и в сфере духовной.

Положение в области духа

Здесь налицо первый признак, дающий надежду, налицо то обстоятельство, что многие вновь начинают постигать губительный характер создавшегося положения и перестают приветствовать его в качестве мнимого «освобождения».

Укрепить такое понимание — в наших силах, это есть наша задача. Она должна сопровождаться осязаемой демонстрацией жизненной ценности правильного познания, которое слишком долго поносилось как враждебное жизни. «Познание не вправе быть только теоретическим, оно обязано одновременно быть и практическим, быть призванным к нравственному преобразованию жизни, должно быть направлено к переоценке ценностей»**.

Наука обязана со всей доступной ей духовной силой полностью прояснить следующее положение. Перенос способов мышления и рассмотрения, что оправданно и успешно использовались применительно к неорганическому, на те более высокие формы бытия, в которых человек обретает свою подлинную родину, уже чисто на-

* A. Seifert. Op. cit.

** N. Berdjajew. Von der Bestimmung des Menschen. Bern-Leipzig, 1935.

учно оценивается как необоснованный, необъективный и просто-напросто «позитивный» метод. А кроме всего прочего, этот перенос враждебен жизни и духу, он опустошает и мертвит. (Формы более высокой, действительно соответствующей своим предметам «объективности», «точности», научности, к которой мы признаем себя полностью причастными, совсем иные, в сравнении с теми, что имеют-ся в неорганической сфере, и они только в начале своего развития.) Подобное убеждение сегодня начинает проявляться уже у предводителей крайнего «модернизма», который был именно что актуальным, а вовсе не реально современным*.

Это придаст мужество тем, кто от природы наделен даром «созерцания» и истинным чувством «качества», ощущением символа, но запуган мнимо логичными, отточенными «доказательствами» и хладнокровным высокомерием низких душ, кто ощущает себя вымирающим меньшинством. На самом деле как раз они способны стать теми «клетками», из которых пошло бы исцеление. И нечто, что признано «отсталостью», могло бы явиться исходной точкой действительного, внутреннего прогресса.

Мы не верим, что посредством познания можно «произвести» исцеление, но мы верим, что посредством улучшенного и углубленного познания можно высвободить и укрепить исцеляющие, восстанавливающие силы.

Но тем самым наблюдающий прогноз — его результат остается неосознанным — преодолевается и переходит в то, что Ясперс называл «пробуждающим прогнозом», собственно, в нечто такое, в пределах чего пока еще можно совместно выбирать именно то, что призвано совершаться.

Суть познания, которому свойственна исцеляющая сила, я вижу в неопровержимой демонстрации факта, что мечта об автономном человеке была губительна и разрушительна. Об этом очевиднейшим образом свидетельствует рассмотрение ее последствий в искусстве и природе. И это та самая мечта, которая лишь силой может быть, так сказать, удержана как противовес лучшим убеждениям (и кто знает, может быть, вскоре и как противоположность пробужденному инстинкту обновленного человека). Но, по сути, эта мечта уже рассеялась подобно мечте об автономной архитектуре, автономной живописи и автономном искусстве. И об автономном государстве.

* Показательно с этой точки зрения, например, заключение книги З. Гидиона «Time, Space and Architecture» (1946).

В мире душевного

В мире коллективно-душевного первым признаком начавшегося выздоровления мог бы стать тот факт, что смягчаются страх, меланхолия и отчуждение, уступая место веселости: не биологической или просто намеренной веселости, о которой умели так много говорить Ницше и его эпигоны и которой так мало было в них самих. Они уступают место радости и истинному юмору, которые восходят из самых основ души.

Ожидание выздоровления может опираться на исторический опыт. Ибо дело не только в том, что «помрачение, пессимистические цветовые оттенки неизбежно сопровождают просвещение; около 1770 года (!) уже стали замечать отлив веселости» (Ницше)¹⁵³. Наоборот, обнаруживается, что все прошедшие эпохи, онтологическое чувство которых характеризовалось страхом, были преодолены посредством возвращения радости, «света» и доверия. Это не зависит от внешних обстоятельств: например, такая страшная катастрофа, как тридцатилетняя война, не оставила после себя в искусстве никакого помрачения.

Но зачинатель этой веселости — юмор. Везде в истории образ ада в своей гибельности преодолевается, растворяясь в формах освобождающего, даже космического юмора. И где, пусть и слабо, но подмешивается этот элемент в современное искусство — как иногда у Кубина или Клее (или как у Христиана Моргенштерна), — там разрушаются его нечеловечность и уныние.

С этой точки зрения многообещающе будут выглядеть те незаметные убежища искусства и человеческого, в которых под ледяными массами страха, внушаемого временем, перезимовала и уже *профроста* истинная радость. Но питающая ее почва — *сознание тварности*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПУСТОЙ ПРЕСТОЛ

...Новое «не приходит с шумом и возбуждением»

Лук. 17, 20

Единственный рецепт: внутри новых состояний утверждать, восстанавливать вечный образ человека.

Этот вечный образ, однако, не может быть измыслен самим человеком. Иначе мы снова можем оказаться под богом философов.

Человеческое невозможно утверждать без веры, что человек потенциально — подлинный образ Бога и включен, пускай и в поврежденный, но все-таки порядок мира.

Здесь — точка опоры.

Рычаг же располагается не снаружи, не во всеобщем, но в нас самих.

Диагноз эпохи будет действенен во всей своей полноте, только если использовать его применительно к себе, чтобы познать себя и изменить.

Однако возможность добиться изменения во всеобщем состоянии кажется сомнительной. Но:

«Пусть побуждающая причина присутствует в деле, а не в его исходе» (Бетховен).

Нельзя терять веру в то, что отдельная личность, сама себя исцеляя, способствует исцелению целого. Ведь существует солидарность в страдании. Заболевание целого тоже начинается с «отпадения отдельной клетки». И этот недуг будет преодолен только теми, кто *в себе* сумеет радикально преодолеть всеобщее нарушение и обновится.

«Общество» не могло бы преуспевать, «если бы не существовали всегда люди, которым преимущественно не поручалось бы с их согласия или вопреки их желанию — обновление, приближение или предвосхищение будущего, которые своими жертвами, веря в то, чего еще не узреть, не сохраняли бы временное настоящее открытым воздействием будущего... Эти пророческие души и составляют, собственно, молодость общества в каждую отдельную эпоху, поскольку не родив-

шиеся еще во времени все-таки моложе тех, кто во времени родился последним». «Ибо молод тот, кто близок своему началу»*.

Но к обновлению можно стремиться только там, где указанное состояние воспринимается как болезнь, где от него страдают, где стыдятся от-странения человека и почти впадают в отчаяние.

И где одновременно страдание принимают на себя и пытаются придать ему смысл. «Тайна заключена в том, что страдание порождает более высокие исцеляющие силы» (Эрнст Юнгер).

Упование присутствует там, где от этого состояния страдают глубже всего.

Но относительно этого необходимо сказать следующее:

посреди всего того, что происходило в XIX веке, глубже всего страдали именно *художники*, и именно те, призванием которых было в страшных видениях делать зримым низвержение человека и его мира. В XIX веке существует совершенно новый тип страдающего, одинокого, заблуждающегося, отчаявшегося, стоящего на грани безумия художника, который прежде существовал в лучшем случае в качестве Единственного. Художники XIX века, великие и глубокие умы, часто обладали характером тех, кем жертвуют, и тех, кто себя приносит в жертву. От Гельдерлина, Гойи, Фридриха, Рунге, Клейста через Домье, Штифтера, Ницше (он тоже художник) и Достоевского к Ван Гог, Стриндбергу (с его воплем «Стыдно за человека!»), Траклю идет *одна* великая солидарность в страдании от времени. Они все страдают оттого, что Бог далек — или «мертв», а человек унижен.

И больше всего среди этих обстоятельств страдает сам Запад. В этом и заключен источник духовной надежды (пускай внешне дела у него идут еще неважно).

Да, именно в отчаянии покоятся положительные возможности — если это настоящее отчаяние. «Экзистенциально только тот может отчаиваться, чья вертеровская жизнь опустилась в последние, рационально более не определяемые глубины его экзистенции. Чем глубже, например, любовь человека... тем больше ему грозит опасность отчаяния, если его любовь лишится своего предмета. Итак, отчаяние, если не для всех, то во всяком случае для некоторых, становится актом, в котором только и разверзается глубина экзистенции. Они обязаны пройти сквозь эту самую кризисную нулевую точку экзистенции, чтобы обрести свой метафизический центр тяжести, чтобы постичь, на каком смысле с непрекаемой необходимостью утвержде-

* См.: Franz von Baader. Elementarbegriffe über die Zeit als eine Einleitung zur Philosophie der Sozietät und der Geschichte (1831).

но их бытие» (Филипп Лерш). И только если Запад способен на такое обновление, он станет снова примером и светочем мира.

«Существуют люди, нуждающиеся в катастрофах» (Хр. Моргенштерн)¹⁵⁴. Существуют, вероятно, и народы, вероятно, существуют и культуры.

Что же касается искусства, то оно пока и, видимо, еще долго будет не способно поместить что-либо в пустую середину. Но тогда по крайней мере нужно сохранять живое сознание того, что в потерянной середине возвышается *оставленный пустым престол*, предназначенный для совершенного человека, для Богочеловека¹⁵⁵.

Кому дано такое сознание и кто умеет его хранить, те увидят «новое время», даже если им пока еще не позволено туда войти¹⁵⁶.

РЕВОЛЮЦИЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

В книге «Утрата середины» речь шла о том, что искусство последних двух веков *открывает* в судьбе человеческого духа этого времени, и только по ходу дела — что оно само из себя *представляет*.

Предлагаемый же трактат повествует о том, чем это искусство, достигающее своего экстремального состояния между 1905-м и 1925-м годами *является* по сути, что с ним происходит, и только по ходу дела — о том, как *оно возникло*.

Лишь когда будут найдены ответы на эти вопросы, можно будет попытаться написать *историю* искусства данной эпохи.

Немногочисленные иллюстрации демонстрируют нам не шедевры современного искусства, а только произведения, в которых типичные тенденции становятся, так сказать, ослепительно наглядными.

Мюнхен, январь 1955 года
Ханс Зедльмайр

ВВЕДЕНИЕ

ЧТО ТАКОЕ «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»?

Выражение «современное искусство» — используют ли его при теперешних обстоятельствах в похвалу или негативно — формирует представление, будто бы в какой-то момент «нашего времени» в самом искусстве или посредством него возникло нечто «совершенно новое», нечто такое, что принципиально отличает это «современное искусство» — и только его — от всего «старого искусства». Это в своей сущности скорее ощущаемое, чем действительно постигаемое новое, страстно прославляют и столь же страстно проклинаят, его понимают и относительно него заблуждаются. Причем вовсе не всегда приверженцами его оказываются те, кто понимает его наилучшим образом. «Произведение, выражающее ужасное, лучше будет понято теми, кому ужас пронизывает члены, даже если они неистово этому сопротивляются, а вовсе не теми, кто может предложить одни лишь всплески восхищения художественными достижениями... Кого ужасное поглотило, не разглагольствует о *frisson nouveau*¹, не кричит «браво» и не воздаст почести художнику по поводу его оригинальности!»*

И, напротив, произведение, которое стремится лишь к «удовлетворению эстетической потребности», лучше будет понято, когда им наслаждаются чисто эстетически, чем когда ощущают в нем «более глубокое значение», от балласта которого оно как раз хотело бы освободиться. В этом необозримом переплетении фронтов вряд ли когда-либо наступит ясность. И ни одна из соперничающих партий не замечает заданный вопрос: чем является по существу данное искусство, именующее себя «современным»? Чем оно отличается от иного искусства нашего времени, которое не современно? И есть ли вообще смысл говорить об «одном определенном» современном искусстве, если в нем возможны такие противоположности, как, скажем, «абстрактная» живопись и сюрреализм?

* Erich Auerbach. *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (A. Francke Verlag, Bern, 1951). Здесь имеется важная глава и для изобразительного искусства «О бодлеровских *Fleurs du Mal* и возвышенном» (S. 127).

Эти вопросы, без сомнения, гораздо важнее, гораздо существеннее и потому интереснее других, например, о том, какого мнения о современном искусстве тот или иной художник, художественный критик, историк искусства. Ведь только в случае, если на эти вопросы даны ответы, возможно принять обоснованное решение «за» или «против» современного искусства, «за» или «против» одного из его направлений, «за» или «против» тех или иных его характерных черт. Но принимать обоснованное решение — это на самом деле свойство человека. «Кто взывает к чувству, этому своему внутреннему оракулу, тот прекращает разговор с теми, кто [с ним] не согласен; он вынужден объявить, что ему больше нечего сказать тому, кто не находит и не чувствует в себе того же; другими словами — он попирает ногами корень человечности. Ибо в природе последней — настаивать на согласии с другими»^{*2}.

Итак, речь идет, очевидно, о том, чтобы найти объективный метод, который позволил бы ответить на вышеназванные вопросы со всей определенностью. И такой метод существует.

*«Современная живопись»
и ее недостаточные определения*

Чтобы применять этот метод, необходимо для начала договориться, что *в первую очередь* следует называть современным искусством; при том его более глубокое определение пока не обсуждается.

Многие направления искусства прошлого объявляли себя «современными». Конечно же, мы можем не принимать во внимание тот факт, что еще строители первых готических соборов различали применительно к своему творчеству «opus modernum» и «opus antiquum»³. Но уже рококо от своих современников получило наименование «style moderne». То, что мы привыкли называть югендстилем («Jugendstil»), в Англии около 1890 года было поименовано «современным стилем» («moderne style»). Было бы произволом все «искусство XX века» называть современным; многие его направления сегодня ни в каком смысле слова не современны. Современными могут именоваться те направления, которые и сейчас, в 1955 году, сущностно определяют творчество. Это конструктивно-функционалистичное строительство; так называемая абстрактная (абсолютная) живопись и пластика; наконец, сюрреализм. Из других направлений, что были современны в начале XX века — поздний импрессионизм,

* Georg Wilhelm Hegel. Einführung in die Phänomenologie des Geistes.

«Nabis и Fauves»⁴, экспрессионизм, футуризм, кубизм и т. д., — сегодня продолжают существовать в виде последних остатков. Вместе с тем то, что из числа этих остатков сохраняет жизнеспособность, вливается в ныне «современное» искусство. Становится несомненным, что, когда сегодня пытаются понять современные направления, необходимо включать в рассмотрение и некоторые течения прошлого. Но понять, где таятся истоки «современного искусства», можно, если только предварительно определить, чем оно *является*.

Далее: в «современном» искусстве мы можем принимать в расчет только то, что действительно в нем наличествует. Мы обязаны игнорировать массу явлений, которые по существу своему не имеют ничего общего с подлинными чаяниями современного искусства, а подражают ему чисто внешне, стремясь обозначить себя «на пике времени», добиться некоей славы и обзавестись деньгами. Никто не будет отрицать, что в нашем столетии — более, чем когда-либо — кощунственно велико стало число «художников», что вызвано, а отчасти и спровоцировано безответственностью и алчностью художественного рынка известного рода и неспособностью со стороны большей части ежедневной прессы выносить критическое суждение; так что сорняки неподлинного заглушают ростки подлинного. Более того, никто не может отрицать, что существуют устойчивые интересы, заключающиеся в том, чтобы сохранять непроясненными границы между подлинным и неподлинным или постулировать их принципиальную непостижимость. Тем не менее такие критерии различения, естественно, существуют: в случае неподлинного произведения (равно как и чувства) феномен формируется только *извне*, из знания эмпирического образа, причем формируется отрывочно, с пробелами (Филипп Лерш). Но ничто подобное нас сейчас не должно интересовать. Мы уклоняемся от исследования «атмосферы того мира, который составил заговор с целью уличить во лжи мрачные прогнозы посредством своего произвольно, столь же смелого, сколь и бессильного оптимизма; посредством своей снисходительности, более ленивой и более скептической, чем снисходительность прежняя; посредством своей тяги все попробовать, но только при условии, что это «все» уже лишилось всякой порождающей силы и ответственной строгости; посредством своей дилетантской похотливости, стремящейся к надуманному экзотизму, к бездушности механического, к глупости как высшему символу, к нигилистической духовности на пару с азиатским поклонением мерзости; посредством своего скользкого и уставшего от жизни индифферентизма, покоящегося на фаталистическом учении о про-

грессе, которое расширяется до одухотворяющего видения искусственно солидаризированного и нормализованного общества — этого коллективного гомункулуса»⁵. Мы просто игнорируем подобных попутчиков духа времени, даже если имя им легион: «Non ragionam di lor ma guarda e passa»⁶ (Данте).

Ответ на вопрос, заданный нами вначале, нельзя искать в том, что способны говорить о своем искусстве современные художники. Впрочем, современное искусство — более, чем какое-либо иное, часто болезненно — первым осознало свое положение. В нем присутствует глубокое самопознание, как, впрочем, и беспочвенный самообман. А тот, кто вознамерился бы искать ответ на кардинальный вопрос в самосознании современных художников, рискует заблудиться в мелком кустарнике ложных и истинных самоопределений.

Однако и историческое знание в одиночку — а это, в конце концов, должно стать ясным каждому — не в состоянии истолковать «современное искусство» в его сущности. Из каких исторических предпосылок оно выросло, можно исследовать только в той мере, в какой прежде удастся понять, что *представляет собой* по сути «современное искусство». постижение его истории — подобно постижению всякого исторического явления — зависит от постижения его сущности.

Что представляет собой по сути «современное искусство», из каких тайных мотивов духа оно произросло, к каким целям, едва ли известным ему самому, оно стремится — обо всем этом никто нам не в состоянии поведать, кроме самого «современного искусства».

Возможный путь:

определение первичных феноменов

Для определения сущности какого-либо явления, а значит, и для понимания современного искусства существует один классический метод. Он состоит в возведении множественности саморазвертывающихся частных феноменов к их общему корню, к первичному феномену. Сам этот первичный феномен (который можно именовать также аксиомой или «радикалом») не выводим из еще более низкого уровня, его можно только «созерцать»; нельзя даже спрашивать о первопричинах этого феномена, в крайнем случае можно только вопрошать — и это будет куда скромнее — об исторических *условиях*, при которых этот феномен возник*.

* Hans Sedlmayr. Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts. — In: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, 74, 1955, 394–404 (Festschrift für

То, что первичный феномен был усмотрен верно, подтверждается именно возможностью вывести из него, даже прямо произвести те частные феномены, которые прежде необходимо было принимать и констатировать как просто имеющиеся в фактическом наличии.

Приведет ли вопрос о сущности современного искусства к одному единственному или ко многим корням, независимым друг от друга — невозможно выяснить заранее, только опыт в состоянии это показать. Исследование выявляет, что можно прийти — как предварительно и ожидалось в качестве возможного варианта — к нескольким, но все же немногим первичным феноменам. Из каждого удастся с осторожностью, посредством внутренней, так сказать, наглядной логики выводить удивительную полноту специальных, хорошо известных явлений современного искусства.

Но нет ничего абсурднее, чем решить, будто посредством возвращения к минимальному числу первичных феноменов должна быть «сконструирована» целостность исторического события, в конце которого располагается сегодня «современное искусство». Такая попытка сама стала бы весьма крайней и весьма опасной абстракцией. Таким способом намечаются только *горизонты*, пролегающие сквозь историческое событие, и устанавливаются его «точки схода». Всегда рядом с движениями, последовательно развивающими новую аксиому, существуют и такие, которые ее не поддерживают, которые, будучи консервативны, ее игнорируют, такие, что пытаются затормозить новую тенденцию, а иные «реакционно» или «реставраторски» противостоят ей в активном сопротивлении. Однако же и эти противотечения, по большей части располагающиеся в свободе единичного — все еще несут на себе отпечаток течений, против которых они направлены. Пожалуй, найдется очень немного людей, способных полностью уклониться от дилеммы своего времени и, так сказать, жить уже в грядущем времени. Но вся эта игра и контригра сил — «вызов и ответ» — становится заметной лишь тогда, когда удастся сделать зримыми первичные феномены. Только с этой позиции становится прозрачной действительная жизнь истории в ее внутреннем богатстве, с ее резкими переходами, противоречиями духа и — по крайней мере до определенной степени — присущим ей величием и нищетой человека. Это касается как природы, так и истории: «Ибо никогда не будет до конца выяснено, насколько далеко и насколько глубоко человеческий дух способен погружаться в свою соб-

Franz Schnabel). Там я более подробно обосновываю метод, представленный здесь лишь эскизно.

ственную тайну и в тайну истории; никогда не удастся и прекратить это погружение» (Гёте)⁷.

Подобный метод возвращения к первичным феноменам обладает решающими преимуществами. Результаты его применения могут быть опровергнуты, если будет показано, что в случае принятия другого первичного феномена окажется возможным лучше и глубже объяснить те же самые частные феномены. Таким путем образуется каркас научных выводов, всегда поддающийся расширению. Остаются открытыми возможности посредством привлечения последующих первичных феноменов объяснять явления и отношения, которые не могли быть схвачены исходя из прежних допущений. У субъективного мнения шаг за шагом уходит почва из-под ног.

Для познания первичных феноменов все равно, осознаны ли (и если да, то в какой степени) их тенденции теми, кто занят творчеством. Идеологии «современного искусства» для процесса, протекающего согласно внутренней последовательности, и для его результатов не важны. Важно лишь то, что художники, сознательно или бессознательно, творят так, будто некий мировой дух побуждает их творить согласно некоей аксиоме. Мы отстраняемся в нашем изложении в общем и целом от подобных идеологий и утопий, привлекая их только от случая к случаю, когда практика и идеология накладываются друг на друга.

Полученные нами результаты «могут быть подтверждены тем, что с их помощью мы достигаем приращения знания». Они обеспечивают познание внутренне необходимого контекста, присущего тому процессу, результаты которого — перед нами.

Соответствия намечаются

Однако для дела не безразлично, что и другие исследователи в существенном пришли к аналогичным результатам. Что касается зодчества и изобразительного искусства, то здесь можно упомянуть Петера Мейера (Peter Meyer), его необычайно ясное Введение к «Искусству в техническом веке» (во втором томе его «Европейской истории искусства», 1948), которое было недостаточно понято или не вполне замечено критикой. Для поэзии прежде всего, но также и для изобразительного искусства это Владимир Вейдле в своей великолепной книге «Les abeilles d'Aristèe»⁸ (первое издание 1936 года, второе, значительно расширенное — 1954-го, у Галлимара в Париже). Но гораздо более важно то, что, отталкиваясь от совершенно иных предпосылок, Вернер Хафтманн пришел к очень схожим результатам на имею-

ших решающее значение страниц (281–283) своей книги «Живопись в XX веке» (1954 год, издательство Престель в Мюнхене), где намечена основа теории современного искусства (см. ниже).

Таким образом, вырисовывается некое согласие в познании существенных сторон современного искусства независимо от его оценки. А большего и желать не стоит.

*Что значит «современное искусство»
с исторической точки зрения?*

Кто усвоит предпосылки «современного искусства» (их мы определим посредством четырех первичных феноменов), тот будет обязан прийти в наглядной последовательности к тем же самым результатам, что и современные художники.

Но он еще не будет знать, почему современные художники оттачивались именно от *этих* предпосылок и что эти предпосылки для них значат. Это будет прояснено только посредством решения вопроса о том, каким «высшим интересам» (Гегель) современного человека соответствует «современное искусство» («Первая перспектива»). Этот вопрос выходит за пределы художественной сферы. Лишь когда на него будет дан ответ, станет возможным его решение «с полным основанием». Ибо только тогда становится понятным, на что, в сущности, идут, когда принимают данные предпосылки.

Одновременно только так выяснится, что именно означает современное искусство *с исторической точки зрения*: а означает оно неслыханную революцию, в свое время нашедшую отражение в искусстве («Вторая перспектива»).

ПЕРВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: СТРЕМЛЕНИЕ К «ЧИСТОТЕ»

Одним из первичных феноменов того движения, что готовит появление «современного искусства» и образует для него, так сказать, питательную почву, является стремление искусства вообще и всех отдельных искусств стать совершенно «чистыми». При этом чистота — как тут же и выясняется — первоначально обозначает не что иное, как бытие, свободное от элементов или составных частей всех остальных искусств, то есть предполагается отрицательное, как бы химическое понятие чистоты, своеобразие которой и надо определить. Вместо «чистый» можно сказать и «беспримесный», «автаркийный», «автономный», хотя последнее определение уже выходит за пределы чистоты, — что тоже будет в свое время показано. Лучше всего этой тенденции подходит определение «абсолютный», так как в ней присутствуют отзвуки двух главных смысловых аспектов стремления к чистоте: неопределенность и само-освобождение.

Другой вопрос — что это стремление к чистоте *значит*. Для начала достаточно того, что из данного предполагаемого «стремления к чистоте» наглядно выводится и делается постижимым удивительное число совершенно различных явлений в области «современного искусства».

I. «ЧИСТАЯ» АРХИТЕКТУРА

Раньше всего стремление к чистоте обнаружилось в строительном искусстве. Как раз накануне Французской революции (около 1770–1780 годов) со всей решительностью обозначается это стремление у французских революционных архитекторов. Уже потому его нельзя соотнести с новыми материалами. Такие материалы, как чугун и стекло, сталь и стекло возникают только в XIX веке и вначале применительно к задачам, решаемым безотносительно к архитектуре: речь идет о «стеклянных домах» английских парков и ботанических садов, затем, с 1850 года — о «хрустальных дворцах» всемирных

выставок. Бетон и железобетон появляются только на рубеже XIX и XX веков.

Но уже в ампире чистая архитектура снова отступает, и тенденция остается под спудом вплоть до второй революции начала XX века. Около 1900 года и вскоре после него она обнаруживает себя повторно: теперь, по ходу второй революции, та «высота», которая была достигнута накануне 1789 года, оказывается покоренной еще раз, с новой попытки (ср. илл. 7 с илл. 11), но вскоре преодолевается и остается позади*.

Если допустить наличие указанного стремления к чистоте, то тогда из этой тенденции сам собой возникает тот гештальт, который обязательно принять и принимает «автономное» строительное искусство.

Чтобы сделаться «чистым», «автономным», строительное искусство должно изгнать из себя все элементы других искусств, с которыми оно соединялось вплоть до конца барокко и рококо (и даже после них). То есть, во-первых, элементы сценические, живописные, пластические и орнаментальные; во-вторых, элементы символические, аллегорические и репрезентативные; в-третьих, элемент антропоморфный. Собственно говоря оно обязано исторгнуть из себя, в-четвертых, «предметный» элемент, но он является в строительном искусстве — чего так и не поняли — «целью», «задачей». Только бесцельное, не связанное никакими задачами строительное искусство могло бы стать совсем «чистым», то есть строительным искусством для строительного искусства. Этот последний шаг оно по понятным причинам сделать не способно. Но приближается к нему там, где цель не принимается всерьез, а превращается в предлог для осуществления «чисто архитектурных» идей. И тому тоже примеров предостаточно.

Выталкивание из строительного искусства живописного начала

Живописными мы называем те элементы, гештальт которых для тактильного представления может быть неясным, лишенным смысла; это элементы, превращающиеся в осмысленную форму благодаря скорее оптическому впечатлению. Живописной является капитель,

* Применительно к архитектуре обеих революций впервые тенденцию к автономии отчетливо постиг и исследовал Эмиль Кауфман. Его столь значительное открытие изложено в книге «Von Ledoux bis Le Corbusier» (1931) и в многочисленных статьях. Собственно, с них начинается точное постижение сущности современного искусства.

которая посредством пробуравленных отверстий и канавок — кажущаяся форма или форма воздействия — производит такой гештальт, которого у нее «объективно» нет. Быть живописным — значит приобщать к расчетам художника текучие переходы света и тени на архитектурных поверхностях. Быть живописно-сценическим — это когда в апсиде барочной церкви происходит соединение в одну колоннаду настоящих колонн с нарисованными на стене. Живописные элементы не терпят автономного строительного искусства. По существу, выталкивание живописного начала означает и отказ от цвета. Идеал в таком случае — чисто белые постройки.

При историческом взгляде на вещи не является решающим то обстоятельство, что и в более ранние эпохи происходило исключение из строительного искусства живописных элементов.

Выталкивание из строительного искусства пластического начала.

Смерть орнамента

Процесс отторжения пластических элементов, возникающий из стремления к «чистому» строительному искусству, захватывает гораздо более глубокие слои. Ибо там, где он осуществляется последовательно, происходит разрыв со старыми, тысячелетними традициями.

Если бы революционная архитектура отказалась только от той пластической проработки тектонического тела постройки, которая так важна была для барокко, тогда разрыв не был бы столь решительным. Но трещина пролегает гораздо глубже.

Ибо архитектура и пластика, начиная с первых высокоразвитых культур, во всем мире пребывают в самом тесном «брачном союзе». Некоторые их формы даже выросли из одних и тех же общих корней: например, из менгира⁹ возникает как монументальная свободная фигура, так и тектонический обелиск и, может быть, даже колонна.

Настоящая колонна — одно из самых величественных открытий человеческого духа — является как тектоническим, так и пластическим образованием. Тектонической оказывается ее возвышенность, тектонична плита, на которой она стоит и которая ее несет, тектоничны и балки перекрытия. При этом колонна ни в коем случае не есть просто символ своих материальных функций, несения и нагрузки, хотя именно это стремилось считать истиной рационалистически-функционалистское заблуждение XIX века. Наоборот, с самого начала колонна представляет собой возвышенную форму и подлинный символ

духовных отношений мира, той самой воздвигнутости, что возвышает человека и над животным миром (В. Мразек). Только на большой распродаже знаков достоинства и символов в XIX веке колонна была лишена ценностных качеств и превратно истолкована с материалистической точки зрения.

Тектонически четырехугольный столб действует так же, как и колонна. Но чистая колонна — творение греческого духа — являет собой самое утонченное, какое только можно помыслить, соединение тектонических и пластических ценностей, духа и тела, логоса и мифа.

Благодаря подобному союзу колонна обретает глубинную соотнесенность со сферой человеческого. Идеальная связанность ее размерности с размерностью человеческого тела, возможность замещения колонн человеческими телами — все это только наиболее доступные для восприятия моменты сущностной человечности колонны. К области пластического она приобщена через сужение и экстазис своего ствола в сочетании с пластической проработкой формы ее базиса, ее капители и архитрава.

Вплоть до конца XVIII века почти всякая высокая архитектура покоилась на колонне или производных от нее формах подобно пилястре или круглому столбу с капителью, а также и «вертикальной тяге» средневекового зодчества.

И потому представляется событием подлинно секулярного значения прощание революционной архитектуры с колонной. Ее место занимает «чисто» тектонический четырехугольный столб, отказывающийся от капители и довольно быстро принимающий формы, которые можно ставить вверх ногами, причем это может остаться незамеченным. А где колонна еще удерживается, там ее части сжимаются до блокообразного состояния и принимают вид геометрически элементарных форм.

Разрыв с прошлым совершился уже накануне Французской революции; в начале XX века он становится окончательным. Прошедшему были даны крайне плоские обоснования: мол, железо и бетон как материалы противопоказаны колонне. Как будто у мрамора и кирпича есть какая-то внутренняя склонность к облику колонны! Если смену материала считать моментом определяющим, то в таком случае колонна обязана была исчезнуть при переходе от строительства в дереве к строительству в камне и кирпиче. Нет, не смена материала — причина смерти колонны. Отныне колонна вынуждена исчезнуть, поскольку должен быть исключен всякий пластический элемент, дабы появилось «чисто» строительное искусство, то есть искусство, оперирующее чистыми плоскостями. В доме Михаэлера ра-

боты Адольфа Лооса в 1908 году колонна еще присутствует, но уже скорее как внешний покров для «совсем иного», для нового.

Но пластически-тектоническими являются не только колонны. Это вообще все то, что ренессансная теория называет «ордерами», и все то, что к ним относится, вплоть до балясин и консолей. Пластические элементы содержит отнюдь не только античная архитектура, но и до- и послеантичная, и романская, и готическая, а по-своему — и архитектура за пределами Европы. Все эти составные части архитектуры теперь тектонически сжимаются до блокообразного состояния в первой фазе революции и исчезают во второй.

Пластичны прежде всего «профили». Поэтому чистая архитектура «беспрофильна». Она не в силах вытерпеть карниз или профиль даже как украшение строительного блока: чистая архитектура заканчивается чистой гранью.

Подобно пластическому элементу должен исчезнуть и орнамент, как написанный, так и объемный. Там, где орнамент в первой фазе великого очищения еще сохраняется, он более не соединяется с самим зданием, а потому не соединяется с мебелью и убранством жилища. Он становится, согласно удачному выражению Эмиля Кауфманна, «аппликацией», которую можно убрать, не изменив ничего в чистой тектонике. Во второй фазе революции орнамент отрицается уже со всею страстью: «Орнамент — это преступление» (Адольф Лоос).

Понимать колонну как просто классицистический элемент — уже одно это представляется глубоким заблуждением, и потому вместе с ней исчезает и главный символ человеческого начала — вертикальное бытие. Впрочем, в революционной архитектуре XVIII века все еще сохраняются формы, по-своему связанные с телом. Вертикально поставленные двери и окна, даже лишившись профилей, все еще имеют обрамление, и воображение угадывает в них что-то от человеческого облика. Во второй революции утрачивается и эта связь.

Дальнейшие последствия пуризма

Для «автономной» архитектуры символическое и аллегорическое значение частей постройки должно стать излишним и мешающим. Первая революция еще знает подобные символические значения. Когда зачинатель этой революции, Леду, придает кладбищу в Шо облик гигантского шара, то для него, как он сам признается, образ шара представляется символом вечности. Когда его товарищ по убеждениям, Буле, для гигантского кенотафа Ньютона выбирает образ шара,

то он поступает так потому, что этот образ является фигуративным намеком на тот ум, который исследовал законы мироздания. Когда Леду в своем идеальном индустриальном городе Шо сооружает дом из четырех огромных плоских обручей, то это не что иное, как высокопарный намек на жильца того дома — мастера по изготовлению колес. В последовательно автономной архитектуре подобные символические значения обречены на смерть.

Нет необходимости, чтобы постройка представляла свое назначение посредством своего облика, подобно «architecture parlante». Автономная архитектура удовлетворяется сама собой.

Конечным идеалом автономного зодчества, которое ничего не изображает, кроме собственной сущности, могло бы стать и просто воздержание от задач. Пусть этот идеал по естественным причинам не реализуется последовательно в искусстве, которое остается связанным с некоторыми целями, тем не менее склонность к этому идеалу можно констатировать со всей очевидностью. Когда Леду придает дому зрителя мельницы вид шара, что абсурдно с практической точки зрения, то это можно понять только так. Задача является лишь предлогом, формальным поводом, чтобы реализовать абсолютно «чистую» форму. Во всяком случае это и есть «абсолютная» архитектура; такая постройка, избавленная от цели и предмета, представляет собой архитектурную аналогию абсолютной (беспредметной) живописи и пластике, которые уже грядут.

Самым чистым воспроизведением тектонического идеала являются куб и призма. Они обозначают в абсолютной чистоте три ортогональных базовых измерения пространства, на которых покоится вся тектоника. Они суть гештальты тех тектонических протоэлементов, с созидания которых началась мировая эра тектоники: ортогонально отесанный призматический квадрат, кирпич и отесанное дерево. Поэтому кубический дом превращается в идеальную форму архитектуры, полностью «очистившейся». В зданиях, которым не нужны окна и которые воспринимают свет только сверху, это явлено в наиболее чистом виде. Потому совершенно логично, что в первую революцию такого рода проекты впервые появляются, а во вторую — возвращаются вновь.

На втором месте стоит пирамида, она также представляет собой тему многочисленных проектов первой революции.

Нельзя не заметить: в подобном бескомпромиссном пуризме поиск абсолюта выражается с такой энергией, что это даже завораживает.

Недостаточно только теоретически понять порождающий принцип автономного зодчества. Чтобы уяснить его дух и его пафос, необ-

ходимо хоть раз согласиться с ним, усвоить его внутренне (по крайней мере попытаться сделать это). Необходимо переместиться внутрь того духа, что характерен для его представителя. С каким воодушевлением Эмиль Кауфман, вновь открывший первоначальную «революционную архитектуру», говорит об ее творениях! В них, как ему кажется, достигнуто наконец-то *освобождение* архитектуры от всякого рода гетерономных *оков*. Дело Леду сравнимо с величайшей революцией. Теперь, в мире является вместе с «автономным» человеком и автономная архитектура или по крайней мере — она провозглашается. Случается нечто неслыханное, не до конца постижимое. Говорил же сам Леду относительно своих произведений: «Je sais ce qu'il coûte d'établir une nouvelle religion!»¹⁰

Цель достигнута?

Только когда «чистое» строительное искусство будет понято изнутри, из его собственного принципа — только тогда можно и должно будет задаться вопросом: достигло ли оно действительно цели, к которой стремилось, словно следуя какому-то тайному предписанию?

Этот вопрос, собственно говоря, — решающий для всякой революции.

В данном особом случае он звучит так: действительно ли «чище» всех прежних архитектур та самая очищенная архитектура, что была осуществлена (по крайней мере в идее) в ходе первой, французской революции? Является ли она к тому же и «более чистым» искусством? В каком смысле она чиста? Если на первый вопрос мы будем отвечать положительно, а на второй — отрицательно, тогда нам удастся показать (это будет третьим вопросом), что в основе «рискованного» движения заложено нехудожественное понятие «чистоты».

В данном случае будет нелегко прийти к соглашению, хотя первая революция осталась далеко позади. Немало людей найдет, что Парфенон, пусть он и вобрал в себя пластические элементы, в художественном смысле являет более «чистую» архитектуру, чем проекты Леду. И они будут, естественно, правы. Однако без привлечения достаточно универсальных эстетических теорий согласие относительно всего этого кажется невозможным.

И напротив, на вопрос, стала ли, собственно говоря, архитектура теперь действительно «автономной», можно ответить со всей определенностью. И ответ будет отрицательным. Со всей определенностью можно показать, что мнимо «автономная» архитектура выступает под покровительством новой «гетерономии», более строгой,

чем та, под которой она находилась до сих пор: речь идет о гетерономии геометрии (о чем исчерпывающе — ниже). Этого еще не осознал Эмиль Кауфман, чьи изыскания сдвинули с мертвой точки всю проблему «автономного» искусства. Есть даже некий трагизм в том, что уже первая попытка добиться автономности, исходящая из области искусства, тут же потерпела неудачу. В связи с этим неизбежно возникает мысль, что и великая революция, освободив отдельную личность, весьма скоро сумела подчинить ее новому, более безжалостному господину: абсолютному государству якобинской народной демократии.

II. «ЧИСТАЯ» ЖИВОПИСЬ (ТАК НАЗЫВАЕМАЯ АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ)

В теоретических определениях так называемой абстрактной живописи не найти, насколько я вижу, ответа на вопрос, из каких внутренних предпосылок вырос данный частный феномен современного искусства. Ибо указания на исторические и духовно-исторические условия ответ не заменяют. Уже в XVIII и XIX веках являлись предчувствия и предзнаменования абстрактной, беспредметной живописи*. Однако они не были столь весомы, как революционная архитектура для «нового строительства» в XX веке.

При этом данную проблему можно считать сегодня решенной. Абстрактная живопись представляет собой логический результат того процесса, который охватил и изменил вовсе не одну лишь живопись, но все искусства: стремление к более полной очищенности каждого искусства от элементов всех остальных. Абстрактная живопись — это абсолютно «чистая» живопись, то есть очищенная от элементов других искусств.

Подобно строительному искусству, живопись постепенно извергла из себя в рамках весьма многослойного и широко разветвленного событийного ряда в пределах XVIII века все «гетерономные» элементы, дабы стать автономной. Там, где этот процесс приближается к своим естественным границам, возникает «чистая», «абсолютная» живопись. Это происходит около 1910 года. Тогда-то и появляются у Пикассо, Кандинского, Малевича и других первые образцы «чистой» живописи.

* Klaus Lankheit. Die Frühromantik und die Grundlage der «gegenstandlosen» Malerei. — Neue Heidelberger Jahrbücher, 1951, S. 55ff.

Выталкивание из живописи пластического элемента

Если архитектура, чтобы стать «чистой», должна была для начала извергнуть из себя живописные и пластические элементы, то живопись — пластические и тектонические. Пластическим элементом в живописи является моделирование тел на плоскости с помощью света и тени, как это повелось в европейской живописи начиная со времени Джотто.

Выдавливание пластического элемента само по себе, если смотреть исторически, конечно же, не приносит ничего фундаментально нового, но возвращает на новом уровне к тем формам более ранней живописи, которые еще не усвоили пластический элемент или утратили его во внешне схожем процессе отмирания. Живопись становится плоскостной, однако в ней продолжает сохраняться перспективный порядок вещей (изображаемых плоскостно, но в соответствии с их размерами). Она сохраняет и тектоническое построение плоскости с однозначными отношениями верха и низа, представляя с ее помощью гомогенное пространство, однозначно упорядоченное согласно его глубинным планам. По большей части живопись удерживает также и освещение изображаемых вещей. Потому-то картины Гогена или Тулуз-Лотрека, являющие ее плоскостное начало уже очищенным от всех пластически моделирующих элементов, с этой точки зрения все еще не столь основательно отличаются от некоторых более ранних форм живописи, например, от восточно-азиатской гравюры по дереву. Они отличаются от готической витражной живописи, которой теперь снова интересуются (Торн-Приккер), только если иметь в виду свет, а не отсутствующее моделирование.

Выталкивание тектонического

Но с точки зрения истории и этот шаг пока еще не является по-настоящему решающим.

В «пластическую» картину, которая со времен Джотто господствует в европейской живописи, тектоническое проникает тем же особым способом, что и «rilievo»¹¹, так что одно определяет другое. Картина творит с помощью средств перспективы воображаемую образно-сценическую площадку: «одноглазая» центральная перспектива Ренессанса представляет собой только особый случай тектонического упрочения картины. Фигуры и вещи в картинном пространстве располагаются на воображаемом основании, которое может иметь строго архитектурный облик или представлять собой естествен-

ные уступы земной поверхности. Но и гладь водоемов, облака на небе также повинуются в картине тектоническому порядку, утвержденному посредством перспективы. Еще в полотнах XVIII века, максимально раскрепощенных с точки зрения живописи, — будь то фантазматические барочные плафоны, будь то наполненные воздухом ведуты Гварди, — все видимое в изображении соотносено с одним и тем же базисом. И базис этот представляет собой одновременно и основание для реальной архитектуры, где подобные изображения закреплены — на стене или потолке. Парящие фигуры тоже связаны в своем парении с перспективой, вертикальный отвес которой под прямым углом достигает реального земного основания.

Подрыв перспективы в первую очередь лишает доверия тот самый принцип, на котором было основано еще со времен Ренессанса искусство перспективной живописи. Возникает сомнение, что фиксированный взгляд (то есть неподвижный глаз в центре лба) способен адекватно воспроизвести в картине пространство реального опыта. Если в полотнах позднего XIX и раннего XX веков, у Сезанна или Матисса и у поздних импрессионистов передний план картины изображается под иным углом зрения в сравнении со средним и задним планом, то живописец может сослаться на естественное восприятие: пространство, мол, при ближнем зрении видится именно так, и тип его проецирования не без основания можно признать «более естественным», чем проецирование Ренессанса. Но следствием этого оказывается то, что передний план (например, горизонтальная плоскость стола или поверхность земли), так сказать, разворачивается отвесно, сливаясь с вертикальной плоскостью картины, а образы персонажей и вещей утрачивают отчасти свое фиксированное положение на горизонтали и кажутся тем самым уже почти «парящими». Тектоническое начало оказывается поколебленным, достигается плоскостная замкнутость картины, «чистая» плоскость начинает побеждать, и именно в ней теперь склонны усматривать сущность картины.

То, что при этом возникает, определенно, представляет собой уже нечто «новое», но это «новое» пока еще в известном смысле можно *сравнить* с конкретными образными системами доперспективных изображений, например, средневековых.

Из подобных пределов, по существу, не выходят пока и те картины, которые в одном изображении соединяют различные проекционные системы (комбинация фронтальной и боковой точек зрения). Зато гораздо решительнее стремятся вырваться за вышеописанные границы те из них, у которых вертикали сходятся или отклоняются в стороны от вертикальной оси, колеблются вокруг нее (Делоне).

Только когда верх и низ теряют то значение, которое было достигнуто вместе с преодолением атектонического раннего палеолита благодаря приходу тектонической мировой эры неолита, — только тогда был сделан решительный шаг вперед. Теперь тектонический элемент не только расшатывают — его просто-напросто отвергают. Это восстание против тектонического представляет собой событие всемирно-исторического значения. В мировой истории уже неоднократно случалось, что после эпох, характеризующихся тем, что пластический элемент в них обладал особым статусом и более или менее определял все искусства, снова происходило его изгнание (переход от палеолита к неолиту, от минойского искусства к «геометрическому», от зрелой античности к поздней). То же самое касается и отказа от рациональной перспективной системы (все равно, какого она способа построения). Но никогда еще тектонический элемент в таком объеме не извергался из живописи и — как мы это вскоре увидим, — также из пластики. Во всяком случае в нем никогда так глубоко не сомневались, как теперь, в начале XX столетия.

Самое резкое выражение атектонического демонстрируют те изображения, в которых верх и низ стали практически неразличимыми. Это провозглашается вначале предельно осторожно и, так сказать, ненавязчиво. До тех пор, пока изображение воспроизводит вещи из реального мира, такого рода случаи возникают только как исключение, в качестве предварительного приближения. В целом подобное оказывается возможным лишь там, где самому воспроизводимому феномену присуще нечто лабильное, как, например, в изображении у Тёрнера снежной бури над охваченным волнением морем, когда в разгуле стихий дымовая труба крохотного пароходика дает хотя и нетвердый, но все же ориентир. Изображения данного типа были тогда первыми, с которыми при повеске могла произойти такая неприятность, как ненамеренная перемена верха и низа. То, что во дни господства абстрактного искусства может случаться довольно часто, не так уж редко случалось и прежде, и будет, возможно, случаться еще, когда не считают необходимым тактично обозначать, где должен быть «верх» согласно замыслу художника.

Склонность современной живописи к непрочному миру сновидения, когда предпочтение отдается не восприятию, а представлению, помимо всего прочего объясняется и подобным отвращением к тектоническому. Эта склонность представляет собой, так сказать, предельный эквивалент формального процесса «растектонизации».

Хотя как раз в сфере современной живописи много говорится о *построении* изображения, теперь это слово, однако, значит нечто

совершенно иное по сравнению с прежними временами. Антитектонические направления современной живописи более не признают того, что было основой как всякого реального строительства, так и — если проецировать на плоскость — всякого старого «построенного» изображения, прямо или косвенно связанного со строительным искусством или со столь же «построенным» письмом. Речь идет о фактическом, земном основании или о его изобразительном символе, о горизонтальной плоскости или линии стояния. Признавая атектоническое, живопись теряет свою связь с архитектурой.

И тем более примечательно, что у этих атектонических изображений отрицание тектонического не затрагивает неподвижного каркаса рамы. Они скорее даже крепко держатся за прямые горизонталы и вертикалы обрамления; они могут за них держаться, поскольку прямоугольное обрамление более не позволяет узнавать верх и низ. Тем не менее подобная фиксация на обрамлении свидетельствует, что эта живопись скорее не атектоническая, а антитектоническая, что она произросла из сопротивления предполагаемой тектонике.

Но построение изображения теперь означает только «автономную» организацию частных плоскостей в предустановленной совокупной плоскости. И эта организация следует собственным правилам игры, свободно установленным художником.

Ясно, что тенденция к атектоническому возникает из более общей тенденции живописи стать совсем «чистой», совсем автономной. Вначале ее «выдавали» не вполне отчетливые симптомы. Понятно, что она может полностью осуществиться только тогда, когда изображение откажется от воспроизведения «действительного» мира. Одно определяет другое.

Отказ от воспроизведения и от значения

Стремление к «чистой», полностью автономной живописи нельзя удовлетворить искоренением пластического и тектонического элементов. Старая живопись содержит и другие элементы, считаться с которыми не может «чистая» живопись, понимающая себя в качестве композиции чистых форм и цветов на плоскости.

Старая живопись *воспроизводит* (darstellt) вещи как из действительного или представляемого (vorstellten) мира по отдельности, так и из союза действительного и представляемого миров. И эти видимые в изображении предметы могут вдобавок еще и что-то *означать*, и так происходит в подавляющем большинстве случаев. Для понимания современной живописи принципиально важно развести эти две

«функции». Ибо здесь речь идет не только об искоренении воспроизведения (Darstellung) предметного, но и — отчасти — об искоренении значения. Существует предметная живопись *с* и *без* присоединяющегося значения, и существует «беспредметная» живопись *с* и *без* присоединяющегося значения. Было много путаницы из-за того, что эти вещи не различались.

Допустим, на картине (im Bild) видна женщина с ребенком на коленях. Значение этого изображения (Darstellung) могло быть (помимо прочих) и такое: Мария Терезия с Иосифом II (ребенком), или Богоматерь с Младенцем Христом, или Caritas¹². В первом случае картина была бы портретом, во втором — религиозным образом, в третьем — аллегорией. Подобное специфическое значение должно каждый раз примысливаться к пониманию картины.

Откуда мы знаем, какое из этих значений является интендированным, то есть какое имелось в виду по замыслу [художника]¹³? В старом искусстве для этих целей не требовалось даже подписи. О подразумеваемом значении догадывались благодаря традиции и конвенции или через окружение и через изобразительный либо архитектурный контекст большего порядка, внутри которого картина является. Важно не забывать следующее: между изображаемым (Dargestellten) в картине, видимым изображением (Sichtbaren) и подразумеваемым значением (gemeinte Bedeutung) могли существовать многочисленные художественные связи-контакты. Так, какое-нибудь весьма общее значение (например, аллегорическое значение «Vanitas») может быть репрезентировано посредством предельно конкретного изображения, в частности, молодой женщины перед зеркалом с индивидуальными чертами и в определенном костюме вполне определенной исторической эпохи, то есть такого изображения, которое с равным успехом могло бы являться и портретом этой молодой женщины. Но возможна и прямо противоположная ситуация. Схематическое изображение-аббревиатура некоего города, представляющее только характерные «детерминанты» города вообще: стены, дома, башни — иначе говоря, изображение, которое могло бы передавать *всякий* город и могло бы порой использоваться для изображения сразу нескольких различных городов. Одновременно такое изображение способно *подразумевают* и совершенно определенный город, например, Нюрнберг. Тривиальное значение может придаваться возвышенному изображению или наоборот; такое несоответствие воспроизведения и значения представляет собой один из типичных приемов, с которыми имеют дело карикатура и травести. Но тогда между определенным воспроизведением и его значением распола-

гаются совершенно определенные объективные отношения. Только не может быть ни в коем случае сочетания произвольного.

Совсем иное получается, когда в картине не дано ничего, кроме непосредственно воспроизведенного, доступного зрению, когда из картины выпадает всякое значение, превосходящее, трансцендирующее (преодолевающее) буквально зримое. Такой позитивизм изображения, подготовленный сначала в известных направлениях нидерландской живописи, стал господствовать с середины XIX века, когда и картина мира стала позитивистской и «имманентной».

Совершенно аналогичное различие существует и применительно к беспредметной живописи XX века, и различие это имеет фундаментальную важность.

Допустим, в картине имеется только ком-позиция¹⁴ «абстрактных» цветовых форм (плоскостей или в крайнем случае тел), состоящая из четырехугольников и треугольников. Эта видимая составляющая картины все еще способна нести невидимое значение, например: женщина с ребенком; или лунная ночь; или нечто тропическое.

Но у этой живописи может быть и иное желание: не предлагать ничего, кроме только непосредственно доступного зрению — то есть «ком-позицию».

Этот первый вид «беспредметной» живописи, очевидно, представляет собой противоположность воспроизводящей живописи с присоединяющимся значением. Второй вид — такая же аналогия воспроизводящей живописи без присоединяющегося значения. К различиям, которые происходят из самих вещей, мы еще обратимся.

Но откуда же зритель узнает, должен он или не должен в дополнение к тому, что доступно зрению, допускать присоединяющееся значение?

Выше мы уже видели, что перед произведением воспроизводящей живописи зритель заимствует подразумеваемое значение из главной темы (Hauptsache), принадлежащей образной или литературной традиции. Перед произведением «беспредметной» живописи он обучен усваивать подразумеваемое значение из языкового обозначения находящегося перед ним изображения. Подобное обозначение должно предоставляться или в виде подписи на «беспредметном» изображении, или в виде специальной листовки, или — и это гораздо более частый случай — в каталог выставки (только беспредметная живопись *без* значения может отказываться от этого; по сути, ей уже незачем именовать себя «композицией», «симфонией в белом» и т. д.). Но это означает следующее: «беспредметная» живопись с интендируемым значением зависима от «литературного» элемента, даже от буквально «литературного» элемента. С этой точки зрения она представляет

собой противоположность «программной музыке». Попытка обосновать такую традицию или конвенцию, которая освобождала бы картину от ее этикетки, обнаружила свою утопичность. Обойтись без такой этикетки могут только картины, которые еще сохраняют остатки предметного, указывая с их помощью на невидимое, на подразумеваемое (об этом исчерпывающе ниже).

Подобное различие во всяком случае обнаруживает две вещи: во-первых, то, что «беспредметная» живопись с интендированным значением все еще выступает как продолжение предметной живописи *со* значением (испытывая, конечно, по сравнению с ней особые трудности) и что она остается зависимой от литературного элемента.

Во-вторых, прелюдию беспредметной живописи *без* интендированного значения следует искать в предметной живописи без значения. Как и последняя, она тоже ограничивается позитивно видимым. Но только ей удастся реализовать стремление к абстрактной «чистой» живописи.

Согласование воспроизведения и значения

Там, где в картине видимое обязано нести невидимое значение, художественно решающим с очевидностью оказывается то, что изображение и значение взаимно соответствуют друг другу. Теоретически это совершенно четко сформулировал уже Кандинский в 1912 году (хотя в своей более поздней практике он отклонился от этого принципа): «Не овладение формой задача его [художника], но принорование этой формы к содержанию»¹⁵ (точнее, видимого гештальта к подразумеваемому значению). Под этой фразой без колебаний могли бы подписаться сторонники старого искусства. Это точно подходит как для предметной, так и для беспредметной живописи в той мере, *насколько* обе испытывают желание передавать *значение*.

Несомненно, однако, то, что во многих случаях картина, изготовленная из чисто имитативных или из чисто формальных намерений, литературно заданным в названии значением наделяется лишь впоследствии, причем произвольно. Столь же несомненно и то, что наглядный гештальт беспредметной картины развивался вовсе не во взаимном согласовании гештальта и значения. Но подобное может происходить и в пределах предметной живописи, например, когда — часто исчерпывающе — какой-нибудь художник изображению обнаженной натуры (которое в процессе своего появления ничем не было и ничем не желало быть, кроме как изображением этой самой натуры) дает потом некое название, подходящее для продажи. В обоих случаях, со-

гласно максиме Кандинского, имеет место быть художественная недостаточность, если не художественная недобросовестность.

Не добиться созвучия между гешталтом и значением — идет ли речь о предметной или беспредметной живописи — это художественный промах. Сознательное же допущение их взаимной контригры, как мы это видели выше, в предметном искусстве представляет собой типичное средство карикатуры, травести, изобразительной шутки. И аналогично — в беспредметном искусстве (см. ниже).

Предметное искусство, для которого *значение* становится не важным, — живописный «позитивизм», — представляет собой уже первый шаг к очищению изображения от «чуждого картине» элемента, каким является примысливаемое. (И это было оправданным очищением, пока примысливаемое связывалось с картиной все больше нехудожественным способом и пока его гештальт определялся не через искусство.) Таков первый шаг на пути, который беспредметное искусство, лишенное значения, последовательно пройдет до самого конца.

Второй решительный шаг на этом пути делается тогда, когда для живописца становится незначительным также и изображаемый предмет, когда тот превращается для него не более чем в предлог для разворачивания формальной структуры (*Gebilde*) и раскрытия «проблем». Потому верно говорит Владимир Вейдле, что предметное изображение, для которого предмет становится неважным, уже оказывается «абстрактным»; в этом случае оно может с успехом выступать только в роли носителя формального названия, например, «симфония в белом», «композиция» и т. д. Собственно говоря, оно вынуждено быть таким носителем. Абстракция начинается уже тогда, когда в импрессионизме отворачиваются от всего, что не является чисто оптическим восприятием. Кубизм же возведет абстракцию в принцип.

Глубокого различия между предметным искусством, ставшим равнодушным к предмету, и искусством беспредметным не существует. Художественная апология модернизма этого не признает.

Беспредметное искусство со значением

Как только был сделан последний шаг на пути к беспредметности, путь этот начинает раздваиваться. Одна часть беспредметного искусства все еще желает передавать значение, другая — этого более делать не хочет. На практике оба намерения перетекают друг в друга. Вначале рассмотрим первую возможность.

И тут сразу же возникает вопрос: возможно ли вообще «приспо-

собрание видимого в картине к невидимому значению» на основе беспредметного искусства?

Такое возможно, но только при определенных условиях. Эти условия не были в достаточной мере обдуманы пишущими о современном искусстве. И соответственно не прояснены беспомощной публике. Эта вещь не так уж и проста, но она должна быть прояснена, если действительно есть желание понять данный жанр беспредметного искусства и его ограниченные возможности.

Предметная, воспроизводящая картина, например, «женщина с ребенком», как мы видели выше, может нести различные значения, но всегда — достаточно ограниченное их число (и каждое из них согласно принципу Кандинского о соответствии формы и содержания всякий раз требует модификации видимого гештальта). Число же значений, несомое тем, что доступно зрению в какой-либо беспредметной живописи, несравнимо больше. Отсутствие предметного среднего звена делает подбор осмысленного значения неопределенным и произвольным, причем именно потому, что доступное зрению в беспредметной живописи (как это мы отчетливо увидим в дальнейшем) более неопределенно, более диффузно, более смутно, чем видимая сторона предметного изображения. Тем более что интендируемые значения по большей части не являются объективными, всеобщими, но действены только для субъективной фантазии первоначального создателя произведения.

Теперь же это неопределенное, лабильное оказывается чем-то таким, что современное искусство — как мы это покажем на примере из других областей, — как раз предпочитает и ищет; неопределенное само по себе является для этого искусства ценностью. Но пока еще интендируется определенное значение, пока задача видится в том, чтобы «форму согласовать с содержанием», — до тех пор неопределенность в подборе значения будет представлять собой не прибыль, а ущерб.

Приведем один воображаемый пример, в этом смысле весьма показательный: комбинация голубых треугольников и желтой круглой пластины способна действительно дать нечто, связанное с наглядным характером «лунной ночи» — нечто «лунное» и «ночное», — и тогда эта комбинация может нести (с художественной точки зрения по праву) присутствующее в каталоге обозначение «Лунная ночь». Но в данном случае *остатки предметного* дают наглядное указание на значение, они, так сказать, перекидывают мост между тем, что мы видим, и значением (которое само по себе является чем-то невидимым). Луна *существует* «желтой» и «круглой», ночь *существует* «голубой». Голубые треугольники *подобны* ночным горам или крышам домов.

Если же на место круглой поставить четырехугольную пластину, то тогда, вероятно, произвести переход уже будет нельзя. И в таком случае никак не помогут заверения создателя произведения — субъективно, быть может, даже и правдивые, — что он «переживает» луну в противоположность солнцу как нечто «четырёхугольное». Такое субъективное переживание и его образная проекция будут, наверное, обязательными только для того, у кого имелось схожее переживание. Для многих других картина становится «шифром», ключ к которому они не смогут найти ни в себе, ни в мире. Создатель произведения обязан дать им понять, что «ему больше нечего сказать тем, кто не находит и не чувствует ничего подобного, то есть — что он попирает самые корни гуманности» (см. выше). И можно не сомневаться в том, что весьма часто приводится в качестве аргумента именно такая надменная ссылка на присущую современному беспредметному искусству субъективность, выдаваемую за более высокую объективность.

Не должно более удивлять и то, что подобное крайне субъективистское и сектантски-эзотерическое «искусство» трудно продавать, и подобно товарам, в которых нет естественной потребности, его вынуждены навязывать публике с помощью пропаганды, по большей части с использованием скрытой или прямой угрозы, что всякий, думающий иначе, будет заклеен как мещанин и реакционер.

Изложенный выше опыт, однако, означает, что приемлемые произведения искусства такого типа могут быть замыслены только там, где имеют веру — нет, где имеют знание! — относительно объективных соотношений между видимыми гештальтами и подходящими для них значениями, между миром видимого и миром невидимого; где знают об аналогических отношениях между чувственным и духовным или душевным миром, между осмысленными изобразительными знаками и родственными им по духу значениями. Но пока в это верят и об этом знают, на новом уровне будут желать того же самого, что представляет из себя старое искусство. И до тех пор рассмотренная исторически «беспредметная живопись с интендифицированным значением» будет представлять собой все еще последнюю главу старого искусства. Она по-своему — по меньшей мере, если судить по намерениям — все еще остается «трансцендентной» во вполне конкретном смысле: как живопись она желает дать нечто такое, что превосходит видимую живопись.

Связанной тонкими нитями со старым искусством она остается еще и потому, что сформировать (gestalten) подобные отношения между видимым гештальтом и значением можно только там, где между ними перебрасывают мосты остатки значения предметного. Этот случай имеет место почти во всех произведениях раннего Кандин-

ского и в большинстве картин Клее. Но тогда получается, что это все еще не по-настоящему *беспредметная*, все еще не действительно «числая» живопись, а пограничный случай между предметным и беспредметным искусством. Внутри этой пограничной области возникло немалое число действительно значимых и человеческих произведений так называемого абстрактного искусства.

Относительно подобного удержания объективного значения внутри «абстрактной» живописи различаются те умы, которые стремятся к приемлемо объективному, и те, которые, с удовольствием закоснев в субъективном, желают картину употреблять просто в качестве стимула их собственной субъективности. Тем самым они обнаруживают себя последними потомками того романтического нигилизма, который так резко характеризовал Гегель (см. ниже).

Следует задуматься еще вот над чем: если, как мы выяснили, с весьма «абстрактным», формально уже «почти» (но именно что почти) беспредметным изображением может художественно осмысленно соединиться объективное значение, то значения, какие способно нести такое изображение, неизбежно остаются весьма *всеобщими*. Бессмысленно да и невозможно стремиться создать портрет или передать историческое событие с помощью абстрактных форм. Это не упрек, а только констатация ограниченных возможностей такого рода изобразительного искусства. Действительно, серповидные, насыщенно красные и зеленые формы при известных обстоятельствах способны непосредственно эвоцировать в зрителе значение «тропического», так как именно серповидная форма напоминает листья тропических растений, а насыщенно красное и зеленое представляют собой типичные цвета тропиков. Но образования такого рода не могут ни в коей мере действительно «вообразить» (*einbilden*), вызвать в воображении (*imaginieren*) конкретный пейзаж и уже тем более — конкретные личности (портреты), события или вещи. Читая названия подобных картин на выставке или в музее, можно легко убедиться, что все они без исключения суть *имена абстрактных понятий*, причем, что характерно, весьма часто — субстантивированные прилагательные. Так, верным и соответствующим названием для недавно нами выдуманной картины с желтой круглой пластиной и темно-голубыми треугольниками могло бы стать не «Лунная ночь» — это уж чересчур определено, — а скорее «Лунное и ночное», «Лунно-ночное». В этом обнаруживается типичная черта современного воображения, для которого важен не столько человек *in concreto*¹⁶, сколько «человеческое». Это воображение в Бога более не верит, зато все еще верит в «божественное начало» («*das Göttliche*»), в просто «Божественное» («*Göttliches*»). И еще одно

наблюдение также заслуживает более глубокого обдумывания: некий реальный мир, в котором могли бы существовать Божественное, Человеческое, Женское, Растительное, Лунное, но не могли — ни солнце, ни луна, ни растения, ни женщины, ни люди, ни Бог, — такой мир в собственном смысле слова был бы зловещим миром призраков.

Если выразиться по-другому, то можно сказать: этот жанр беспредметного искусства (который *почти* беспредметен) является *современным видоизменением аллегории*, нацеленной на образную репрезентацию (Verbildlichung) абстрактных содержаний (с точки зрения языка — существительных), которые отсутствуют как в «реальной», так и в религиозной или мифологической действительности. И эта разновидность аллегии нередко обладает именно той холодной интеллектуальностью, искусственностью и изощренностью, в которой имеют обыкновение упрекать — не всегда справедливо — старую предметную аллерию. Взаимозависимость между старой и этой современной формой аллегии (allegorein значит, кстати, «говорить нечто иное»: что-то не такое, каким его *видят*) станет окончательно заметной благодаря следующему. Уже Свифт в своем видении острова Лапута, население которого — безумные интеллектуалы, говорил о художниках, изображающих красоту женщины посредством комбинации геометрических фигур¹⁷. Однако это только инверсия аллегорического принципа, «представлявшего» геометрию прекрасной женщиной. Если это аллегория, то она же — и инверсия. И как женщина может быть обозначена в качестве аллегии геометрии только при условии, что ей придадут в картине предметные атрибуты, так и комбинация геометрических фигур может быть наглядно связана со значением «женщина» лишь посредством того, что в картине эта комбинация будет снабжена женскими атрибутами (в качестве остатков «предметного»). Образцов такого метода достаточно, например, в творчестве Пикассо. Искусство, серьезно относящееся к объективному значению, не нуждаться в нем не может.

Но как в революциях, где «левые» направления всегда терпят поражение от «еще более левых», точно так же — и в современной живописи. Разрыв становится явным, когда беспредметная картина становится *шифром произвольного*, когда в картине значение, кажущееся для нее подходящим, чтобы быть дополненным, отдается на субъективный откуп зрителю. И такое, без сомнения, уже имеет место. В этом случае подобную беспредметную картину практически уже невозможно отличить от того жанра беспредметной живописи, который вообще не желает больше передавать значение, превышающее то, что доступно чувственному зрению.

Беспредметная живопись без значения

Только такое беспредметное искусство *без значения* представляет собой предел совершенно «автономной» живописи, очищенной от всех «чуждых» примесей.

Ее идеал — создать живописный эквивалент «чистой» музыки. Конечно же, это романтическая идея, и ее отчетливые следы могут быть обнаружены уже в романтизме и предромантизме, как это показал Клаус Ланкхайт*.

Я не могу в ограниченном пространстве этого сочинения выяснять, почему данная романтическая идея представляет собой утопию, не поддающуюся реализации, и почему все попытки ее обосновать не выдерживают испытания. Точно так же я намеренно отказываюсь детально останавливаться на подобной идеологии (см. выше).

Но, может быть, и здесь было бы неплохо — по крайней мере в виде попытки — усвоить подобный идеал не только теоретически, но и экзистенциально: только так можно до конца понять его пафос, в котором, без сомнения, есть нечто завораживающее для волнующегося романтического духа и его эпигонов. Во всяком случае такой чистый ум, как Адальберт Штифтер, перед лицом красочного чуда («солнечного затмения 8 сентября 1848 года») мечтал о «музыке красок и света», даже если то, что ему могло тогда привидеться, не имело никакого сходства с тем, что было реализовано живописью XX века.

Я не принимаю в расчет ту возможность, что произведения абсолютной живописи вообще не претендуют на законченность и предстают в качестве упражнений, экспериментов по созданию будущих предметных картин. В таком случае они, конечно же, не предназначены для публики и принадлежат мастерской. Но и там они не являются эскизами в старом смысле слова, так как в эскизах уже *предполагается* возможное соотнесение гештальта и значения. Скорее, это всего лишь пустые схемы, сравнимые с формулами логики. Посвятившие себя филигранной обработке подобных изобразительных формул напоминают тех философов, о которых Зигмунд Фрейд сказал: «Эти люди всегда только протирают свои очки и никогда ни во что не всматриваются».

Что же в действительности происходит, когда из беспредметной картины вычлениются значение (и тем самым — неизбежно — последние остатки предметного)?

* Klaus Lankheit. Die Frühromantik und die Grundlagen der «gegenstandlosen Malerei». In: Neue Heidelberger Jahrbücher, 1951, S. 55ff.

Отказ от значения делает феномены шаткими, лабильными, субъективными. Психология восприятия поняла это уже давно: свободные от значения феномены — это неустойчивые феномены (Узнадзе). В той же мере можно сказать, что и беспредметная живопись без значения воплощает собой особый случай той гораздо более универсальной современной тяги к лабильному, которую мы встречаем и во многих других областях, в первую очередь — в строительном искусстве и в безосновной атональной музыке*.

Красный цвет, определяемый однозначно именно в качестве физического цвета, способен (как это особенно показали эксперименты Йозефа фон Аллеша**) для зрителя быть почти полностью эстетическим; он способен принимать характер как пламенеющего, роскошного или веселого, так и могущественного, величественного и таинственного или даже агрессивного, опасного, ужасного. Физически однозначно определяемый желто-зеленый может «выглядеть» как свежим, веселым, весенним, так и умирающим, больным, разлагающимся. Только при условии четкой, соотнесенной со значением детерминации (а значение, как мы видели, всегда опосредуется предметно) подобный характер определяется или исчерпывающе, или внутри известных границ. Тогда красная королевская мантия предстанет праздничной либо роскошной, красный закат солнца — мрачным, красная кровь — пугающей; (с традиционно или конвенционально фиксированными значениями цветов этот феномен связан только во вторую очередь). Вместе с тем, индивидуально определенный характер этого красного может повторно модифицировать с точки зрения выражения тех значений, с которыми он соединяется. Художественно определенный характер цвета в картине получается, таким образом, ни из одного только физического цвета, ни из одного только предметно опосредованного значения. Он образуется каждый раз заново в результате «брачного союза» между ними***. При чем определяющими являются факторы, на которых я здесь останавливаться не могу.

* Заслуживает самого серьезного внимания то, что заметил по этому поводу Алоиз Мелихар (Alois Melichar) в своей книге «Überwindung der Modernismus» (München, 1954) на с. 82 и далее. Вредят сами себе, когда умаляют неприятную мысль или когда думают посредством «я этого не понимаю» уладить спор не без пользы для себя.

** Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben. Brl., 1925.

*** Ср.: Anton Sieberer. Primäre oder sekundäre Lautbedeutsamkeit? — Anzeiger der Österreichischer Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Kl., 84 1947.

Во всяком случае, если из беспредметной живописи выпадает присоединенное значение (еще раз подчеркиваем, что его объективность и наглядность обеспечиваются остатками предметного), то тогда и цвет как таковой полностью утрачивает свой определенный, наглядный характер и соответственно не остается ничего другого, как доверить это субъекту — художнику или зрителю. Более того, часто от мимолетного настроения данных субъектов и от «непрозрачности» их предыдущего состояния зависит то, какие потенциально дремлющие в цвете характеры, какие «выразительные ценности» они наглядно активизируют. Только весьма сильные, «экстремально» выраженные цвета сохраняют и в таком случае относительно определенный, например, «кричащий» характер. Это, вероятно, необходимо понимать так, что беспредметная живопись, отказывающаяся от значения, втягивается с неизбежностью в различные области «вопиющего». То же самое *mutatis mutandis*¹⁸ касается, естественно, и форм.

Но это означает следующее: в противоположность беспредметной живописи *со* значением эстетическое высказывание беспредметной живописи *без* значения по большей части неопределенно, лабильно и предано субъективному произволению, зависимо от субъективных факторов. Не является возражением против этого утверждения то, что подобные композиции способны воздействовать «эстетически». Наоборот, подобное лишь подкрепляет данное утверждение: ибо вкус, которому только и принадлежит эстетическая оценка, сам является просто-напросто субъективным элементом эстетического — «*de gustibus non est disputandum*»¹⁹. Применить эту фразу к собственно искусству уже означает его эстетизацию; это высказывание действует только в области «вкусового искусства».

Впрочем, субъективный характер беспредметной живописи *без* значения, ее принадлежность к искусствам вкуса (чем объясняется, кстати, то, что она устанавливает довольно неплохие контакты с модой и сама подчиняется моде) — все это очевидно представляет собой как раз одну из причин, почему такого рода живопись предпочитается определенным типом современного человека, желающего жить и производить, исходя исключительно из субъективного.

Где близость беспредметной живописи к вкусовым моментам, присущим ей *по природе*, воспринимается художниками как опасность, там пытаются этой опасности избежать.

Один путь наделить цвет «объективной» ценностью заключается в том, чтобы брать его в чисто *физическом* качестве и строить объективно-физически обоснованную эстетику цвета. Это путь «*salto mortale*». Таким способом хотя и приходят к *объективным элементам*

живописи, но это уже больше не *художественные* элементы. И конструировать произведение искусства из нехудожественных элементов в соответствии с наблюдениями, сделанными в рамках чисто физикалистского учения о цвете, — это предприятие нехудожественное *au fond*²⁰ *.

Другой путь заключается в попытке последовательно наделить беспредметную живопись структурой музыки. Но это с неизбежностью ведет к охоте на элементы, аналогичные элементам музыки. Такая попытка утопична и в то же время обманчива²².

В поисках чистых элементов живописи

Не является ли чистым элементом живописи цветное пятно с нечеткими границами, как его естественным образом порождает инструмент живописца — кисть? Или это твердо ограниченные, однородные и окрашенные пятна, принадлежащие геометрии низшего и высшего порядка? Необходимо ли полностью изгонять из «чистой» живописи линию как элемент «чистого» графического искусства? Или соединение линии, плоскости и цвета образует собственный «элемент» живописи? И если элементы найдены, что обязано определять их синтаксис? Как только беспредметная живопись возникла, стали неизбежны эти вопросы и самые разнообразные ответы на них.

До тех пор, пока все еще «наивно» придерживаются живописи позднего Тициана или Сезанна в качестве «живописной» *par excellence*²³, в качестве элемента «чистой» живописи будет приниматься цветное пятно без четких линейных границ. Картины из таких пятен существуют в беспредметной живописи, например, у Кандинского (илл. 5). Но они обозначают только одну возможность из числа многих других, причем та, которая теперь с первого взгляда понимается как действительно предельная противоположность по отношению ко всем архитектурным структурам. Однако же существует почти необозримое множество и иных возможностей:

«Я пробовал чистый рисунок (илл. 6), я пробовал чистую тональную живопись, в цвете я испробовал все отдельные операции, которые могли бы меня побудить ориентироваться на цветовой круг. Так что я выработал типы нагруженной цветом тональной живописи, живописи, построенной на дополнительных цветах, разноцветной живописи и тотально цветной живописи... Затем я испробовал

* Эту попытку предпринял уже в 1854 году Унгер (Unger), а Г. Ревеш (G. Révész) подверг ее уничтожающей критике. Ср.: Alois Melichar. *Op. cit.*, S. 82.

все возможные синтезы второго типа, комбинируя и вновь комбинируя, причем при максимально возможном сбережении культуры *чистого элемента*»*.

Но все эти попытки не дают живописи никакого «учения о гармонии», на основании которого она могла бы развивать свои композиции с той же последовательностью, что и взятая в качестве образца «чистая» музыка. Нужно было попытаться произвести более энергичную атаку; это сделал Пит Мондриан около 1920 года.

«Самый элементарный контраст — это прямой угол; посредством прямой линии в этом ее принципиальном противопоставлении и выражается устойчивое равновесие» (?). «Таким образом, при элементарном построении формы могут использоваться линии, пересекающиеся только под прямым углом. Поскольку перекрывающиеся друг друга линии внушают мысль о пространственности, повреждая тем самым плоскость как основополагающее элементарное начало, постольку они и должны быть расширены до узких полос, которые, так сказать, прилипают к плоскости. Эти полосы, конституирующие форму, образуют на плоскости систему прямоугольных полей. Последние же должны быть обогащены и расчленены цветом. Царство цвета редуцируется к двум элементарным группировкам: первичные цвета — красный, голубой, желтый, и не-цвета — черный, белый, серый. С помощью этих элементов и их упорядочивания в формальных и цветовых отношениях только и можно произвести элементарную и тем самым универсальную гармонию, которая полностью свободна от всех индивидуальных суггестий и материальных ассоциаций — *чистая архитектура* (!), *чистое* гармонизированное формообразование»**.

Этот принцип, установленный подобно правилам игры, совершенно не логичен, так как невозможно выяснить, отчего, если допускается переход между черным и белым, иначе говоря, если допускается серый, недопустимы переходы между красным и желтым, желтым и голубым, голубым и красным, отчего нельзя допустить середину между горизонталью и вертикалью прямого угла, то есть угол в 45 градусов. Но даже и в таком виде принцип этот не лишен известной последовательности. Чего лишено это «учение о гармонии», так это принципа, благодаря которому можно было бы отличать ошибочные, «фальшивые» соединения от правильных, как в *каждом* музыкальном учении о гармонии (отнюдь не только в классическом). Субъективное возвращается обратно в совершенно ином месте,

* Paul Klee. Über die moderne Kunst (1924). Bern, 1945.

** Werner Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert, S. 272.

на более глубоком уровне, чем в музыке, проникая через своего рода брешь, которая выявляет нехудожественную ориентацию системы.

Одновременно допустимо с не меньшей последовательностью изобретать учение о гармонии с совершенно другими элементами и совершенно иным синтаксисом, с той же произвольностью, с какой можно изобретать искусственные языки. Вопрос остается без ответа и на него невозможно ответить до тех пор, пока именно *эти* правила игры способны обосновывать «чистую» живопись.

Достигнута ли цель?

Итак, является ли хоть какая-нибудь из фактически возникших или только мыслимых систем беспредметной живописи действительно более «чистой» живописью, чем все то, что было в старом искусстве?

В данном случае многие найдут, что, например, поздние вещи Тициана, или Веласкеса, или произведения Сезанна решительно «более чистая живопись», чем произведения абсолютной живописи. Но об этом будут, не переставая, спорить до тех пор, пока спорящие стороны не договорятся о приемлемом понятии того, что по сути своей представляет собой «живописное».

Но нельзя оспорить тот факт, что благодаря шагу, который сделал Мондриан, живопись — совсем как строительное искусство — подчинилась новой «гетерономии», собственно говоря, — элементарнейшей геометрии. Ибо эти изображения выполнены уже не с помощью типичных инструментов живописца, а с применением приспособлений рисовальщика-геометра (рейсшины и угольника), а цвет привносится только в виде однородных плоскостей, в виде «штриховки» плоских компартиментов. Где такой облик «живописи» воспринимается как последовательно чистая живопись, там геометрия становится новой госпожой живописца, лишая динамический элемент живописи самостоятельности. Начинается новая глава (см. ниже).

III. «ЧИСТЫЕ» КОМПОНЕНТЫ ЖИВОПИСИ

В каждом написанном произведении старой живописи сплавляются воедино духовные (ноэтические), сенсорные, эмоциональные и фантазийные элементы, каждый в разных степенях и в различных «лигатурах». Что же произойдет, если стремление к чистоте охватит и их, если каждый компонент утвердит себя в качестве абсолюта?

Сенсуальный элемент, ставший абсолютным, даст в итоге разнообразные виды чистой живописи восприятия — научный импрессионизм, фотографический «реализм», как крайний случай — фотографию, говоря точнее, такую фотографию, которая, при определенных условиях, действует как восприятие чувственного внешнего мира*.

Ноэтический элемент, ставший абсолютным, даст в итоге конструктивистский «образ», как крайний случай — чистую конструкцию, как у Малевича или Мондриана.

Элемент фантазии, ставший абсолютным, даст живопись сновидений, «онеризм» (во всех видах), как крайний случай — чистую репродукцию фантазмов сна или безумия.

Эмоциональный элемент, ставший абсолютным, даст в итоге импрессионизм «чистых» чувств, как крайний случай — «чистый» кич, не случайно расцветший в XIX веке. Точно так же не случайно, что точкой кристаллизации религиозного кича в XIX и XX веках оказываются изображения Сердца Иисусова²³ (сердце в сентиментальном смысле — то же, что и «чувство»).

Каждый выведенный из нашего первичного феномена продукт распада картины обозначает типичную и господствующую возможность «современного искусства» в раннюю его пору, в середине XIX — начале XX веков. Материалистический натурализм, конструктивизм, искусство фантазмов и кич каждый раз являют собой восстание отдельного органа — глаза, головы, влечения, сердца — против целого. Все они вырастают из одного корня и представляют собой, так сказать, братьев-врагов, всячески презирующих друг друга и делающих друг другу гадости, хотя — или потому что — все они страдают от одних и тех же недостатков.

* Миопическая модернистская художественная критика предпочитает представлять дело так, будто фотография является противоположным полюсом абсолютной живописи, тем, что преодолеваемо и преодолено, и будто мимезис природы в старой живописи — так сказать, фотография без ее технических средств. Так как со всей очевидностью и абсолютные, конструктивистские или даже экспрессионистские и сюрреалистические картины можно производить фотографическим путем, необходимо и эти направления преодолеть с помощью именно фотографии. В то время как на самом деле это всего лишь свидетельство того, что все направления «современной» живописи находятся в тайной связи с механическим началом фотографического процесса. Впрочем, полезно заметить, что было бы бессмысленно говорить о «чистой» фотографии; этим доказывается, что фотография не является видом искусства, но только средством, причем таким, какое знает и на какое претендует только современное искусство. [Миопический — близорукий (*прим. нем. ред.*)].

IV. «ЧИСТАЯ» ПЛАСТИКА

Выталкивание живописного и тектонического элементов

Не требует долгого разъяснения следующее: то, что произошло с пластикой, должно было произойти, коль скоро она выбрала путь, описанный применительно к архитектуре и живописи. Подобно строительному искусству она должна извергать живописные элементы, даже если отсутствует необходимость изгонять цвет.

Подобный отказ от живописного элемента и со стороны пластики тоже имеет весьма ранние прецеденты. На заре современного искусства этот отказ повторяется: шаг, ведущий от Родена к Майолю. Как и в строительном искусстве, этот шаг нельзя назвать решающим и он не приносит с точки зрения мировой истории в целом, ничего действительно нового.

Но решающим является отказ от соединения с тектоническим. Это соединение, как мы уже видели выше, стало обязательным для всей пластики — начиная с верхнего палеолита и во всех последующих развитых культурах. С тех самых пор всякая пластика или материально покоится на том же основании, что и строительное искусство, или идеально связана с ним. Это касается и такой пластики, которая парит, будучи подвешенной, как, например, группа Вознесения Марии на Небо над алтарем церкви в баварском Роре, или кажется парящей, прикрепленная к архитектурным частям. Пластика тектонической мировой эры первично «прямоходяща», подобно человеческому телу. И внутри этого определения как бы слышится отзвук духовного²⁴. И «лежащая» пластика косвенно тоже связана, по контрасту, с первоначальной вертикальностью человеческого тела. Тело человека — стоит ли он, сидит или лежит — все равно выпрямляющееся тело, даже тело умершего в лежачем положении тоже прямо. И не случайно все это было великой ведущей темой данной мировой эпохи, заключенной между ранним каменным веком и современностью. Все это создает норму, с которой соотносятся и все отклонения, подобно тому, как диссонанс связан с предустановленной гармонической системой.

Однако же пластика как таковая старше архитектуры. Пластический рельеф, соединенный с живописными ценностями, присутствует в пещерных образах эпохи раннего каменного века. Существует в них и рельефная пластика-утварь, имеется и настоящая круглая пластика. Не случайно среди предметов пластики доминирует изображение зверей, изображение человеческих фигур встречается реже.

Тем не менее этой «человекообразной» круглой пластике не хватает основания. Она не обладает способностью к самостоянию, а чтобы стоять, должна, будучи снизу заостренной, вколачиваться в землю или, представляя собой нечто относительно стоящее, к чему-то прислоняться, например, к стене. Она не выстраивается вверх, а распространяется в выпуклостях витальной середины от туловища-остова, пластически самого подчеркнутого места, к конечностям, которые даны как отростки-наросты туловища. Бросается в глаза и то, что по большей части голова опущена вниз, как будто в смутном телесном замешательстве. Только время от времени дает о себе знать несмелый намек на прямохождение.

И не случайно теоретики XX века, которые задумывались о «сущности пластического», воспринимали ту древнюю пластику пластических объемов как особо «чистую». В этом обращении назад, в глубь тысячелетий, заявляет о себе, так сказать, теоретически новый идеал современной «чистой» пластики.

Отказ от предмета

Полностью осуществиться идея чистой пластики может только тогда, когда пластика отказывается передавать тело человека и животного, когда она становится — подобно живописи — «беспредметной».

Теперь пластикой называется композиция пластических объемов в реальном трехмерном пространстве, причем прежде всего — объемов с *замкнутыми* плоскостями. Хотя пластическая масса может быть пронизана отверстиями — подобное происходит и в старой предметной пластике, — но и в этом случае ее ограничивающие плоскости остаются полностью закрытыми.

С формальной точки зрения существуют различные виды подобной «абсолютной» пластики. Одна крайность — пластика, раскрывающаяся и в неопределенно округлых, выпуклых кривых, и в вогнутых углублениях. Ее объемы содержат нечто телесное. Ее построения в этом случае часто оказываются похожими на *случайную* «игру природы»: глетчерные шлифы, глыбы подтаявшего снега или льда, галька (илл. 4) или даже куски расплавленного металла, застывшие прямо в текучем состоянии.

Другую крайность представляют собой образцы пластики, напоминающие своим видом свободно стоящие объемы начатой скульптуры в заданном тектоническом блоке или в конгломератах таковых блоков. Однако же этот вид фиксируется на тектонических формах основания и несения и потому представляется менее последователь-

ным, менее «чисто пластическим», чем первый. Построения обоих видов могут встречаться и в старой пластике в качестве промежуточного состояния по ходу создания произведения, по крайней мере так можно считать с некоторым приближением; новое заключается в том, что эти промежуточные состояния теперь полагается считать готовыми произведениями.

С точки зрения предмета здесь тоже, как и в живописи, существуют переходы от предметной к беспредметной пластике — такие образования, например, где слышатся отзвуки или даже просматриваются остатки человеческого образа. Кажется, будто они еще не всплыли на поверхность или, наоборот, будто их уже заглушили и проглотили примитивные, элементарные пластические образования. И здесь, как и там, за эти остатки предметного цепляется подразумеваемое значение.

Последовательный гештальт «чистой», абсолютной пластики, естественно, беспредметен: чистая игра телесных, охватывающих пространство объемов, составленных из замкнутых плоскостей. Как символический протогештальт этих пластических идеалов можно было бы рассматривать «красивые глыбы» или даже яйцо (илл. 4).

Подобные образцы пластики не должны в обязательном порядке создаваться человеком, они могут преднаходиться в элементарной природе и уравниваться по рангу с произведением искусства. Здесь становится очевидным подмена эстетическим художественного (последнее всегда представляет собой наделение гештальтом). Об этой подмене еще придется говорить. Она фактически уже совершилась тогда, когда рядом с изготовленной человеком пластикой на выставке были представлены подобные природные *objets trouvés*²⁵, например круглый камень, наделенный красивой формой.

Но и в пластике через эту стадию перешагивают ради нового идеала. Новым идеалом оказываются элементарные формы низшей и высшей стереометрии (см. ниже).

V. СМЕРТЬ ОРНАМЕНТА

Только один вид искусства не может стать «чистым», не может стать абсолютным: это орнамент.

Орнамент живописный или пластический или даже собственно тектонический (подобно греческим дентикулам либо кружеву готики) вырастает на плоском или объемном носителе — архитектуре, утвари, гладкой странице книги, произведении текстильного искусства.

ва и т.д. Орнамент утрачивает основание своего бытия, когда его носители, стремясь к «чистоте», отвергают его. Орнамент представляет собой единственный вид искусства, который не может сохраняться, даже мыслиться автономным. И он умирает. «Смерть орнамента означает событие величайшей важности. Эта смерть — исторический факт: никакого жизнеспособного орнамента в период расцвета *абсолютных* искусств в XX веке более не возникло».

Недостаточно сделать ответственным за смерть орнамента пришествие новых строительных материалов, аморфная субстанция которых кажется не способной породить из себя подлинный орнамент. Истинная причина его смерти заключена в стремлении родственных ему искусств замкнуться внутри автаркии. Вдобавок нельзя не замечать, что к орнаменту более и не стремятся. Его рассматривают как преодоленное выражение «примитивного» начала в человечестве. В уже цитированной фразе Адольфа Лооса («Орнамент — это преступление») подобное понимание выражается совершенно неприкрыто.

Вместе с тем удивительно видеть, что в столь многих областях искусство «примитивов» склонны ставить даже выше, чем искусство светлых эпох; отклоняют один лишь орнамент. Это со всей определенностью свидетельствует о том, что с орнаментом дела обстоят совершенно особым образом: во всеобщем стремлении к «чистоте» места ему не находится.

Сегодня утрачено даже понимание того, чем, по сути своей, является орнамент. Уходит в небытие сознание, что орнамент выявляет ценности украшения и сам должен быть соразмерным украшаемому, что он это украшаемое одновременно и «интерпретирует», что он способен обладать глубиной — вовсе не только в пространственном смысле — и утверждает своеобразный союз между человеком и вещами. Он предполагает иерархический порядок вещей.

Узор вместо орнамента

Преемником орнамента становится «узор». Узор сам по себе — древнее явление, но он всегда был и сейчас остается чем-то совершенно отличным от орнамента. Подобное справедливо и при наличии переходных между ними форм, например, когда орнаменты располагаются в виде узора. Даже самое дешевое, лишенное всякой ценности ситцевое платье может содержать узор, в то время как орнамент — там, где он появляется, — всегда обладает неким *выявляющим началом*.

И хотя подлинный «современный» орнамент сегодня отсутствует, в изобилии представлены формы «узора». Это проявляется весьма отчетливо в одном крайнем случае.

Образцовый пример «абстрактного» узора — всем нам известная камуфляжная раскраска боевых машин. Ее «первооткрывателем» с определенной гордостью сам себя называл известный современный живописец Жорж Брак. Речь идет и о камуфляже зданий, и о текстильном маскировочном узоре военного обмундирования. Вне всякого сомнения, в данном случае бессмысленно вести разговор об орнаменте. И наоборот: есть смысл говорить о камуфляжном *узоре*. Его практическое назначение — растворять замкнутую и потому узнаваемую форму в ее окружении. И делается это посредством разложения формы на неправильные элементы. Тем самым она становится неузнаваемой — происходит сотворение случайного рациональным способом.

И здесь открывается до сих пор нами недостаточно замечавшаяся фундаментальная тенденция современного искусства. Она весьма значима, и ее мы уже встречали в той пограничной области «абсолютной» пластики, где случайные природные образования возводятся в ранг произведения искусства. Мы еще увидим, что для одного весьма заметного направления современного искусства случай играет решающую роль. В дадаизме (менее решительно — в родственных направлениях) случай возвышается применительно к живописи и поэзии до уровня творца, композитора. Арп «находил *случайный порядок* в вырезанных свободных или геометрических формах как таковых, затем прочно их приклеивал и признавал этот *подарок случая* в качестве картины. В результате родилась абстрактная живопись»*. Несомненно, так! Но это был именно изобразительный *узор*, а не изобразительный *орнамент*, потому что истинный орнамент никогда не может возникнуть благодаря случаю**, в то время как в старом искусстве узор — так называемый рассеянный узор — существует, и случайное в нем по крайней мере участвует в игре. Эксперимент Арпа, подобно молнии, высветил тот факт, что основанием абстрактной живописи оказывается изобразительный узор, который, переоценив, ложно назвали «образным построением». Хотя ему и не полагается быть уж совсем свободным от порядка, все-таки он подчиняется

* Werner Haftmann. Malerei im 20. Jahrh., S. 249.

** Заблуждение, будто орнамент сравним с абсолютной живописью, наряду с заблуждением, будто эта живопись сравнима с бессловесной музыкой, представляет собой иное «proton pseudos»²⁶ модернистской художественной критики, указывая на ее слепоту применительно к существу этих явлений.

порядку более или менее случайному. Этот же эксперимент показывает, что такого рода порядок известным образом, хотя часто и скрыто, связан со случаем. После произведенной Арпом демонстрации это трудно оспорить, однако же необходимо, видимо, показать, насколько его «случайная» картина наглядно может отличаться от той, что была задумана в этом компоновочном *modus'е*! Косвенно «узоробразность» (*Musterförmigkeit*), характерная для ведущего направления «абсолютной» живописи, проявляется в том, что эта самая живопись слишком легко переносится на «декоративные» узорные образцы (*Musterungen*) всех видов, особенно на текстильный. При этом нередко добиваются вполне эстетичного впечатления.

Узор — то есть, собственно говоря, все, похожее на маскировочный рисунок — может быть весьма приемлем с точки зрения вкуса, но он никогда не будет художественным и наполненным смыслом (подобно орнаменту). Как феномен узор относится по своей природе к миру эстетического вкуса.

Вероятно, именно противоположность узора и орнамента (и эту фундаментальную противоположность ничто не может поколебать) делает предельно ясным тот факт, что «современному искусству» мы обязаны и разрывом непрерывной связи со старым, а не только возникновением новой стилистической фазы, как представляется самим сторонникам современного искусства и как они представляют это другим, пытаясь их успокоить. Более низкие области узурпируют место более высоких: случай просто возносится до творца, а узор незаконно претендует быть наследником орнамента.

VI. ОТНОШЕНИЕ «ЧИСТЫХ» ИСКУССТВ ДРУГ К ДРУГУ

Как только каждое из искусств — зодчество, живопись, пластика — окончательно избавились от примесей друг друга (эта стадия была достигнута и быстро преодолена, по сути, в первом десятилетии XX века), они тотчас оказались по отношению друг к другу чем-то «совсем иным». Между ними не существует да и не должно существовать никаких опосредующих переходов. Постройка Адольфа Лооса представляет собой нечто совсем иное по сравнению с чисто живописным образом Кандинского (илл. 5), по сравнению с чистой пластикой Бранкузи (илл. 4), по сравнению с чистым рисунком Клее. Каждое произведение чисто «в себе».

Образования (*Gebilde*) абсолютного искусства, составляющие некий ступенчатый ряд, можно объединить друг с другом только «хо-

лодным способом», так что каждое максимально оберегает завоеванную чистоту своей собственной сущности; их «обручение», как в старом искусстве, сделалось невозможным. Став «абсолютной», архитектура отказалась служить организующей силой для всех искусств, и потому она не указывает места ни живописи, ни пластике. Отдельные искусства, даже если им и случается встретиться, обязаны определиться с местом, где они могут сохраняться в полной чистоте. Наглядный пример: в качестве чего-то «совсем иного» абсолютная картина со своим отрицанием тектоники тем не менее висит на стене чисто тектонического современного дома, принадлежащего той же ступени развития; как нечто совершенно на картину непохожее в интерьере и во внешнем пространстве этого дома установлена абсолютная пластика; строго говоря, она там более не «стоит», она там только находится. Принцип их соотношения — «со-установка» (*Zusammenstellen*), ком-позиция в собственном смысле слова, — композиция внутри себя изолированного (в то время как относительно произведений старого искусства можно было бы говорить о *commodulatio omnium partium*²⁷). Она есть дело вкуса. Все эти произведения хотя и не наглядно, но духовно все-таки родственны друг другу, ибо все они — порождения одного и того же пуристского духа, и это общее происхождение им тоже необходимо как-то учитывать.

VII. АБСОЛЮТНАЯ МУЗЫКА

*Идея абсолютной музыки и программная музыка**

Подобно мысли об абсолютной живописи, идея абсолютной музыки является, как призрак, уже со времен романтизма. Ее можно встретить у Тика, Вакенродера, у Э. Т. А. Гофмана. Все начинается с объявления чисто инструментальной музыки наивысшим среди искусств и сведением архитектуры до уровня самого низшего. Тем самым музыка становится (независимо от того, говорится ли об этом прямо) образцом, на который все искусства *обязаны* ориентироваться. Музыка, с одной стороны, связана с самым неопределенным, с предельно текучим началом, то есть с чувством, а с другой — с началом крайне определенным, иначе говоря, с геометрией.

* Прояснением, исправлением и поддержкой всего этого раздела я обязан разговорам с Трасибулом Георгиадесом (*Thrasybulos Georgiades*).

Эти не столько мысли, сколько афоризмы романтиков Шопенгауэр обратил в сторону спекулятивного.

«Столь же несомненно как то, что музыка отнюдь не служит просто вспомогательным средством для поэзии, ибо она — самостоятельное искусство, даже наиболее сильно действующее из всех, и потому достигает своих целей собственными средствами, несомненно и то, что она не нуждается в словах песни или в действии оперы». «Она никогда не выражает явление, а только внутреннюю сущность, в себе бытие всех явлений, самую волю». «Поэтому она выражает... не ту или иную печаль, страдание, ужас, ликование, веселье, душевный покой, а радость, печаль, страдание, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще *как таковые* или, в известной степени *in abstracto*²⁸...» «и без особых определений: мы воспринимаем лишь их форму без вещества, словно мир духов, лишенный материи». «Этим она подобна геометрическим фигурам и числам, которые, будучи общими формами всех возможных объектов опыта и *a priori*, применяемы ко всем». «Ибо музыка, как уже было сказано, отличается от всех других искусств тем, что она отражает не явление, или, вернее, не адекватную объективность воли, а непосредственно саму волю и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению — *вещь в себе*»²⁹.

Это не только *in nuce* утопическая программа всех грядущих «абсолютных» искусств, здесь предварительно уже уложены те два рельса, по которым движется музыка XIX и XX веков, и по которым будут пытаться следовать за ней другие искусства.

Ибо музыка теперь является, таким образом, с одной стороны, само-воспроизведением «чистого» чувства, с другой же — царством чистых форм, которые можно сравнить с априорными формами геометрии. Но тогда нужно понимать, что идея «программной музыки» и идея «абсолютной» музыки не только исторически появляются в одно и то же время, но и объективно воспроизводят одну и ту же вещь, увиденную, так сказать, с двух сторон. Ведь программная музыка утвердила, в сущности, «музыку чистого, абстрактного чувства» под известным лозунгом, согласно которому требуется придать определенность необходимой неопределенности и субъективности воспроизведения. Подобно тому как абсолютная живопись с интендированным значением, как мы уже установили выше, располагается под литературным девизом, являясь благодаря этому, в виде попытки, своеобразной аналогией с программной музыкой. В то время как абсолютная живопись *без* значения пытается подражать абсолютной музыке «чистых форм», в подражании

этой самой абсолютной музыке принимая в расчет чистые формы геометрии.

Модернистская художественная критика совершенно не признает, что «программная музыка» и складывающаяся «абсолютная» музыка суть братья-враги, дети одного и того же духа, хотя привлечь внимание мог бы уже тот факт, что оба явления возникают только в XIX веке и в одни и те же годы. Примерно в середине XIX века у Вагнера рождается понятие абсолютной музыки, под которой понимают чисто инструментальную музыку, как противоположность и собственному вагнеровскому понятию «гезамткунстверк», и понятию «программная музыка» (Лист, Берлиоз). Впоследствии Ганслик теоретизирует это понятие: «инструментальная музыка — это чистое, абсолютное искусство тона». Таким образом, понятие «абсолютной музыки» исторически обусловлено и может быть понято только из ситуации середины XIX века. Было бы исторически и объективно неудачным применять это понятие по отношению ко всей исторической музыке прошлого, противопоставляя ей музыку вокальную (связанную с языком), например, к музыке Баха или венской классической музыке, хотя Вагнер именно венскую классическую инструментальную музыку называет «абсолютной» музыкой. Такие взгляды подразумевают включение явлений в абстрактные классы, которым, по сути, нет дела друг до друга.

Атональная музыка и абсолютные искусства

Действительной аналогией с «абсолютной» живописью может быть только двенадцатитоновая музыка. Обе они появляются буквально в одно и то же время.

Аналогия касается следующего: подобно абсолютной живописи (и вообще всех других абсолютных искусств) двенадцатитоновая музыка задает «правила игры» автономно, без соотнесения с предзаданным объективным порядком и действительностью звуков. В руках теоретиков музыки остается только определение: что музыкально *точно* соответствует отказу от предмета. С отказом от тональности с неизбежностью связан и отказ от консонанса — диссонанса (связь по созвучию и по неблагозвучию). Но во всяком случае неверно и несостоятельно видеть в «программе» или «тексте» аналогию с предметом изобразительных искусств. Типичная лабильность современной живописи и без-основность (беспочвенность) современной архитектуры и пластики соответствуют отказу от тонального базиса. И в обоих случаях стремление к абсолютности означает и потребность в ис-

кусстве, «отделенном» от целостности человека. Как *poésie pure*³⁰ (см. следующую главу) стремится к тому, «чтобы делать поэзию, которая ничего не содержит, кроме чистой поэзии», стихотворение, которое может сохраняться отдельно от всякого человеческого содержания, так и абсолютная музыка стремится к музыке в себе, оторванной от целостности человека и его реальности, изолированной, пребывающей в пронизывающей до костей объективности, «из которой удален мнимо чуждый музыке элемент души, так что в наличии остается один математически-комбинаторный элемент» (Антон Бём). Склонность исключать из музыки человеческий элемент уже заявила о себе, когда романтики (Тик) провозгласили инструментальную музыку единственной «чистой» музыкой, а вокальную разжаловали до уровня «условной» музыки. Очевидно, что и здесь в основе заблуждения лежит ложное, нехудожественное понятие «чистоты».

Таким образом, двенадцатитоновая музыка представляет собой окончательнейшее следствие того движения, что началось с музыки субъективного чувства в романтизме, который в «тонально подвижных формах» (Ганслик) принял за основу «абстрактное» чувство и теперь осуществляет абсолютное высвобождение целостных связей. В ранних работах Шёнберга можно предельно отчетливо видеть это происхождение из романтизма, доказанное Ланкхайтом применительно к абсолютной живописи.

Говоря об аналогиях, нельзя упускать из виду и глубинное различие. На него указывает уже то обстоятельство, что двенадцатитоновая музыка пришла хотя и к произвольно установленной, но целиком вымышленной системе, в то время как абсолютная живопись расплывала свои силы в экспериментах, призванных создать аналогичную систему. Дело в том, что единение элементов «чистой» живописи и ее синтаксиса не только не может быть достигнуто *теперь*, оно не могло быть достигнуто и *раньше*. Ее эксперименты обернулись опытами с негодными средствами.

Но это ничего не меняет в том, что оба явления произошли из одного и того же духа, духа «автономии».

Переход в бессмысленное

Эта полностью автономная музыка, музыкальная логистика, в конце концов, приближается «к самому абсурду». «Эти куски с музыкальной точки зрения, в строгом смысле слова бессмысленны: их логика, их построение и взаимосвязь уклоняются от живого слушающего исполнения... Бессмысленное тоже может быть осмысленным в качест-

ве контраста и отрицания смысла, подобно тому как в музыке невыразительное — образ выражения. Но к этому последние устремления уже не имеют никакого отношения. Для них бессмысленность становится прямо-таки программой, — так логические позитивисты изгоняют из понятий всякий смысл и стремятся преобразовать их в простые игровые фишки. Посредством преобладания атомистических элементов разбирается на части понятие музыкального контекста, без которого о музыке вовсе не может быть и речи. Культ последовательности переходит в идолослужение — *и зловеще символическим образом рационализация опрокидывается в хаотическое (!)*... Находясь в прелести, сотворенное человеком возвышают до уровня первозданного феномена и начинают ему поклоняться — налицо аутентичный случай фетишизма»*.

Оглядываясь назад, мы видим в этом процессе аналогию с конечными фазами живописи, ставшей абсолютной.

VIII. «POÉSIE PURE»

Создавать поэзию посредством одной только идеи поэзии, — вот намерение «poésie pure»**.

«Чистая поэзия» возникает из подлинной потребности оградиться как от банализированного языка практической жизни, так и от высушенного и замороженного языка науки. Это «герметизм» чистого искусства. Подобная потребность не могла возникнуть в старые времена, когда язык повседневности, как и язык науки, общались с поэтическим языком в незаметных переходах, посредством тончайшим образом разветвленных кровотоков.

С этим связывается желание «освободить» стихосложение от литературного и человеческого балласта с целью способствовать его возвышению в сферы абсолютной поэтической свободы. Музыка и для поэзии становится образцом. Согласно теории *poésie pure* поэтам

* Весомость этих высказываний заключена в том, что они возникли у критика, которого нельзя упрекнуть в непризнании современного искусства — насколько оно искусство, — но которому, в отличие от *soi-disant* «критиков», представляется важным и применительно к современности различие искусства и не-искусства. Theodor W. Adorno. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949.

** Весь этот раздел, равно как и следующий, следует по большей части дословно непревзойденному изложению материала в главе под названием «Poésie pure» в уже цитированной книге Владимира Вейдле «Les abeilles d'Aristée» (1954).

вменяется в обязанность «de reprendre à la musique leur bien»³¹, то есть, приблизить свое искусство к «самому чистому» из всех искусств, к той музыке, которая не знает никакой программы, никакого «предмета» и никакого человеческого содержания. Величайший среди представителей так понимаемой *poésie pure*, Малларме, вовсе не думает при этом о том, чтобы отречься от значения слов и фраз и сочинять стихи только в пределах лишнего значения звучания слов и слогов. Именно в этом заключается глубокое, правда, недостаточно выявленное поверхностной критикой отличие *poésie pure* от радикально «абсолютной» живописи.

Кроме того, для Малларме музыка представляет собой не мелодию, не «музыкальность» стихотворной строчки в расхожем смысле слова. Он понимает свой замысел тоньше и глубже: как усилие поэта попытаться усвоить внутреннюю структуру музыки. Создать поэзию в чистом состоянии согласно этому пониманию возможно, только если удастся сконструировать поэтическое произведение из звучаний слов. А звучания эти полностью должны быть независимы от реальных вещей, с которыми данные слова связаны. Такое стихотворение никак не является композицией, составленной из звучаний слов или слогов без смысла, как это пытались осуществить итальянские и русские футуристы или дадаисты и как это в виде «вкрапления» может появляться в романах Джеймса Джойса. Ведь звук без смысла вряд ли может быть *словом*. Скорее можно сказать, что значения слов хотя и удерживаются, но транспонируются из мира повседневных значений в мир поэтический, который, будучи автономным, повинует своим собственным законам. *Музыка значений, содержащихся в звучании слов, – вот сущностная формула poésie pure*. Поэтические опыты Малларме лишь изредка осуществляют этот проект, но именно они намечают программу. Без такой программы некоторые прекраснейшие стихотворения на французском языке остались бы ненаписанными, и все же эта попытка «сделать синтетическое золото» под конец приводит поэта в тупик, где эксперимент перевешивает творчество.

*Заблуждение, будто бы можно добыть эссенцию поэтического с помощью дистилляции*³²

Ибо и этот принцип понимает образцовость музыки слишком нехудожественно.

В требовании искоренить из стихотворения все те элементы, которые эссенциально не являются «поэтическими», содержится рационалистическое предубеждение. Это именно рационалистическое,

в основе своей даже утонченно материалистическое суеверие, будто эссенцию поэтического можно дистиллировать квазихимическим способом. Это такое же заблуждение, как и желание «чисто» воспроизвести жизненную субстанцию. Немаловажное заблуждение Малларме — вера в возможность изолировать поэтическую эссенцию и передать ее в чистом состоянии, когда соединяются вместе, вне всякого углубленного смыслового контекста, словесные комбинации непревзойденного стихотворства. Его последние сонеты, выдержанные все-таки в поэтической форме, взятой из старой традиции, собственно говоря, более не являются стихотворениями, а представляют собой пояснение с помощью примеров того, что он понимает под поэзией, то есть прикладную эстетику. Сознательно или бессознательно он рассматривает поэзию как *материю*, конечно, сколь угодно невесомую, но все же материю. Причем это летучая, лучистая материя, и поэт ее пытается уловить, он призван очистить ее от всех примесей (*alliage*) и влить в хрустальный фиал. Практикуя такое искусство вычленения, поэт незаметно превращается в «критика», ведь *krinein* означает «членить». Но хотя критический дух и в состоянии направлять, корректировать, очищать силу поэтического воображения, было бы все же ошибкой верить, что он мог бы ее заменить. «Construire un poème qui ne contient que poésie»³³ представляет собой утопию Малларме, равно как и *mutatis mutandis* — утопию абсолютной живописи. И уже Валери, продолживший намеченный Малларме путь, вынужден был убедиться, что «construire un poème qui ne contient que poésie est impossible»³⁴. И Т. С. Элиот также обнаруживает: «if you aim only at poetry in poetry there is not poetry either»³⁵. Когда этот взгляд станет всеобщим, закончится целая глава в истории всего современного искусства.

Неудача poésie pure

Ибо этот путь приводит под конец в эстетическое Ничто. Вместе с поздним Валери, как верно утверждает Эрнст Роберт Курциус, «поэзия оказывается на краю пропасти, на грани Ничто». Истинные стихотворения Малларме возникли не из теоретического принципа *poésie pure*, а вопреки ему, как, впрочем, и немногие подлинные художественные творения абсолютной живописи.

Poésie pure существует только как проект, в реальности ее нет. Как идея она представляет собой отрицание поэзии, так как поэзию отвергают, когда рассматривают ее в качестве *материала*, пусть и столь утонченного, в качестве законченности в себе, которая состоит в отсутствии всякого поэтического предмета, всякого охватывающего

значения, всякого человеческого содержания. Избавленный от всякого иного смысла, чистый «художественный смысл» становится опасным, так как парализует художественное творчество, представляющее собой нечто бесконечно более сложное, полное тайны. *Перестают создавать искусство, если не хотят создавать ничего кроме искусства.* После того, как отгорели огни ни с чем не сравнимого, но скоротечного фейерверка, зажженного пиротехниками *poésie pure*, наступает ночь и конец поэзии.

В постижении этого заключено одновременно и познание конечной тщетности всякого «чистого» искусства — в той мере, насколько оно действительно серьезно относится к собственному принципу. Но прежде всего это касается бесполезности абсолютной живописи, хотя она и явила примечательные произведения в пограничной зоне между старым творческим искусством и чистой конструкцией. При этом нельзя не заметить, что абсолютная живопись ступила на один роковой шаг дальше, чем *poésie pure*, так как она — в своих самых экстремальных последствиях — удалась от мнимой эссенции как «чистой» живописи, так и «музыки значений». На этой стадии она соответствует не *poésie pure*, а экспериментам литературного дадаизма. В дадаизме же было отвергнуто под конец художественное творчество как таковое. Когда Тристан Тцара «вынимал листки из шляпы и фиксировал подобные случайные встречи слов, объявляя их стихотворением», художник предоставил свою роль случаю, заменяющему вдохновение. Если это не есть эстетический нигилизм, то тогда эстетического нигилизма вообще не существует.

IX. ЧИСТЫЙ ПОЭТ

Освобождение поэта от человека

Существует такая мотивация *poésie pure*, которая радикальнее теоретически-эстетической. Она приоткрывает новый аспект стремления к чистоте. Его грандиозное воспроизведение — в «*Une saison en enfer*»³⁶ Рембо. Вероятно, только сегодня понятно все значение данного произведения, равно как и судьба автора после окончания этого творения. Идея *poésie pure* совершенно недвусмысленно обнаруживает здесь свою пагубность, разрушительность как для поэзии, так и для поэта.

Есть произведения, которые в башне из слоновой кости, принадлежащей *poésie pure*, отделились от антипоэтического современно-

го мира, сделав эту башню мастерской поэтической алхимии. В отличие от них данное творение Рембо представляет собой человеческое произведение, покоящееся, с одной стороны, на опыте, который необходимо назвать почти мистическим, а с другой — на чрезмерной жертве. Оно сравнимо не с продуктами алхимика от поэзии, а скорее с глоссолоалией.

Рембо приходит к своей *poésie pure* не так, чтобы из наброска стихотворения исключить все непозитические составные части, которые открывает в нем критический дух. Наоборот, из самого себя он удаляет все, что присуще человеку, а не поэту, чтобы впасть в сомнамбулическое состояние, в котором он производит художественное творение. Идея Рембо заключается в том, чтобы добиться чистой поэзии, сделав себя «чистым поэтом» и принеся в жертву ему «цельночеловеческое»: эта идея помещается в более глубокой зоне продуцирования. Для Рембо идея поэзии открывается не в абстрактной форме — он понимает ее как манеру жизни, как способ быть собой. Чтобы быть поэтом «*il faut faire l'âme monstrueuse*»³⁷ — эта фраза могла бы вызывать у современного человека озноб, но дело в том, что его прежде уже успели обдать кипятком. Достижение такой цели требует особой дисциплины, аскезы, *dérèglement*³⁸ смысла; чтобы такого добиться, необходимо принять великие муки.

Путь этот, как может показаться, ведет в зону, из которой берет начало и старая вечная поэзия, однако он еще не совсем приблизился к тому свободному от корректуры автоматическому говорению бессознательного, которое сюрреалисты превратили в процедуру. Но теперь эта область истоков ищется сознательно, и столь же сознательно человеческое в поэте отделяется от чисто поэтического в нем.

Здесь отчетливее, быть может, чем где бы то ни было в современном искусстве, обнаруживается, что такой образ действия в основе своей является религиозной верой, которая возвышает искусство до идола; что культ «чистой поэзии», понимаемый так решительно, оказывается наследником религиозного культа. Кроме того, обнаруживается, что истоки такой позиции (как и многого другого в современном искусстве) — в романтизме.

Разочаровывает, что результат этих усилий, полных страданий, сравним с результатом теоретической *poésie pure*: то же извлечение-выхолащивание поэзии и та же ее изоляция. Человеческая экзистенция принесена в жертву поэтическому сомнамбулизму, который рвет ее на части и бросает под ноги, делая ее ценности и ее благополучие *tabula rasa*³⁹, не терпя ни ясности разума, ни определенности воли, объявляя все, что в человеке имеется самого божественно-

го и одновременно самого человеческого, творческую силу человека, врагом искусства. В конце — катастрофа и тишина. Рискованное предприятие, пугающее и чарующее, самое трогательное из всего известного современному искусству, кончается тем, что Рембо отвергает поэзию, и не только отвергает, но и принижает: «Поэзия — это глупость». Эксперимент по выделению чистого поэта из всецелого человека приводит *ad absurdum*⁴⁰.

Подобная чрезмерная жертва возможна только там, где искусство само стало высшей ценностью, *summum bonum*⁴¹. Искусство как *summum bonum* — это ведь не что иное, как радикально, до конца продуманный и пережитой эстетизм. О нем и должна пойти речь⁴².

Х. АВТОНОМНОЕ ИСКУССТВО

Диалектика эстетического

Стремление к чистоте, порождающее разновидности абсолютного искусства и в каждой разновидности вновь выражающееся как стремление к чистым элементам, обнаруживает себя и на более высоком уровне. И искусство как таковое стремится полностью стать только чистым искусством. Это феномен действительно невиданного значения, на который обращали внимание не в полной мере. Искусство разрывает свою связь с порядком бытия и порядком ценностей, искусство могло бы «делать» искусство при условии «отказа от всех этических и религиозных предрассудков». Оно могло бы представлять собой полностью автономное искусство. Абстрактно то искусство, которое закрывает глаза на все, что не является искусством (Вейдле).

Но это автономное искусство — не что иное, как эстетизм, культ художественно прекрасного в себе; не красота, которая есть «сияние Истинного», Благого и Единого, а полностью раскрепощенная, абсолютная красота.

Эстетом будет не только тот человек, кто, согласно поверхностному мнению, окружает себя прекрасными, полными вкуса вещами и проводит свою жизнь со вкусом и «в красоте». Это только первая, самая нижняя ступень эстетизма. Напротив, эстет, если брать глубже, — это тот, для кого искусство, понятое как «чисто эстетическое», стало наивысшей и самодостаточной ценностью, превосходящей все иные ценности.

Но в эстетизме, понятом таким образом, заложена примечательная диалектика, определяющая теперь судьбу искусства, ставшего ав-

тономным. Подобное со всей отчетливостью постиг уже в 1799 году Фридрих Шлегель, исходя из «экзистенциального» опыта эстетического духа, от которого он сознательно дистанцировался*. В искусстве, направленном только на эстетическое, «вкус, все более притупляясь от привычных раздражителей» (потому-то апологеты модернистского искусства так много говорят о «новых стимулах», о «*frisson nouveau*»), не просто захочет, а обязан будет «стремиться к раздражителям все более сильным и острым. Вкус достаточно быстро переходит к *пикантному* и *поразительному*. Пикантно то, что судорожно возбуждает притупившиеся ощущения, поразительное — такой же возбудитель воображения. Все это предвестия близкой смерти. Пошлость — скудная пища бессильного вкуса, шокирующее — авантюрное, отвратительное или ужасное — последняя конвулсия вкуса умирающего». Это конец и диалектическое превращение эстетизма. Искусство XX века — и прежде всего живопись — сделало эти пророческие высказывания правдой, особый облик которой Шлегель, конечно, детально предугадать не мог.

Это пророчество Шлегеля представляет собой нечто большее, чем просто остроумную мысль. Кто примет, даже просто ради эксперимента, эту эстетическую догму, тому сразу же откроется и необходимость данного развития и диалектического превращения. Понятно и очевидно, что искусство, направленное только на эстетическое, *обязано* завершаться авантюрным, тошнотворным и ужасным, подобно тому как эротика, ориентированная на «чисто» эротическое, обречена заканчиваться маркизом де Садом.

Намеченное Шлегелем понимание эстетизма объясняет не только известные формальные «новшества» современного искусства, но и определяемые посредством него предпочтительные содержания, мотивы и темы, принадлежащие сферам пикантного, поразительного и шокирующего. И чем бы была современная художественная выставка без поразительного и шокирующего? Но в первую очередь такого рода понимание объясняет «скорбную манию новшества», подлинное любопытство (*Neu-Gier*), что так характерно для современного искусства.

Впрочем, вывод Шлегеля подтверждается Владимиром Соловьевым, который обнаружил совершенно схожее диалектическое превращение. «Где теперь более уже не верят в триединство блага, истины и красоты, там вечная красота объявляется красотой устарев-

* Friedrich Schlegel. Prosaische Jugendschriften I (hrsg. von Minor, Wien, 1906), S. 79, 165.

шей, и на ее руинах водружается знамя новой красоты» — собственно говоря, знамя эстетизма. «Разница между старой и новой красотой состоит в том, что первая живет в тесном и естественном единстве с благом и истиной, вторая же подобный союз нашла не только излишним, но и прямо неуместным и нежелательным. Но самое интересное другое: впервые объявляется, что красота свободна от противоположности между добром и злом, между истиной и ложью, она выше этого дуализма и безучастна к нему. Но в заключение вдруг обнаруживается, что подобная свобода и красота незаметно перешла от своей мнимой божественной внепартийности по отношению к обеим сторонам к откровенной враждебности против одной из сторон (причем против правой стороны: против истины и блага), а относительно другой стороны (относительно левой: зла и лжи) — к откровенной и непреодолимой от нее зависимости, *похожей на своего рода болезнь*. Она перешла к известному пифизму, демонизму, сатанизму и прочим *новым красотам*, которые по сути столь же стары, как и сам черт со своей бабушкой»*.

Без понимания этого своеобразного превращения эстетизма невозможно полностью понять и такой примечательный феномен, как сюрреализм (см. ниже).

Интересное как заменитель прекрасного

Необходимо серьезно отнестись к подобному утверждению: провозглашение автономии искусства представляет собой событие, имеющее тяжелейшие последствия. Возникает новый идол: искусство как высшая ценность. Только теперь и только таким образом оказывается возможным, чтобы художники не только служили искусству, но и приносили в жертву искусству «новой красоты» свои души.

Однако «новая красота» представляет собой преимущественно *интересное*. Интересное становится предпочтительной категорией эстетизма. Одно только наличие сомнительной категории, связанной с ценностями меньшего ранга, указывает на то, что имеет в виду Федор Степун, когда проницательно замечает: хотя можно говорить об «интересном» освещении, но нельзя — об интересном солнце, можно говорить об интересной кулинарной находке, но нельзя — об интересном хлебе. Природа, творение, человек как творение — все это для новой эстетики, освобождающей их от всякой ценности, менее интересно, чем порождения искусства или техники.

* Wladimir Ssolowjow. Deutsche Gesamtausgabe, Bd. VII (1953), S. 397.

Подобное находит резкое проявление в инвективе выразителя идей современного искусства Гийома Аполлинера: «Долго мы удовлетворялись поклонением человеку, животным, растениям и звездам; время показать, что *мы* являемся хозяевами»⁴³. Что-то мне неизвестно, чтобы эта инвектива натолкнулась на сильное сопротивление современных художников.

Но если, в конце концов, художнику становится интересным только его собственное творчество, то тогда он оказывается отрезанным от мира и человека. Его «пугающая изоляция», которую не могут полностью снять никакая пропаганда и никакой «успех», — следствие во все не одних только общественных отношений, ее основание — в нем самом, в идеале самодостаточного искусства. Едва новая эстетика начинает провозглашать абсолютную автономию художественных сфер и ожидать от художника, что он будет делать «чистое» искусство, так сразу же художник низводится до специализированного производителя товара, потребность в котором не велика и может быть возбуждена только в ограниченном объеме, несмотря на все усилия беззастенчивой пропаганды.

Все это можно понять лучше, если составить себе четкое представление о типе эстетического человека и художника, воплощающего в чистом виде такое понимание искусства. Этим типом оказывается «интересный» человек и «интересный» художник. Его конститутивные черты ясно определил Кьеркегор. Они суть игра с возможностями, ирония и уныние. Одновременно все они являются более или менее заметными определениями современного «автономного» искусства во всех его разновидностях*.

ХІ. АВТОНОМНЫЙ ХУДОЖНИК

Игра с возможностями

«Возможность состоит в позволительности что-либо делать; в способности все схватывать и со всем играть без необходимости решаться на что-либо. Возможность означает *парение*, свободное бытие, бесконечное „могу“, безграничное богатство, *беспрестанную игру с бесчисленными формами бытия*. Совершенно демоническая, пугающая власть возможности раскрывается только в борьбе с ее соперницей, с действительностью. *То, что обещает возможность, обязано действовать бо-*

* Hans Sedlmayr. Kierkegaard über Picasso. — Wort und Wahrheit, 5, 1950, 356–370.

лее обольстительно, чем действительность; эстетически возможность выше действительности. Возможность переигрывает и преодолевает действительность, только она снабжает фантазию опасно упоительной, никогда не иссякающей пищей... и позволяет фантазии внутри ее собственного мира созидать одновременно и ад, и рай», а также «те причудливейшие и крайне рискованные искажения и уродства (!), какие только и способна выдумывать пугающе обильная, темная в своей внутренней работе фантазия». Для «интересного» человека, равно как и для «интересного» художника, внешний мир превращается только в повод, в «*occasio*» его собственной игровой деятельности и продуктивности. «Все наличное бытие становится простой игрой поэтического произвола, который ничем не пренебрегает, даже самым незначительным, но для которого ничто не существует, даже самое значительное». Девиз этого произвола — «чем странней, тем лучше». Разнообразие-чередование — лозунг этого типа: «Но означает ли развлекающее чередование желания чего-то такого, что остается неизменным? Отнюдь нет, это означает многообразие, и тот, кто его желает, не просто раздвоен в себе, но и находится в ссоре со своей второй половиной, так что он есть и что-то одно, и тут же — прямо противоположное». «Для самости безо всякой необходимости все более и более расширяется область возможности, ибо ничто не действительно. Под конец уже как будто все возможно, под тот самый конец, когда бездна поглощает самость. Вот нечто предстает как возможное, а затем является новая возможность, и под конец фантазмагии так лихо следуют друг за другом, что как будто все возможно, и наступает как раз тот последний миг, когда индивидуум сам превращается в простую возможность для всего возможного. Что отсутствует, так это сила послушания, способность склониться перед необходимостью (перед собственной границей), заложенной в самой самости».

«Кто желает исключения, тот беглец, но особого рода, ибо он предпринимает побег не в иную часть света или в земли по ту сторону гроба: он бежит в Ничто». «Интересный художник» посредством своей жизни и своего искусства показывает, что «чистая интеллектуальность может быть жуткой абстрактностью, и если ее осуществить, то останется одно Ничто, совсем одно».

Ирония и уныние

К игре с возможностями относится и ирония. Ибо «ирония — это свободное парение над собственной жизнью», «бесконечно легкая игра с Ничто». Кьеркегор тонко показывает, «как субъект в иронии по-

стоянно *стремится наружу из границ предмета и тем самым — из тормозящей и презренной действительности*! «Некто оспаривает у каждого феномена его принадлежность реальности, чтобы освободить себя самого, — хочется сказать, чтобы сохранить себя в негативной независимости от всего». Теперь обнаруживается, «что ставшая произвольной и всесильной ирония, подобно остроумной шутке, обладает силой разрушения и подрыва». Ирония находится в глубокой связи с Ничем. (Об этом ниже).

Из-за разрыва с самим собой интересный человек и художник оказывается связан с унынием и отчаянием. Ибо интересное покоится именно в *inter-esse*⁴⁴, в «удержании-себя-в-парении» между возможностями, и решаться на одну из них нет никакого желания. Уныние представляет собой именно неспособность со всей решительностью желать единственного, в чем есть нужда. Уныние встает на пути человека к самому себе: «Оно добивается, что он подолгу ведет жизнь „эмигранта“, беженца из действительности в эстетическое». «Ведь всякий эстетический образ жизни, по сути, отчаяние; всякий, кто живет эстетически, отчаивается, безразлично, знает он об этом или нет; и подобные натуры обладают страшной силой обманывать себя» (Кьеркегор). И сколь бы ни было эстетическое существование блестящим, сколь бы его ни обволакивал мягкий свет, все равно оно, в конечном счете, остается потерянностью.

Художник протейный: Пикассо

В наше время великолепным олицетворением эстетического человека и интересного художника, так проницательно описанного Кьеркегором, является Пабло Пикассо.

Пикассо в своем искусстве воплощает не только *non plus ultra*⁴⁵ вкуса, но и диалектическое превращение привлекательного в пикантное и поразительное и далее — в авантюрное, шокирующее и ужасное, что Шлегель рассматривал в качестве необходимых следствий из предпосылок этого типа. Одновременно он представляет собой и самое радикальное воплощение «*Quodlibetarius*»⁴⁶, «*peregrinus proteus*»⁴⁷. Действительно, нет, вероятно, другого наименования, лучше характеризующего Пикассо, чем это, и нет другого художника, который мог бы с большим правом носить его. «Протейный», во все превращающийся человек — «то бог, то песчинка» — в своей «бес-средности», безграничности и безмерности оказывается современной карикатурой «универсального» человека. Во всех этих своих одновременно блестящих и гибельных свойствах Пикассо оказывается

образцовой фигурой нашей эпохи и «современного» искусства. Насколько же недостаточными в свете выводов Кьеркегора выглядят оценки Пикассо в модернистской художественной критике, которая не умеет говорить ни о чем другом, кроме того, что он открыл для искусства «новый стимул», тем самым низводя его до уровня творца дамской моды. Пикассо представляет собой нечто несравнимо большее*. Он — ключевой образ дожившего до своего конца эстетизма, который в Пикассо обнажил всю свою специфическую сущность.

* Ср. относительно всего этого раздела: Walter Rehm. Kierkegaard und der Verführer (1949). Далее: Roquairol. In: Orbis Litterarum. Tome VIII (1950), а также «Experimentum medietatis» (1947).

ВТОРОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: ИСКУССТВА В ПЛЕНУ ГЕОМЕТРИИ И ТЕХНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ

В первое и второе десятилетия XX века стремление к чистоте достигло своей абсолютной кульминации. Отдельные искусства сделались максимально «чистыми», и нет уже больше таких элементов, которые можно было бы извергнуть. Но тем самым возникает совершенно новая ситуация: в направлении, до сих пор с удивительной последовательностью поддерживаемом, уже невозможен дальнейший «прогресс»; нет больше возможности превзойти экстремум. Наступает момент, когда «чистое» искусство, лишенное импульса, увлекается силой притяжения, исходящей от новой тенденции. Став инертным, оно попадает, так сказать, в гравитационное поле современной техники, которая именно теперь впервые добивается совершенства и стремится к «тотальности». Во всех искусствах проступает тенденция уподобиться этому новому всевластью, в котором ошибочно видят «спиритуальную» силу, повсюду возникает желание обрести «техноидные» качества. Переход обеспечивается при посредничестве геометрии, ставшей образцом.

1. АРХИТЕКТУРА В ПЛЕНУ ЧИСТОЙ ГЕОМЕТРИИ

Архитектура приравнивается к геометрии

Современное строительное искусство уже с первых своих шагов, у французских революционных архитекторов конца XVIII века, достигло поставленной перед собой цели: стать чистым от примесей других искусств. Если бы эта «чистая», предельно тектоническая архитектура была конечной целью строительного искусства, то оно могло бы на этой стадии остановиться. Но уже тогда, у его истоков возникают образования, которые никоим образом невозможно понять из данного стремления к чистой тектонике. Самое характерное и самое при этом предательское явление — проекты в виде шара, подобные «Дому смотрителя мельницы» Леду (илл. 7).

Не видеть в этом проекте ничего, кроме произвольной игры фантазии означает уклоняться от плодотворнейшего научного наблюдения. Ибо фантом этот, подобно молнии, высвечивает тот факт, что архитектура претерпела одно из самых неслыханных изменений, какие только существовали. Ибо даже там, где эта идея способна быть лишь игровым случаем, архитектуру все равно требуется предварительно приравнять к геометрии.

Куб, пирамида, цилиндр, конус представляют собой — конечно же, в самом общем смысле слова — «праформы» строительства. Но шар — это просто-напросто не архитектурная форма; он отрицает тектоническую связь с земным основанием.

Если архитектурные базовые формы уравниваются с базовыми формами геометрии, то в этом случае и цилиндр можно положить на круглую боковину, и конус поставить на вершину или установить на ребро пирамиду. Такие проекты фактически и появляются около 1920 года по ходу второй революции у русских революционных архитекторов.

Данная тенденция выражается вовсе не только в подобных, бессмысленных с точки зрения практики, но тем самым еще более открытых экспериментах. Везде заняты поисками парящих плоскостей, дома воздвигают — без всяких на то убедительных причин — на тонких направляющих элементах или просто подвешивают их на тонких растяжках. Меньше всего исходя из практических, предметных и смысловых соображений, стены часто превращают в стеклянные плоскости, что так решительно определяет лицо современного города. И это только *одно* из выражений данной тенденции. Возможность ставить всю постройку на голову или класть на бок, так, чтобы не была понятна разница, — это уже тенденция иная. Небоскреб штаб-квартиры ООН в Нью-Йорке работы Ле Корбюзье можно с одинаковым успехом ставить на голову или класть на бок — как какую-нибудь коробку, не затрагивая его эстетической структуры. Но подобное уже означает конец архитектуры, и новаторы поняли это очень хорошо.

Зачинатели обеих революций выразили поклонение геометрии предельно отчетливо. В 1793 году Де Форни требует: «*L'architecture doit se régénérer par la géométrie*». А у Корбюзье это звучит так: «*Le réveil brutal en nous, parce que foudroyant des joies intenses de la géométrie*», или еще отчетливее: «В свободе человек склоняется к *чистой* геометрии». С помощью геометрии утверждается «парящий дух», свобода от земных оков. Советский архитектор и писатель Эль Лисицкий настаивал: «Преодоление фундамента, связанности с землей продолжается и требует преодоления силы тяжести как таковой, требует

парящих тел, физически динамической архитектуры»*. Это ни в коем случае нельзя понимать как подражание новым воздушным машинам. Наоборот, это получается «само собой», как только архитектура оказывается отождествленной с геометрией.

II. АРХИТЕКТУРА В ПЛЕНУ ТЕХНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ

Легко понять следующее: стремление к «чистоте» ищет своей реализации, упуская при этом из виду, что чистота геометрического вовсе не есть *художественная* чистота. Но посредством такого *qui pro quo* геометрическое строительство прокладывает путь для технически конструктивистского строительства, проистекающего из родственного духа.

Зодчество XX века привело к господству материалов, до этого в строительстве ничего не значивших или игравших лишь самую подчиненную роль: железо и стекло. Оно даже открыло совершенно новый материал и новое соединение материалов, которое в технологическом плане составило эпоху «нового строительства»: бетон и железобетон (армированный бетон). Общее для них — аморфность структуры; эти материалы получены в результате литья (литое стекло, литое железо и сталь, литой бетон). Уже с точки зрения этих материалов современное строительство представляет собой эпоху, в мировой истории строительства совершенно специфическую. Насколько важна эта революционная смена строительных материалов, настолько же невозможно только из нее вывести сущность современного технического строительства. Художественные феномены никогда не детерминировались материалами.

Девиз «бетон как формообразователь» обманчив: он дает архитектору в руки только новое средство, но не освобождает его от художественного выбора: «от человеческой ответственности невозможно избавиться никак» (Петер Мейер)**.

Новые материалы делают возможными новые конструктивные подходы, из которых нужно выделить два. Оба основаны на железобетоне.

Согласно первому подходу воздвигается скелет постройки в виде железобетонной обрамляющей конструкции, созданной из вертикальных и горизонтальных элементов; проемы между ними закрываются по мере надобности заполняющей стеной из другого материала,

* Цитируется по сборнику: Neues Bauen in der Welt: Rußland. Wien, 1930.

** Peter Meyer. Europäische Kunstgeschichte (1948), Bd. II, S. 331.

прежде всего — из стекла. При восстановлении разрушенных городов Европы этот подход можно наблюдать повсюду и на разных стадиях. Очень ранним примером во всей его чистоте был гараж работы Огюста Перре на rue Ponthieu в Париже (1905). Этот подход демонстрирует то, на что справедливо указывал Альвин Зейферт: сходство с обрамляющей постройкой из камня и стекла, высоко развитой уже нидерландским и английским строительным искусством XVI века.

Оригинальнее второй способ конструирования, выдвигающий железобетон в качестве *предварительного условия*. Это первый и единственный конструкционный материал, который способен устоять перед силами давления, натяжения и скручивания одновременно. Но именно это только и дает возможность перекрывать большие расстояния горизонтальным, практически монолитным потолком. На этой возможности покоится та современная строительная ячейка, которую я предложил именовать «перроном», так как она в чистой своей форме напоминает нам открытые пространства бензоколонок и вокзалов, в которых горизонтальную тонкую плоскую крышу из железобетона несут как плоскую ширму отдельные, столь же тонкие, с отступом внутрь поставленные опоры. Этот строительный гештальт, видимо, не осуществим в другом материале. Из подобного элемента конструируются не только плоские постройки, но и высотные сооружения разного типа и размера: дома, небоскребы. К числу того же рода элементов принадлежит и «ленточное окно» (оконная серия), которое только сейчас стало возможным и которое более не имеет никакого отношения к человеческой фигуре. В классическом виде идея перрона возникает уже в 1904 году в проектах Тони Гарнье.

В этой форме снова дает о себе знать поиск конечных элементов: вместо окружающей стены, решающей одновременно две задачи — ограничения и несения, появляется разделение элементов на те, что только несут, и те, что только ограничивают. Подобно рамочной постройке, постройка перронная тоже различает несущие и ограничивающие элементы, однако в ней опоры и крыша образуют гомогенное единство.

То есть, по сути, стремление к «чистым» конструктивным элементам, а не один только материал определяют данный замысел.

Машина определяет архитектурные образы

Пример технической конструкции стал решающим для «нового строительства».

Образцами для подражания здесь оказываются уже *продукты* техники: «Машина в своей мощной механике стала теперь и символом,

и примером». Между строительством кораблей, самолетов, лифтов и т. д. и постройкой зданий любого рода существенной разницы более не признают. Из этих образований «новое строительство» перенимает формы и мотивы. В неподвижном доме акцент делается на всем подвижно-машинном: малый домашний транспорт лифта и подъемника, оснащение кухни и ванной, похожее на оборудование лаборатории. Стены становятся раздвижными — даже наружная стена. Дверями и окнами пользуются как некими машинами. «Mechanization takes command» (Гидион)⁴⁸. Материал машин — сталь, никель, хром, гурт с известным пафосом переносится на предметы, которые до сих пор делались из камня или дерева. Рекламируются дома, сделанные целиком из металла. В предельном случае все здание обретает вид, делающий его похожим на гигантскую машину. Леонидовский проект памятника Ленину с шарообразной, подвешенной в воздухе аудитории, которая кажется парящим конусом из металлических носителей, поставленным на острие, если не знать его назначения, можно принять за радиопередающее устройство нового типа, атомную электростанцию или что-то сходное. А проект памятника III Интернационалу Татлина выглядит подобно остову какой-то «scenic railway», во внутреннем пространстве которой подвергаются взаимной ротации стеклянные жилища.

Вышеописанная тенденция полностью осознается авторами подобных творений. Она кристаллизуется в словообразованиях типа: «электростанция» (для здания клуба), «машина для жилья» (применительно к дому), «машина для сиденья» (применительно к стулу) и находит свое точное выражение в манифестах того же Ле Корбюзье: «Машина, феномен современности, производит в мире революцию духа. Стоит задуматься над тем фактом, что мы первое поколение на протяжении столетий, которое видит машину. Машина сверкает перед нами своими шайбами, шарами, цилиндрами из полированной стали, из стали, выточенной с точностью..., которую нам никогда не продемонстрирует природа (!). *Машина — это геометрия целиком и полностью.* Геометрия — наше великое достижение и она нас восхищает. Человек (создающий машины) *действует подобно Богу, то есть исчерпывающе*»*.

Образцом для подражания оказывается в более глубоком смысле слова дух технического конструирования. На этом основан так называемый «функционализм». «Здание и оборудование обязаны с равной и безусловной непосредственностью соединяться с совершенно

* Hans Sedlmayr. Verlust der Mitte, 1948, S. 53–55 und Abb. 29.

определенным назначением, как элемент машины — со своей специальной функцией, при одновременном уклонении от всех не безусловно необходимых добавлений». «Формы здания, мебели и оборудования обязаны получаться, так сказать, автоматически из правильного понимания всех участвующих материальных и целевых факторов, без привлечения решений эстетического плана, подобно результату на счетной машине, который автоматически выдается при нажатии клавиши. Возникло требование *открытых*, формально и по цвету не акцентированных предметов, пространств и построек, обретающих смысл только с точки зрения своего употребления и только в процессе применения, не являясь заведомо, иначе говоря, уже внутри себя готовыми произведениями искусства»*.

«Само собой разумеется, что у функционализма перед глазами исключительно материальные цели — субъективно ощущаемые как традиционно-культурные требования, которые, не будучи предложены в виде простых формул, рассматриваются как романтические сентиментальности и потому — как неоправданные с точки зрения своего существования». Функционализм «ведет к точному анализу материальных потребностей жилья, транспортных вопросов и т. д., короче — всего того, что пересчитывается через стоимость, через материальные константы и представляется в виде таблиц». Связь здания со всецело-человеческим отвергнута.

Задача, более всего приемлемая для этого духа, — «дом машины». В гаражах, фабриках, вокзалах, офисных зданиях, аэропортах этот дух запечатлен в наиболее чистом виде. Уже в 1889 году Октав Мирбо пророчествует: «Не в ателье скульптора или живописца готовится обновление, но на фабриках». Происходит отождествление иных, более высоких задач с задачей, располагающейся совсем низко, с домом для машины. Движимый новым воодушевлением, вызванным геометрией, машиной и техническим конструированием, фанатизмом «точности» и «чистоты», человек подобной веры все строительное искусство определяет через дом своего идола, машины.

При этом такое отождествление в редких случаях мотивируется предметно, по большей же части оно оказывается выражением романтизации машинной сферы. «Квази-религиозный характер материализма выражается в том, что формы его проявления... оцениваются с точки зрения морали: орнаментация рассматривается как *ложь* и *маскарад*, технические же формы — как *истинные* и *верные*»**.

* Peter Meyer. Europäische Kunstgeschichte (1948), Bd. II, S. 326.

** Peter Meyer. Op. cit., S. 324.

Иррациональный элемент «нового строительства»

Нужно быть благодарным Петеру Мейеру, что он показал, как в эту сугубо «стальную» рациональность, так сказать, через заднюю дверь вновь проникает абсолютно иррациональный элемент. «Технические формы более высокого порядка с эстетической точки зрения — неприемлемы для взгляда. Только специалист на основании своего опыта понимает взаимосвязь между формой и функцией. Неспециалисту эта взаимосвязь зрительно не доступна. Для него формы машины иррациональны. Использование средств, функционирование которых непостижимо и требует веры, называется колдовством. Ответственность возлагается на специалиста, он — посвященный, шаман, то есть — „вождь“ — фюрер. Личностное сознание неспециалиста оказывается „не у дел“ перед лицом технической формы: она воспринимается как чудо..., и подобное превращение в нечто пассивное пред лицом анонимного и авторитарного окружения означает превращение в массу. Потому-то технический мир идет путем, низводящим в область квази-религиозного — иначе говоря, в область магического».

Это выражается в явном удовольствии от технически-таинственного — «эрзаца» тварно-таинственного. Сюда же относится и радость от форм, которые выглядят парящими и скользящими. Один только пример: при современном способе конструирования перронного сооружения появляется конструктивный элемент, который как по своему облику, так и по своей функции до некоторой степени напоминает колонну. Но у этой псевдо-колонны отсутствуют как базис, так и капитель; ее можно поставить с ног на голову и это не будет заметно. Она выглядит как обрезанный с двух сторон кусок железной трубы. Эти цилиндрические несущие элементы «без завершения и без подножия кажутся скользящими к перекрытию, чтобы там исчезнуть; а так как их крепление в перекрытии эстетически не прояснено и высота их эстетически не зафиксирована, то перекрытие кажется *парящим*»*. Но даже и от того минимума материи, что содержат опоры, эстетически отказываются, когда, например, их хромируют, создавая зеркальную поверхность».

«Здесь добиваются впечатления чего-то волшебного, иррационального помимо технической необходимости,... из эстетической радости по поводу технически-современного». Эта тенденция к парению, к беспочвенности нам уже встречалась во всех искусствах, особенно отчетливо — в лишенной базиса «атональной» музыке.

* Peter Meyer. Op. cit., S. 333.

Последнее основание этого феномена заключается в том, что геометрический дух, из которого происходит техническое конструирование, в своем глубинном смысле сам является чем-то свободно парящим, беспочвенным. Это тот самый дух, «который проносится над телом земли и все желает *создать* из понятий, расчленив, однако, все ради этого предварительно на части» (Арендт).

Конструктор как реформатор жизни

Архитектор, который превратился в конструктора, хочет быть чем-то большим, чем просто конструктором зданий. Он становится реформатором жизни, реформатором-утопистом — и это было провозглашено уже в первую революцию, когда Леду проектировал идеальный индустриальный город Шо, с домом «директора» в центре. Его конечной целью было построить «новый город», город, принадлежащий миру техники. Он задумал его в качестве Небесного Иерусалима, превратившегося в Земной Иерусалим: в «метрополис»⁴⁹, в анти-природу, где тирания природы (!) преодолевается гармонией, воплощенной человеком в одиночку»*.

III. ПЛАСТИКА В ПЛЕНУ ТЕХНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ

На первом этапе пластика в своем стремлении к «чистоте» пришла к оформлению абстрактных пластических объемов, которые не изображали ничего, кроме самих себя, и не несли никакого значения. Теперь же и она попадает в плен технического конструирования и в поисках образца обращается к машине.

Но подобное для пластики представляет собой нечто еще более исключительное по сравнению с «новым строительством», которое способно было мало-мальски сохранять предметно-материальные мотивы. В этой особой исключительности проявляется сила притяжения, исходящая от «гравитационного поля» технической конструкции.

Сейчас появляются образования, лишенные внутри себя пластического начала, присущего старой пластике. В своем внешнем облике они более или менее приближаются или к моделям кристаллов, или к насыщенным кривыми демонстрационным телам математических уравнений высшего порядка, или даже напрямик — к маши-

* Werner Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert, S. 273.

нам без назначения. Из металлической проволоки образуются в пространстве трехмерные графики откровенно техноидного характера.

Они отрекаются от закрытых плоскостей в пользу плоскостей открытых, как бы вырезанных, в пользу пересечения плоскостей и их схождений (илл. 12). И они, наподобие машин, вбирают в себя элемент реальной подвижности собственных частей, как в «мобилях» Кальдера, а также его предшественников (Боччони, Дюшана, Татлина) и подражателей.

Пластика как эстетический аппарат

Эти артефакты вовсе не хотят больше оставаться искусством в старом смысле слова. Мобили того же Кальдера не желают быть ничем иным, кроме как элегантной, остроумной или даже изящной интеллектуальной игрой с парящими в воздухе плоскостями, линиями и движениями. Они совсем не обращаются к всецелому человеку, но являются аппаратами для удовлетворения чисто эстетически-интеллектуальных потребностей. И как таковые они часто не лишены повышенной привлекательности. Как многократно убеждаешься, они очень хорошо подходят для тех «абсолютных» строительных конструкций, в которых эстетически-игровой характер преобладает над предметно-техническим. То есть со всей определенностью они предназначены не для интерьера современной фабрики, чья предметность лишает их всякого «игрового пространства», а для тех модернистских роскошных вилл, что сами по себе всегда содержат что-то, напоминающее выставочный павильон. Так что ничуть не удивительно, что мобили Кальдера — равно как и его немногих одаренных и горячих подражателей — находят свое вполне удачное место в витринах элегантных современных торговых домов и обретаются там в совершенно подходящей для них сфере. Таковы техноидные произведения прикладного искусства. В них — и это немаловажно — одно, по крайней мере, отвлечение эстетически-технического конструирования добровольно отказывается от всяких метафизических претензий, какие так часто и так безосновательно предъявляются аналогичными продуктами современной живописи.

IV. ЖИВОПИСЬ В ПЛЕНУ КОНСТРУКЦИИ

Кубизм, все еще оставаясь предметным и способным нести значения, по существу уже определялся духом геометрии, и сегодня нет необходимости подробно излагать эту тему.

А в 20-е годы отождествление геометрических и технически-конструктивных сфер еще только набирало обороты. Композицию картины ориентировали на геометрические элементарные формы. Пит Мондриан в поисках «чистых» элементов живописи приходит к геометрическому элементу пересекающихся под прямым углом линий (см. выше), и это показывает, насколько властно дух геометрии подчиняет себе объективно чуждую ему область. «За всем этим стоит новая фигура художника, который чувствует близость к теоретику-математику и изготавливает из числовых отношений и геометрического фонового узора (!) формальный порядок, в котором обретает свой облик гармония. В подобных со всей строгостью фабрикуемых геометризующих картинах... есть нечто от иконы нашего интеллектуального духа, созерцающего прозрачную филигрань чисел»*. Но техническое конструирование представляет собой образец и в гораздо более прямом смысле. У Леже — мы приводим только один пример — существуют «полотна», которые «обладают очарованием технической копировальной синьки, причем это не значит, что белые линии и круги действительно имеют в виду какие-либо технические обстоятельства. Так что и здесь простое „щекотание“ глаз освобождено от своих первоначальных оснований»**. «Полотно» с помощью технической графики становится высвободителем эстетических «впечатлений».

«Конструкция» и «монтаж»

В настоящее время не только одно вполне определенное направление современной живописи именует себя «конструктивизмом»; соперничество с духом технической конструкции проявляется и во многих иных направлениях современной живописи. Очень часто у картин этого типа в названии присутствует слово «конструкция» или что-то похожее, как будто уже в самом слове заложен род магического волшебства. «Конструировать» картину для многих живописцев — высшая цель; мастерская становится лабораторией, и «писать» означает теперь экспериментировать и выдавать некую продукцию.

Из схожих сфер происходит и слово «монтаж», равно как и вещь, которую это слово обозначает. Монтировать, а в большинстве случаев правильнее — аранжировать заранее заготовленные «куски» становится процессом, который сам по себе воспринимается как «новый стимул».

* Werner Haftmann. Op. cit., S. 457.

** Peter Meyer. Op. cit., S. 341.

Из технической сферы не только извлекаются формы, которые превращаются в носителей «чисто» эстетического возбуждения, будучи избавлены от всех отношений с внеэстетическими сферами жизни. Кроме того, обширные области современной жизни добровольно приобщают свой дух к духу технического мира, весьма далеко от того, чтобы подчиняться творческому началу искусства.

Подобно тому, как мобили Кальдера находятся в духовном родстве со сферой современного прикладного искусства, так и артефакты современной живописи на этой стадии связаны со сферой современного плаката. В ней типичные приемы и общие места такого рода живописи очень скоро начинают ощущать себя как дома и нередко действуют более приемлемо по сравнению с какой-нибудь иной областью.

С Пита Мондриана живопись поворачивается в сторону геометрии и конструктивного начала, что повлияло на новое строительное искусство. Немалая часть нового строительства сегодня возникает в результате контакта предметной области технического конструирования и функционализма, с одной стороны, и эстетической области живописующей игры с геометрическими и псевдотехническими элементами — с другой. Такое соединение и определяет их своеобразный характер.

V. ДУХ ГЕОМЕТРИИ И КОНСТРУКЦИИ В ИНЫХ ИСКУССТВАХ

Известно, насколько сильно в 20-е годы оказалась подчинена этой тенденции, подобно пластике и живописи, также и сценическая декорация*, достаточно указания на триадический балет Оскара Шлеммера⁵⁰, в котором тело танцора сокрыто в геометрическом муляже, или на «театр-машину» Мейерхольда. Отныне мечтают, чтобы на сцене неестественные марионетки и автоматы приняли на себя роль людей и чтобы их движения, подобно движениям машин, смогли утвердить канон новой хореографии.

Точно так же и «абсолютная» музыка двенадцатитоновой системы переходит в музыку шумов, в электронную музыку и в техноидную музыку-монтаж.

* Богатый материал на эту тему содержит выполненная в Мюнхене (1955) диссертация В. Х. Рёмштока (W. H. Römstock. *Das antinaturalistische Bühnenbild von 1890 bis 1930*).

В организованной «музыке шумов» футурист Руссоло увидел уже в 1913 году логическое продолжение традиционной музыки, диссонансы которой, согласно его представлению, приводят именно к шумам. Но дадаист Хюльзенбек в своей «Истории дадаизма» в 1920 году раскрыл истинную сущность этой механической музыки. Он соотносит ее непосредственно с разрушением идеалов гуманизма, что в реальном мире проявилось во время войны (см. об этом ниже). «Так или иначе музыка – вопрос гармонии, это искусство; деятельность разума – брюитизм» (*le bruit* = шум) – «это сама жизнь, которую нельзя судить подобно книге, по большей части изображающей лишь часть нашей личности, – книге, захватывающей нас, преследующей и рвущей на куски»*.

Дальнейшие последствия известны: в техноидной музыке этот принцип доведен *ad absurdum*.

Поэт как инженер

Но самым поразительным образом власть нового идола «конструкции» проявляется в том, что он способен действовать и на поэзию.

С начала XX века в поэзии подобно призраку вдруг является мысль заменить идею творческого некоей иной идеей и даже это слово – другим**. Первым кандидатом в преемники было слово «ком-позиция», собственный смысл которого больше досто-верно не вос-принимают (*wahr-nimmt*). Гёте это слово ненавидел, в то время как Валери находит, что «самая поэтическая из всех идей – идея композиции»⁵¹. Но компонировать не значит творить. Это все-таки двусмысленное слово скоро заменяется однозначным – «конструкцией». Так, Сартр в книге о Бодлере прославляет «великую свободу конструктора»***. Несомненно одно: созидание и конструкция (или композиция) не должны исключать друг друга. Они, начиная с верхнего палеолита, находятся в непрерывной связи и должны были постоянно пребывать в ней. Но теперь возможно прямо настаивать на желании их разделять, *делая из конструкции сверх-творение*, в сравнении с которым старинное творческое усилие художника прошлого покажется в некотором роде робким и несовершенным ремеслом.

Созидание требует всех сил духа и тела, оно включает в себя весь таинственный внутренний и внешний мир человека, оно одновре-

* Otto-Erich Schilling. Noch – «moderne Musik»? oder der Kultus der Konsequenz. In: Wort und Wahrheit, 1954, S. 599ff.

** Я здесь следую за Владимиром Вейдле.

*** J.-P. Sartre. Baudelaire. Deutsche Aufgabe. Hamburg, 1953, Rowohlt Verlag.

менно и свободно и связано, оно слушает и повинует, оно служит, и в этом служении — его человеческое величие. Конструктор прежде всего отклоняет служение; он не против того, чтобы оставаться творцом, но творцом *совершенно свободным*, чтобы ни от чего не зависеть, кроме своего «Я», точнее, от того, что он о своем «Я» *знает*. И как следствие — он освобождается именно от того, что составляет его свободу и жертвует ею ради целей, которые более ему не принадлежат; он руководствуется вычислениями, которые могут только нанести вред художественному произведению. Творческое созидание не имело дела ни с чем, кроме предназначенного к осуществлению, и оно осуществляло, наделяло сущностью это самое Ничто. Конструкция намеревается творить из Ничто и терпит при том неудачу. Конструкция теряет связь с всецелым человеком и единством природы. Теперь природа или сама рассматривается как разновидность фабрики или признается несовершенной перед лицом порождений конструктора (см. выше).

В конструкции идет в счет только первый *момент*, а именно — план, который развивается из простого рационального замысла в процессе «объективного» расчета; реализация же строго следует плану. Это напоминает перенос математического уравнения на модель-иллюстрацию. Подобным образом Эдгар Аллан По в своей «Philosophy of composition» («Философии композиции») ⁵² желал изъяснить возникновение своего стихотворения «The raven» («Ворон»), тот самый По, которого Валери — с одобрением! — называл «ingénieur littéraire» ⁵³. Эта идея сегодня превращается в идеал поэтического конструктора, который своим произведением обязан лишь своему эстетическому сознанию и своему желанию, и ничему и никому другому.

Подобное в большинстве случаев способно существовать только в виде абстрактной идеи — и показательно, что этого довольно, чтобы она могла всплывать в области поэзии вообще. И в пределах данной идеи снимается покров с того, о чем, в сущности, идет речь. Когда Бог как Творец (Schöpfer) был «рас-творен» (ab-geschafft), обязано было рас-твориться и творческое начало в человеке, в котором внушение и послушание, тайна и спонтанность играют невыносимую для современного человека роль. И делается это в пользу сверх-творения, находящегося исключительно во власти человека, полагающего себя автономным.

Не только искусство является тем, что уже успело измениться и продолжает сейчас все более и более меняться; и не только художник представляет собой то, что изменилось и превратилось наполовину в инженера, наполовину — в автомат: изменилась вся челове-

ская работа. На наших глазах она была отделена от творения, лишившись тем самым возвышенного и утешающего начал, с помощью чего она питает не только тело, но и живую душу работника (В. Вейдле).

Мятеж против художественного творчества — это мятеж и против существа и тайны человеческого мира. Для остальных же искусств эту логику проясняет поэт, опустившийся до конструктора — в заблуждении, что он тем самым преодолет Творца-Художника.

VI. ДВА ПОЛЮСА КОНСТРУКТИВИСТСКОГО «ИСКУССТВА»

Пока все искусства стремились к своей псевдочистоте, их достижения весьма наглядно были отделены друг от друга. Но во вторую фазу революции они отдаются идолам геометрии и конструкции и потому вновь предельно сближаются и могут сочетаться друг с другом. Но это состояние равновесия было куплено ценой порабощения новой «гетерономией», которая оказалась более строгой и более чуждой, чем все прежние. Ибо ныне искусство подчинилось внехудожественному.

Внутри такого рода «искусства», равномерно поделенного между геометрией и техникой, располагаются две области, диаметрально противоположные друг другу: на одном полюсе — объективное «новое строительство», на другом — абсолютная живопись и пластика (равно как, впрочем, и атональная музыка, и *poésie pure*).

«Авангард двадцатых годов верит, что посредством переноса архитектуры на внешне объективные, свободные от эстетического произвола принципы, *функции и конструкции, цели и материала*, можно извлечь из череды исторических стилевых разновидностей все серьезное и поместить его на недоступную изменениям вкуса платформу *абсолютного*»*. Но прежде чем архитектура растворится в техническом конструировании (что мы описали выше), на стадии «чистой» архитектуры она остается связанной с задачами (то есть со своим предметом), и до тех пор, пока она не захочет «объективно» освободиться от этих задач, она будет оставаться связанной и с объективным. Связанность с задачами придает ей своеобразную объективность, конечно, более низкого рода, так как задачи нового строительства в первую очередь принадлежат более низкой жизненной сфере. В задачах, связанных с фабриками, офисными зданиями, вокзалами, аэропортами, была сформирована объективность не только пред-

* Peter Meyer. Op. cit., S. 330.

варительно, но и максимально последовательно, и здесь эта архитектура явила миру свои самые убедительные достижения. Но именно здесь она и не желает быть «искусством» в старом смысле слова, да и не является таковым.

Нетрудно представить себе архитектуру, которая раздобыла средства для создания абсолютной архитектуры, игнорируя при этом требования со стороны [строительных] задач⁵⁴, и которая чувствует себя столь же свободно, как и абсолютная живопись и абсолютная пластика. Этот воображаемый пограничный случай в состоянии архитектуры почти достигается там, где сам заказчик, плененный духом «абсолютного» искусства, предоставляет эстетическому конструктору максимально свободное игровое пространство и где он готов принести в жертву собственное удобство и привычный уклад жизни. Этот случай имеет место, например, в «домах миллионеров» Ле Корбюзье и иных современных архитекторов, конечно же, только в определенной форме, так как и в них не могут не учитываться известные практические цели. Другой идеальной задачей, дающей «несвязанному», автономному строительству широкое поле деятельности, является «выставка». В пределах этой задачи и современное «чистое» зодчество необычайно свободно развернулось, именно здесь являя свои наиболее оригинальные достижения*. И именно здесь оно ближе всего подходит по духу к абсолютной живописи и пластике, так как в данном случае свобода действий субъективного — наибольшая.

Но чистая живопись и чистая пластика вовсе свободны от тех уз, что создают задачи; они предоставляют своему произведению абсолютно свободное игровое пространство. Намного более чем девяносто процентов их творений возникают вне всяких задач и без всякого заказа. Они создаются ради выставок, которые как раз и провоцируют новое, поразительное. «Мучительно влачить» отдельные остатки земного бытия для них означает обязательный рост покупательности их продукции.

* Cp.: Hans Sedlmayr. Die Kugel als Gebäude oder: Das Bodenlose. — Das Werke des Künstlers, I, 1939, S. 278–310.

ТРЕТЬЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ:
ПО-МЕШАННОЕ КАК УБЕЖИЩЕ СВОБОДЫ
(СЮРРЕАЛИЗМ)

1. СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Существует направление современной живописи — его можно хотя бы в одной из разновидностей встретить на каждой большой выставке, в каждой стране по эту сторону железного занавеса, — которое уже с первого взгляда не имеет ничего общего с возможностями «чистого» искусства и которое только внешне связано с возможностями искусства технико-эстетического. Представляемые этим направлением объекты — даже если они бессмысленны — отчетливо узнаваемы в своей почти болезненной определенности, в осязаемой телесности, в мучительно резкой перспективе. Характерная для этого течения фактура — сплавленный мазок кисти — гладка и аккуратна, в духе старых мастеров. Но от похожего старого искусства эта живопись отличается тем, что ее специфическая тема — безусловный абсурд. Абсурд был темой и старинных изображений — например, противоестественное, беспорядочное и бессмысленное в адских изображениях или сценах искушения у Иеронима Босха, гротесковые игры Арчимбольдо, составлявшего человеческие лица из фруктов, овощей и раковин. От них современное искусство абсурда, так называемый сюрреализм, отличается только степенью и, так сказать, предварительной симптоматикой.

Сюрреализм, если брать его как искусство, — умышленно «нечист». Нечист в формальном смысле: он вовсе не склонен отрекаться от пластики и тектоники (даже если формально они — фантастичны) в пользу «*reinture pure*». И столь же «нечисты» (в переносном смысле), — по крайней мере, в первоначальном сюрреализме, — а речь здесь идет только о нем — и его объекты, внутри которых все сферы бытия смешиваются в каком-то безграничном разврате и нормой является химера. И только с теми, кто слаб духом, могло бы случиться такое — превратно понять название сюрреализм как идеалистическое

(несмотря на то, что глашатаи сюрреализма со всей выразительностью отказывались от этого). Такие люди подражают тем, «кто подобно детям перед чем-то, что их страшит, собственно перед чем-то мерзким в человеке и природе, или чем-то, что их смущает, сами зажимиваются и закрывают глаза другим» (Франц фон Баадер).

А ведь сюрреалисты вначале не стремились к созданию какого-либо искусства. Речь у них шла об абсолютном, перманентном мятеже, о «хаотизме». «Самый простой сюрреалистический акт» — как это звучит в «*Seconde manifeste du surrealisme*» («Втором манифесте сюрреализма») — «состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»⁵⁵. «Красота, славное искусство — последнее достижение логики (!), тебя нужно разрушить...». «Логика — палачу!». «Искусство — глупость»*.

Порождающий принцип сюрреализма

И в случае с сюрреализмом, чтобы действительно его понять, необходимо держаться не его «идеологии», а его практики. И как для «абсолютного» и «техноидного» искусства, так и для него может быть задан порождающий принцип, который позволяет открывать или изготавливать — лучше или хуже, — но всякий раз сюрреалистические произведения. Впрочем, сам принцип в формулировке совершенно ясной, но облаченной в нарочито научный сленг, был предложен еще протагонистом сюрреализма Сальвадором Дали: изобразительный сюрреализм — это «цветная моментальная фотография конкретной иррациональности». Чуть менее «научно» это звучит так: цветная моментальная фотография в буквальном смысле слова «помешанного»⁵⁶, хаотического мира.

О применении данного принципа... Летом 1942 года в России⁵⁷ я видел в некоем типичном «парке культуры» следующую сюрреалистическую картину, причем — наяву:

На фоне сине-стального неба возвышалась некая скульптура — одна из тех античных скульптур, что серийно фабрикуются из самого дешевого бетона с гипсовой обмазкой, какие знает всякий, когда-либо посещавший подобные «парки культуры». Из обрубленной руки торчал многожильный проволоочный каркас — как обнаженная сеть кровеносных сосудов. И за всем этим — небесная безоблачная синь. К цоколю статуи один из солдат прислонил снятое колесо какой-то машины

* Hans Sedlmayr. Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. — Wort und Wahrheit, Februar, 1948.

и расстелил поверх красный шейный платок, а между ног Аполлона, на плоскости цоколя разложил свой ужин — три трофейных яйца. Подавляющий, резкий свет послеобеденного солнца являл всю эту сцену в какой-то зверской, стальной жесткости и с такой пластикой, которая вызывала боль. Если бы можно было сделать моментальный снимок на цветной пленке, в одну долю секунды, мы несомненно имели бы произведение сюрреалистического искусства, — быть может, не шедевр, но во всяком случае не слабее всех тех дюжин и сотен достижений, что встречаются на выставках сюрреализма. Художником, создавшим эту ком-позицию, была тотальная война, которая, предварительно искалечив, случайно собрала вместе в тесном пространстве вещи друг с другом не связанные, из-вратила их и по-мешала оставаться самими собой. Инструментом искусства могла служить наведенная *на резкость* фотокамера, заправленная цветной пленкой, я был только посредником, который открыл в реальности подобный никогда прежде не изображавшийся мотив. Впрочем, точно так же обнаруживали в природе «живописный мотив» и наши отцы и деды и, прежде чем перенести на холст, фиксировали его тоже «камерой», но — *не наведенной на резкость*. Точно так же и сюрреалисты сошлись вместе в своих буйных «ассоциациях», в «тохувабоху» мира рухляди ихлама, в хаосе тотального «отпадения» и тотальных «отходов», отказавшись от своего истинного предназначения, открыв свой остров Таити, убежище свободы⁵⁸. То, что я здесь изобразил, есть не что иное, как та самая «красота случайной встречи на операционном столе швейной машинки и зонтика», которую воспел отец сюрреализма — Лотреамон⁵⁹. Но, опять-таки, подобная встреча могла бы произойти только как результат беспорядка, например, при переезде какого-нибудь врача. Она тоже требовала, чтобы ее «сфотографировали» — аппаратом или кистью. Только так получилось бы сюрреалистическое изображение. Да, достаточно одной-единственной вещи, сдвинутой со своего привычного места внутри естественного порядка, например, унитаза, который Дюшан назвал «фонтаном» и поместил на выставку, — чтобы продемонстрировать в виде «чистой культуры» сюрреалистическую «магическую вещь» и сюрреалистический принцип «сознательной по-мешанности».

Столь же удобно, как и во внешнем мире, находить «конкретную иррациональность» и в собственном мире внутреннем. Здесь это делать даже удобнее, поскольку природа и мир машин — также уже «денатурированный» — полагают некоторые границы для комбинаций. С этой точки зрения сильнее действует сновидение, еще сильнее, конечно, безумие. Оно тоже отчуждает мир, и внутренний, и внешний,

оно способствует «*depaystage*»⁶⁰. В качестве средства достижения состояния, приближенного к безумию, сюрреалисты применяют процедуру, названную ими «*cretinisation*» (кретинизация). Их практика мобилизации безумия подкреплена методом. Усвоивший их рецепт может — подобное предполагается и ремеслом фотографа — запросто производить сюрреалистические изображения серийным способом, путем дешевой комбинаторики, с большим или меньшим «духом». Как справедливо заметил Дали: «Кто не может представить галопирующую лошадь на помидоре, тот идиот».

Относительно живописно-фотографической фактуры существенно, что производимые на фабриках хаоса вещи демонстрируют навязчивую пластику и осязаемость, гарантирующую, что все они так же «действительны», как и самые реальные вещи нормального мира, к которому можно прикоснуться рукой. Отсюда и гладкая, вылизанная манера письма. Ведь только так можно поближе приблизить ту духовную точку, «в которой действительное и воображаемое более не воспринимаются как контрадикторные противоположности». Это есть формула той «систематизации замешательства», которой добиваются сюрреалисты.

Часто посредством некоторых приблизительных описаний делается попытка объяснить сюрреалистическую продукцию как творческую активность Бессознательного. Но это нисколько не объясняет излюбленных сюрреалистами тем. Возвращение к Бессознательному не должно было бы способствовать той хаотизации, которая выступает в сюрреализме как нечто типическое. Царство Бессознательного в себе, подобно сознанию, есть расколотое надвое царство образов, «ибо это есть общее царство образно самопредставляющихся внутри него благих и злых сил духа» (Карл Ранер), сил светлых и сил темных, утверждающих порядок и ввергающих в сомнение. Демоническое и хаотическое наличествует и в светлом сознании. «Какое из двух образных представлений станет действенным, зависит от того, какое из них личностно бодрствующий дух *изберет* в качестве своего». Принцип продуцирования актуального Бессознательного в его совокупности являл бы с необходимостью обе сферы в ужасающе скверном смешении, ибо тогда лики святых ни на мгновение не были бы полностью свободны от демонических образов. Не должно быть никакого сомнения, *какие* образы избрали сюрреалисты. Они посвятили себя хаосу и царству тьмы, «крови, гниению и экскрементам». И они открыто сознаются в этом: «*nous vivons avec le monstre*»⁶¹. Потому-то их мир — это мир бессмыслицы и человеческого унижения, тлена и разложения, тревоги и немоты, холо-

да и лишенности света. Их хаос не есть хаос рождающегося, но хаос разлагающегося, не хаос обжигающий, но хаос ледящий, не хаос природы, но хаос не-природы, анти-природы, тот хаос «тотальной измены», которую описал Гёте применительно к четвертой из своих «Эпох духовного развития»: тот хаос, «из которого Сам Бог не мог бы построить достойного мира».

Автоматизм

Изображение подобного мира все же может принять форму высокого искусства — об этом в достаточной мере свидетельствует пример адских образов Иеронима Босха. И что как не фрагмент ада во внутреннем мире предлагает сюрреалистическая живопись?

Препятствие сокрыто в другом месте. Пока сюрреализм остается верен своей исходной программе, он есть простая репродукция сырого материала. «Сюрреализм: чистый психический автоматизм, посредством которого берутся выразить, будь то в слове, будь то в тексте, будь то каким-либо иным способом» (изображением) «действительный процесс мышления». «Диктат мысли, без контроля со стороны рассудка, вне любых эстетических или моральных предубеждений». «Прежде всего — никакой мысли об искусстве, никакой мысли о структуре». Действия, совершаемые сюрреалистами при изготовлении своих продуктов, насквозь не художественны: это есть *автоматизм*. Согласно их доктрине не существует *одаренности*: все уже заранее предызбрано. Всякий может производить что-либо сюрреалистически в той мере, насколько он не желает быть чем-то иным, помимо аппарата, регистрирующего внутренний голос, помимо «попугая» (именно так, согласно сюрреалистической теории). Чтобы обеспечить «говорение» этому внутреннему голосу, не требуется этического очищения, религиозного кенозиса («молчания»), как при мистическом погружении; этот внутренний голос говорит непрерывно, наподобие радио. И если справедливо считать банальным и нехудожественным срисовывание фрагментов повседневного видимого мира, то не менее банальным будет и «воспроизведение» сновидений или внезапных, «на автомате» пришедших в голову мыслей, не менее банально о преднайденном в действительности иррациональном «писать репортаж» «на страницах» изображения* ⁶².

* Вероятно, самая слабая из всех слабых позиций модернистской художественной критики заключается в том, что она толкует фотографический реализм как не-искусство, допуская фотографический сюрреализм, хотя оба отличаются толь-

Необычность этих предметов временно может вводить в заблуждение по поводу того, *насколько* банальны подобные продукты. Но ведь было время, когда и простое копирование видимой «повседневности» воспринималось как скандал и сенсация.

Сюрреализм как по закону своего рождения, так и согласно собственным претензиям не есть искусство и может стать им только благодаря нарушению своих основных положений. Повторяется ситуация, наблюдавшаяся в конце тупика, в который попало «чистое» или «техноидное» искусство.

Намеренная по-мешанность

Пружина, приводящая в движение сюрреалистический иррационализм, совершенно рационального происхождения. Ведь этот иррационализм исходит не из реальной, но из предумышленной, преднамеренной по-мешанности. Впрочем, простейшая попытка изобразить иррациональность Бессознательного в «чистом» состоянии уже отдает самой неприкрытой рациональностью. Превращенный в абстрактный принцип, сюрреализм, как верно обнаружил Вайдле, есть обратная сторона рационалистического заблуждения.

Если рационалистическая экстрема современного искусства делает художника конструктором, то его иррационалистический полюс — автоматом.

Как реакция на диктатуру рационализма в техническом мире сюрреализм даже в своих самых опустошительных эксцессах по-человечески понятен; его девизом могло бы быть «*flectere si nequeo superos Acheronta movebo*», совершенно не случайно возникающее в качестве эпиграфа к одному из ранних текстов Зигмунда Фрейда⁶³, из среды духовных наследников которого произошли предводители первых сюрреалистов — Бретон и Арагон.

II. СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА И АРХИТЕКТУРА

Пластика и архитектура уже потому плохо подходят на роль выразительных средств сюрреализма, что изготовление пластических и архитектурных произведений требует времени, а это препятствует непосредственной проекции «автоматического видения». Но так как

ко предметами. А ведь согласно основоположениям этой художественной критики, предметы не могут играть никакой роли.

существенное достижение сюрреализма заключается уже в открытии по-мешанных вещей, верно поступают те, кто рассматривает как сюрреалистическую пластику дюшановские «ready mades» и «objets trouvés», которые, однако, не столько сделаны, сколько найдены. Чисто хронологически они суть самые первые проявления сюрреализма. Уже в 1914 году Дюшан действует согласно следующему рецепту: «Взять только одну вещь из этих обычных, случайно в забытых углах отысканных, *«изысканных»* вещей, например, сушилку для чашек, смонтировать на цоколе и поместить в максимально чуждом окружении (на художественной выставке, например). А затем эту вещь *подвергнуть иронии* и одновременно подать ее при помощи *названия* и подписи как рожденную в мире искусства»*... Представленная таким образом вещь открывает лишь крайние последствия романтического нигилизма, который чувствует себя призванным поднять наверх то, что в самом низу, и произвести переоценку всех ценностей, причем в виде «перманентного мятежа».

Хотя обычно считается иначе, но этому кругу принадлежат и те самые «collagen» (аппликации), — в той мере, насколько они, как у Пикассо, суть «рельефные конструкции из материала отбросов». Швиттерс «в состоянии какой-то нарочито принудительной одержимости» — она должна соответствовать сюрреалистической *cretinisation* — «собирал все окружающие вещи» (то есть снова «отбросы»!) — «гвозди, волосы, проездные билеты и т. д. — и соединял их в композиции»**.

Тот же самый Швиттерс «хотел из вещей и ради вещей» — эвфемизм, ведь речь снова идет об отбросах, — «построить „собор“ и потратил на это всю свою жизнь». «Внутреннее пространство настолько было заполнено *рухлядью*, что не осталось места для *людей*». Есть некий момент предательства как в самой этой «одержимости», так и в том обстоятельстве, что музей of modern art поддержал постройку и современный интерпретатор об этом посчитал необходимым сказать следующее: «Это есть магическая вещь, желающая околдованного вещами человека через постройку призвать к бессознательному в некотором роде благочестию (!) и явить таковое нам»***.

Значение такого рода демонстраций состоит в том, что они с безграничной нескромностью показывают, как выглядят мышление, отказавшееся от логики, искусство, отказавшееся от структуры, этика, отказавшаяся от стыда, и — человек, *тотально* отказавшийся от Бога.

* Werner Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert. S. 251.

** Ibid., S. 254.

*** Ibid., S. 254–255.

Сюрреализм показал, насколько осмысленно все эти частные феномены соединяются воедино в «человеке тотального отпадения», — ровно настолько, насколько в карикатуре присутствует смысл неиспорченного изображения. Сюрреализм невольно стал великим разоблачением того раздвоения, которое под маской человеческого достоинства, гуманизма и искусства скрывает внутреннюю измену⁶⁴ и себе, и человеку. Он показал, как прежде это сделал Иероним Босх, «что сквозь личины жизни таращится на нас ужас абсурда» (Френгер).

«Собор-фетиш» Швиттерса, эта «игра с бренными останками» (Гуго Балль), есть достаточный знак того, как много всего [в искусстве] потерпело поражение около 1920 года⁶⁵. В сравнении с величайшими художниками-сюрреалистами нашего времени Швиттерс был, конечно, бедным дилетантом. Законченную сюрреалистическую архитектуру сотворила тотальная война: существуют ли более сюрреалистические де-композиции, чем виды городов-руин?

Повторим еще раз: здесь речь шла о подлинном, радикальном сюрреализме — не о его характерных «идеалистических» попятных движениях и уж тем более не о *soi-disant* сюрреалистическом искусстве, что украшает свои старые добрые бидермейеровские картинки абсурдными мотивами, приобретенными из третьих или пятых рук.

ЧЕТВЕРТОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ: В ПОИСКАХ ИЗНАЧАЛЬНОГО (ЭКСПРЕССИОНИЗМ)

«Исток — это цель»

В 50-е годы нашего столетия уже неприлично называть экспрессионизм «современным искусством». Несмотря на это, мы привлекаем его к рассмотрению, потому что косвенно он привносит нечто существенное в понимание духовной борьбы тех лет, когда «чистое» искусство первых десятилетий было взято на буксир техницизмом и когда родился сюрреализм.

При этом мы опускаем тот жанр экспрессионизма, на который в первую очередь указывает само его наименование и который справедливо характеризуется как импрессионизм внутреннего мира, мира ощущений. Мы берем понятие в расширенном смысле.

Как позднее сюрреализм, экспрессионизм также является отказом от «логики», от интеллектуального мира технического сциентизма. «Дух как враг души»⁶⁶ — вот типичный экспрессионистский девиз. Отречение экспрессионизма полно страсти, но оно не цинично. В отличие от сюрреализма он опирается — по крайней мере в своем ядре — на этос, который в такой трогательной фигуре, как Франц Марк, проявил себя с немалой чистотой*.

Подобно абсолютному искусству, возникающему рядом с экспрессионизмом, последний тоже стремится к чистоте, воспринимая ее однако гораздо глубже. Его порыв к первично-чистому (Ur-Reinen), который одновременно есть и порыв к первично-единому (Ur-Einen), доходит до начал, до истоков жизни, проникая в полное пророческих предчувствий царство, где дух, душа и чувства кипят, пока еще перетекая друг в друга. Чем являются эти начала, остается во мраке; экспрессионизм надеется найти это, пребывая в постоянных поисках. Он ищет изначальное в «проекте», который не нарушала бы ника-

* Hans Sedlmayr. Franz Marc oder die Unschuld der Tiere. In: Wort und Wahrheit, Juni 1951. В несколько сокращенном виде перепечатано в: Universitas, 1952, II. 11.

кая рефлексия и который, таким образом, представлял бы большую ценность, чем процесс завершения и состояние завершенности. Он ищет начала во всякого рода «примитивном», отделяющем ищущего от более высоких ценностей, заставляющем его смиряться временно и со всякой неловкостью, даже недоделанностью и грубостью в той мере, в какой они кажутся ему принадлежностью «изначального». Экспрессионизм верит, что сможет найти изначальное у первобытных народов и в архаических составляющих всех культур, в искусстве непрофессионалов, детей, душевнобольных. К истокам ведет и животное царство, если взглянуть на него, так сказать, глазами самих животных; начало — в древних мифах, в сновидении, видении и апокалипсисе, наконец, — в порождающем хаосе, из которого все пока только собирается возникнуть. Это самое «все» еще способно присутствовать в глубинах человека, художника, надо знать, как его искать. На исчезнувший ныне тип человека, которому свойственны ответственность и рассудок, экспрессионизм взирает с недоверием: такой человек нарушил гармонию мира, он достоин ненависти, и он отвратителен.

В соответствии со своими намерениями экспрессионизм остается религиозным искусством даже там, где он являет профанные предметы. Ему кажется, он мог бы с помощью искусства воссоздать «религиозное» (в конце концов, опять-таки это некая абстракция). Являются художники, наделяющие себя полномочиями самостоятельно утверждать миф и символ, мистику и религию. Но таким образом они только надрывают себя и утомляют искусство. Они «перебирают» — по части своих трудов, ибо берут на себя то, что было отобрано у отдельного художника обществом, а у искусства — религиями. Они требуют от себя непосильного, желая обновить миф и религию, опираясь на искусство, они ставят перед собой, строго говоря, демиургическую задачу. Потому-то и слышатся так часто отзвуки тайного стенания в творчестве этих художников, которые обладают высоким понятием об искусстве и с пылом сражаются, как умеют, за его «очищение». Это та самая жалоба, что волнующе звучит в исповеди одного душевнобольного, которого безумие меланхолии ввергло в то же одиночество, что и этих художников — безумие их времени: «Все окружающее меня в мире земном покинуло меня; я вижу теперь лишь одно потустороннее. Я призван сотворить целый мир — и не могу. Я призван переменить моря и реки, и все остальное». Только там, где страстное томление способно утвердиться на верно угаданных остатках древнего мифического мира, снимается судорога чрезмерных требований; например — это прекрасно по-

казал Франц Альтгейм, — так происходит у Шагала*. Но где сверхнапряжение отпускает, там субъективно и романтически религиозному искусству грозит опасность соскользнуть в эстетическое и декоративное. И тогда в нем намечаются переходы к абстрактному искусству.

Едва ли возможно предложить рецепт изготовления экспрессионистского произведения. Это указывает на то, что такое искусство ближе к непостижимому, присущему истинно художественной сфере, что оно плотнее (*dichter*) и поэтичнее (*dichterischer*), чем «чистое» искусство, современником которого был экспрессионизм. Корни экспрессионистического искусства сокрыты во мраке с большей надежностью. Относительно своего желания экспрессионисты осведомлены куда меньше, чем все остальные. О нем они скорее бормочут, чем говорят. Они опасаются ясности и холодности, присущей всему точному и отрефлектированному. Их идеология почти всегда расплывчата и темна, но сквозь нее то тут, то там видны вспышки истины.

Художественный результат только изредка идет в ногу с желанием. А попытка добраться до крайних пределов вообще обречена на неудачу. Невозможно вернуться к истокам, жертвуя разумом и духом. Невозможно восстановить миф и религию на основании искусства. Но этой попытке присуще нечто героическое, и даже в своем провале она обладает известным величием.

Достигнута ли цель?

«Пауль Клее сказал однажды (и его мысль представляет собой типично экспрессионистское желание): „В посюстороннем мире я совершенно не понятен. Ибо мне как раз на редкость хорошо живется среди мертвых, а равно и среди нерожденных. Немного ближе к сердцу творения, чем обыкновенно — и однако же еще не достаточно близко“. Мы спрашиваем себя: действительно ли он ближе к сердцу творения? Не удалился ли он от осознания того, как действует сердце творения? Близок к сердцу творения только тот, кто подобно ребенку произвел некую поделку, которая потом, незаметно от своего создателя, разворачивает собственную жизнь. Только он творит подобно природе, так как не знает, что творит, — и именно поэтому творит, служа миру. А кто провозглашает, что сознательно будет творить в подражание природе, тот именно в противоположность природе знает, как он творит, и возвышается тем самым именно над природой».

* Franz Altheim. Apokaliptik heute. In: Die Neue Rundschau, 1954, 1. Heft.

дой, перестает находиться на службе миру, но служит самому себе с целью овладения миром»*.

«Произведение искусства больше не служит вещи, не служит человеку, а становится самоцелью, оно более не служителю, но господин: оно более не терпит никакой критики, ибо с тех пор, как оно стало делом рук богоподобного творца... стала немыслима и любая критика — ибо кто захотел бы критиковать Творца за сотворенных тварей, даже если это жаба или паук».

«Мы отчетливо чувствуем гордыню, что таится в этой новой формулировке. Но мы ощущаем и другое: не что иное, как трагическое и страстное желание вернуть утраченное место „близ сердца творения“ склоняет художника к такой формулировке; это звучит особенно четко в продолжении — „и однако же еще не достаточно близко“. Но он чувствует себя потерянным и изгнанным, пребывающим полностью вне посястороннего мира, скорее среди мертвых и нерожденных, то есть настолько далеко от творения, насколько только можно себе помыслить. И так как он знает, что лишь наивные живут близ сердца творения, он сам становится наивным; его творение становится сознательной наивностью. Но тем самым оно перестает быть наивным, а превращается в свою противоположность: в высшую изощренность».

Фактически эта сознательная наивность — типичная черта экспрессионистского творчества. Она — противоположность «намеренной по-мешанности» сюрреализма.

Сознательная наивность впускает в творчество демоническое. Поскольку художник творит «как ребенок» или как простец, то ему, так сказать, дозволено следующее: «Хотя я и зол, но я, собственно, еще ребенок, и зло — в моей природе, о которой я ничего не знаю. То есть я не в ответе за зло во мне, *я невинно зол, я зол как ребенок*».

«Так весь демонизм человеческого изображается в некотором роде в соединении с волшебством... Но тем самым в качестве формы выражения выбирается почти исключительно язык ребенка или первобытного человека».

«Невероятным было открытие Фрейда, но еще более невероятными стали последствия его открытия, ибо то, что он нашел, оказалось демонизмом дионисийского начала. Через открытое им подобному демонизму дарована была известная свобода в-общем-то, сознательно. Одновременно с невероятным успехом по части познания мы, так сказать, потеряли во второй раз невинность. Но тем самым уси-

* K. Conrad. Der zweite Sündenfall. In: Annales Universitatis Saraviensis, 1953, H. 1–2.

лилось стремление к состоянию невинности и столь же великим снова стало желание *вернуться к исходному состоянию, в котором мы сохраняли невинность*. И чем больше усиливалось это желание, тем дальше проникали в темную глубину бессознательного, милостиво сокрытую природой, дабы вновь отвоевать себе эту глубину, — и тем больше ее теряли. Так возник тот дьявольский круг, в котором мы сегодня находимся».

Устремленность к древнему, изначальному некоторые новейшие течения переняли у экспрессионизма. Но очень часто это всего лишь сведущий в археологии классицизм архаики или примитивов (случай Марино Марини)⁶⁷. Подобный классицизм держится за архаические *формы*, упуская при этом, что истинное искусство, миф или логос в любом, в том числе и современном языке со всей очевидностью представляют собой архаическую, но вовсе не преодоленную сторону человеческого. Они даруют человеку такой окружающий мир, в котором можно «естественно» двигаться к «этому всегда живому слою совокупной души». «Ищи истинное искусство, и обретешь изначальное».

ПЕРВАЯ ПЕРСПЕКТИВА: ИДОЛЫ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

I. ВЫСШИЕ «ИНТЕРЕСЫ» СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Закон идолосложения*⁶⁸

Мы попытались выработать четыре определения «современного искусства», четыре «первичных феномена». При этом выяснилось, что они связаны друг с другом или через неприметные перемены первоначальной тенденции, или посредством открытого противостояния.

Хотя углубляться ниже первичных феноменов не обязательно, тем не менее даже при простом их созерцании можно обнаружить, что в каждом из них воплощена конкретная вера. Ибо во все времена человек и его творчество определяются высшими содержаниями веры.

Закон изменения этих содержаний веры в XIX и XX веках с предельной ясностью изложил Альфред Мюллер-Армак.

«Исчезновение веры вовсе не является чисто богословской проблемой, чем-то таким, что существует до тех пор, пока вещи рассматриваются с точки зрения определенной религии, и лишается смысла, как только эту точку зрения покидают. Скорее, исчезновение веры оказывается конкретным явлением, имеющим в высшей степени реальные духовные и социальные последствия, и в качестве такового не должно упускаться из виду при духовно-историческом рассмотрении. Это явление охватывает такие смысловые закономерности, которые по меньшей мере достойны уважения и свойственны всякому религиозному поведению, сохраняясь даже в полностью секуляризированном мире».*

«Человек, мы можем так сказать, представляет собой сущность, направленную на усвоение трансценденции высшего божественного бытия».

«Человек обладает свободой отказаться от веры. Но он не в состоянии жить без трансценденции».

«Свою свободу отрицать Бога человек покупает за счет необходимости оживлять собственный мир божками и призраками». Место

* Das Jahrhundert ohne Gott. Münster, 1948, S. 54ff.

веры в Бога занимает вера в определенные земные вещи, на которые он переносит — и это самый решающий момент — всю власть и величие истинного Абсолюта. В этом и заключается процесс идолосложения. Подобные идола могут существовать и действительно существуют с конца XVIII века: любовь, природа, искусство, наука, прогресс, государство и многие иные.

«С потерей веры связано неизбежное потрясение нравственных и правовых норм (мы к этому добавляем и художественные нормы). Ибо отныне отсутствует необходимая для действенности норм разница между трансценденцией, из которой они возникли, и миром, в котором они находят свое применение. Хотя именно внутри секуляризированной культуры делаются попытки обнаружить источники для личностной и мирской этики в совести или в нравственном законе. (Или в какой-нибудь эстетике — источники художественных норм). *Но эти попытки живут благодаря субстанции прошедших эпох*, так как присущие им понятия суть представления, хотя лишенные религиозного начала, тем не менее только из него черпающие свой действительный смысл».

Ни один из этих идолов не способен удовлетворить зависимость человека от истинного Абсолюта. Поэтому любой идол опирается на другого идола. Все попытки приписать определенному конечному явлению ничем не обусловленную ценность носят вынужденно искусственный характер. И после того, как все ценности оказываются испробованными в качестве идолов и отвергнуты, под конец является нигилизм, направленный против всех ценностей. Именно так надо понимать то обстоятельство, что XIX и XX века не только были и являются, но *обязаны* быть сценой устрашающих духовных схваток.

«Идол всегда указывает наверх, он дериват религиозных позиций». Согласно Гегелю задачей искусства могло бы стать доведение до уровня сознания высших интересов духа. Высшие интересы современно-го духа обнаруживают себя в искусстве и оказываются идолами.

Этот закон Мюллера-Армака решительным образом определяет и судьбу искусства*. Искусства касается и фраза Франца фон Баадера, «что не существует и не существовало человека, который не приносил бы жертвы своему Богу, или своему божку». Ответив на вопрос, какой идол таится в основании каждого из открытых здесь первичных феноменов, какой идол в нем воплотился, мы еще более углубимся в понимание этих первичных феноменов.

Кто полагает, что не способен принять выводы Мюллера-Арма-

* Hans Sedlmayr. Die Kunst im Zeitalter der Atheismus. — In: Das Münster, 1950, Heft 5–6.

ка, тот может обнаружить те же феномены, задавшись вопросом: *каковы «высшие интересы» «современного искусства»*, каковы его идеалы? И другим вопросом: являются ли эти идеалы подлинными идеалами искусства? Объективное исследование выявляет, что идеалы эти внехудожественны: «чистота», геометрия, современная техника, бессознательное. И они должны быть обозначены — даже без учета религиозных фактов — как «ложные идеалы», то есть как идолы.

Высшими земными сущностями, облаченными в одежды совокупной ценности и достоинства Абсолюта, применительно к современному искусству являются: во-первых, само искусство, и тогда этим культом искусства оказывается эстетизм; во-вторых — геометрия и основанная на ней или родственная ей наука и сциентизм; в-третьих — продукт этой науки, техника в качестве «высшей реальности», и техницизм; в-четвертых — в качестве «ответного удара», направленного против первых трех идолов, — абсурд и хаос, и сюрреализм.

Иные идолы (например, автономное государство), хотя тогда же, в XX веке, взяли себе на службу искусство, однако достаточно глубоко его все-таки не очаровывали и не вдохновили. При более остром взгляде обнаруживаются еще и другие идолы, не определяющие, впрочем, по существу совокупный образ современного искусства. Среди них самым великим идиолом может считаться смерть; существует нечто подобное культу смерти. Однако же это только предположение, которого мы не касаемся.

Теперь мы попытаемся каждый из этих идолов соединить с сопряженным с ним первичным феноменом и затем прояснить этот феномен посредством духовно-исторических контекстов. Впрочем, подобная попытка с неизбежностью будет оставаться сырым эскизом, так как большая подготовительная работа в области истории, необходимая для осуществления подобной попытки, все еще ждет своего исполнителя.

II. ЭСТЕТИЗМ*

Истоки культа искусства как высшей ценности необходимо искать в эпохе Просвещения. Я благодарен Алоизу Демпфу (Alois Dempf) за указание на Дидро («Племянник Рамо») и за выяснение взаимосвязи эстетизма и отказа от Бога, от свободы и бессмертия.

* Для этого раздела крайне важна глава «Knechtung durch das Aesthetische» в книге Николая Бердяева «Von des Menschen Knechtschaft und Freiheit», 1954.

В конце XVIII века обожествление искусства проявляется уже со всей отчетливостью. Мысль о святости искусства — нечто абсолютно новое, и столь же ново видеть в художнике «высшего среди земных», «жреца искусства». Но уже в 1773 году юный Гёте пошел значительно дальше: для него художник не только «помазанник Божий», которому мы поклоняемся, но и «равный Богу»; пред художником мир лежит как пред творцом. Вакенродер сравнивает наслаждение от истинного художественного творения с молитвой. Искусство-религия устраивает себе в музее «храм искусства», «эстетическую церковь»*.

Эти ранние формы культа искусства, которые поддерживали великие личности и художники, чисты и возвышенны, однако же здесь уже заложены контуры будущего развития.

Всевластие автономного художника и ирония

*Pereat mundus, fiat ars*⁶⁹

Если подобное обожествление искусства все еще направлено на объективную, пускай уже и преодоленную ценность, то левое крыло романтизма задает искусству решительный поворот в сторону субъективного. Все те черты, что мы (см. выше) привлекали для характеристики автономных художников, являются чертами типично романтическими (в том числе и у Пикассо): игра с возможностями — типичный романтический «оказионализм» (Карл Шмитт); известно также, что и уныние вкупе с иронией — чисто романтические упражнения. Только в романтизме эстетизм обращается в сторону того нарциссизма всевластного художественного «Я», который Гегель с великой ясностью развил в понятии иронии**.

«Но согласно этому принципу я живу как художник тогда, когда все мои действия и проявления, имеющие отношение к какому-нибудь содержанию, остаются для меня лишь *видимостью* и принимают форму, всецело находящуюся в моей власти». Так как подобное не совсем возможно в строительстве, то эстетизм проявляется последовательнее всего в поэзии и позднее в живописи. «Тогда я не от-

* Относительно этого см. «Утрату середины».

** Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesungen über die Aesthetik (Hegels Werke, vollständige Ausgabe Omscher und Humblot, Berlin, 1842, 2. Auflage, Bd. X, 1. Abt., 82–87). Ср. относительно этого: Hans Sedlmayr. Bild und Wahrheit. Vier Texte zur Unterscheidung der Geister in der Kunst. — Wort und Wahrheit, Juli, 1953.

ношусь с подлинной *серьезностью* ни к этому содержанию, ни к его проявлению и осуществлению. Подлинно серьезное отношение возникает у нас лишь при наличии субстанционального интереса, в себе самом содержательного предмета, истины, нравственности и т. д. — при наличии содержания, которое я признаю существенным как таковое, так что я для самого себя становлюсь существенным лишь постольку, поскольку я погрузился в это содержание и стал адекватным ему во всем моем знании и действии. Если же придерживаться точки зрения тех, кто утверждает, что „Я“, созидая и разрушая все из самого себя, является художником, которому всякое содержание сознания представляется не абсолютным и существующим независимо от него, а видимостью, созданной им самим и могущей быть им уничтоженной, то тогда не остается места для такого серьезного отношения, ибо здесь приписывается значимость лишь формализму „Я“. Другие, правда, могут серьезно относиться к тем моим проявлениям, в которых я обнаруживаю себя для них, так как они принимают меня за человека, действительно заботящегося о самом предмете. Но они лишь обмануты творимой мной видимостью, эти жалкие, ограниченные субъекты, неспособные и не приспособленные понять мою высокую точку зрения и возвыситься до нее. Благодаря этому для меня выясняется, что не каждый так свободен (то есть формально свободен), чтобы во всем, что для других людей обладает ценностью, достоинством и святостью, видеть лишь продукт своего капризного могущества, позволяющего признавать или не признавать это содержание, допускать или не допускать, чтобы оно определяло субъект и наполняло его собой. Эта виртуозность иронически артистической жизни постигает себя как некую *божественную гениальность*, так что все и вся является для нее лишь бессущной тварью, с которой не связывает себя сознающий себя свободным от всего свободный творец, ибо он может и творить и уничтожить ее. Кто стоит на этой точке зрения божественной гениальности, тот смотрит с презрением, сверху вниз, на всех других людей, объявляя их ограниченными и плоскими, поскольку для них право, нравственность и т. п. являются чем-то неизменным, обязательным и существенным...».

«Таков общий смысл этой гениальной божественной иронии как той концентрации „Я“ внутри себя, когда для него распались все узы и оно может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собой...».

«Делая иронию формой искусства, не удовлетворялись только тем, чтобы артистически формировать собственную жизнь и особенную

индивидуальность иронического субъекта, а требовали от художника, чтобы помимо художественного формирования собственных поступков и т. д. он и внешние ему художественные произведения творил как продукты фантазии. Принципом этих произведений... также является изображение божественного как иронического. Но ироническое как гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении всего [божественного], великого и превосходного. *Таким образом, объективные художественные формы должны изображать только принцип абсолютной субъективности*», — при этом и несущественность всех остальных содержаний и предметов! — «показывая, что то, что обладает для человека ценностью и достоинством, ничтожно в процессе его самоуничтожения. Это означает, что не только не надо относиться серьезно к праву, нравственности и истине, но и вообще все возвышенное и лучшее ничего в себе не содержит, так как в своем проявлении в отдельных людях, характерах, поступках оно само опровергает и уничтожает себя и является иронией над самим собой. <...> Если же основным тоном художественного изображения делают иронию», — как это нередко случается в современном искусстве — «то этим самое нехудожественное принимают за истинный принцип художественного произведения. Тогда начинают изображать фигуры отчасти плоские, отчасти бессодержательные и бесхребетные, поскольку субстанциальное» — человеческое содержание — «оказывается в них чем-то ничтожным, отчасти же изображаются те самые томления и неразрешенные противоречия души <...>. Такие изображения не могут вызвать подлинного интереса. Отсюда постоянные жалобы со стороны иронии на то, что публика лишена глубокого критического чутья, не понимает искусства и гения, не понимает высоты иронии...»⁷⁰.

Строительное искусство, творящее с трезвой деловитостью ради низменных целей и остающееся на этом уровне совершенным и объективным, и чистая субъективность живописи и пластики, выдающих свою продукцию в состоянии «божественной гениальности», — все это, конечно, обозначение лишь двух предельных экстрем современного искусства.

Этой позиции — вероятно, Гегель высказался об этом не в полной мере — обманчивого блеска хватает с преизбытком. Но саморазрушение, заложенное в этом принципе, состоит в том, что, игнорируя все ценности внехудожественного рода, под конец упраздняют и ценность самого искусства ради еще более высокой ценности: всевластия абсолютно свободного художника. Принцип *eritis sicut deus*⁷¹ подействовал.

Эстетизм и отчаяние

Существует еще одна разновидность веры в искусство как высшую ценность. Видимо, более распространено, чем это можно наблюдать, представление, будто искусство, «избавленное» от всего внешнего, совершенно самостоятельно, внутри себя самого, владеет собственной экзистенцией, будто оно «своим бытием обязано высшей, ничем более не ограниченной суверенности художника».

Данная позиция вовсе не лишается своей остроты, когда вместе с Ницше рассматривают «искусство как последнюю метафизическую деятельность внутри европейского нигилизма», внутри мира, в котором «все, что еще связано с жизнью, — сомнительно и неопределенно»; когда верят, что единство жизни и духа еще может существовать в одном месте: «Эпохи кончаются искусством, и род человеческий закончится искусством». Ибо в этой эсхатологической перспективе, где искусство является чем-то предпоследним, последним оказывается все-таки Ничто. «Это ситуация безнадежного одиночества... С железной волей и слепой (!) страстью Бенн внедряется в дыры, которые его более не отпускают, окружая одним только мраком⁷². Дело доходит до перверсивного ощущения счастья, сопровождающего разрушение собственной самости». «Деструкция тоже была переживанием, разложением в лучах утренней зари, нигилизм же есть эйфория от того... *что искусство все оправдывает, это было законом, самым неприкосновенным в жизни искусства*»*.

Случается, что в этот мрак то тут, то там падает луч света, но он тоже будет оставаться только «переживанием» до тех пор, пока не принесет с собой осознание того, что в эту «дыру» влечет как раз эстетизированное суеверие.

И только удивительная вера Достоевского способна высветить этот мрак: «красота спасет мир». Ибо красота, что имеет в виду он, не является красотой искусства, утверждающего в качестве абсолюта себя самого. Для того, кто понял эту фразу, дни подобного искусства-религии сочтены.

Относительную правоту эстетизма можно найти там, где защищается превосходство искусства перед лицом более низких бытийственных ценностей, пред лицом порабощения искусства духом науки и пред лицом злоупотребления искусством в угоду торговцам или безбожному государству.

* Wilhelm Grenzmann. Die Dichtung Gottfried Benns. In: Universitas, 1955, S. 119 ff.

III. СЦИЕНТИЗМ

Еще раз — стремление к чистоте

В стремлении к чистоте искусства, как его понимает современное искусство, незаметно притаилось нечто от *духа* современной науки. «Чистые элементы» химии, «чистые линии» эволюционной истории, «чистая логика» представляют собой лишь некоторые проявления этого духа. И нет сомнения в том, что современная наука своими огромными успехами обязана подобной способности изолировать и представлять в чистом виде материалы, элементы и феномены. Но искусству *эта* чистота чужда по природе. Как только искусство с ней свяжется, оно тут же захочет приспособиться и к той области, что стоит под знаком этой чистоты.

Один из истоков такого стремления к чистоте, видимо, следует искать в кальвинистском пуризме*. На это указывает то, что «чистое» абстрактное искусство нашло особо благоприятную для себя питательную почву в Голландии и Северной Америке. Там даже, защищая абстрактное искусство, прямо ссылались на ветхозаветный запрет изображений. Духовно-исторически, в соответствии с историей сектантства необходимо понимать и тот факт, что именно в России в преддверии революции вырвался на поверхность источник «абстрактного» искусства.

Еще одна область, из которой происходит стремление к чистоте, располагается, пожалуй, в деизме, и всегда слышится некий отзвук религиозного пафоса, когда категорически постулируют «чистоту», рассматривая ее как некую ценность в себе. Разделение Бога и человека («чистый» Бог и «чистый» человек) при неизбежном исключении посредника (Богочеловека) сейчас становится — и становится со всей необходимостью — соблазном. Именно это и есть формула деизма. Такое разделение, вероятно, — прообраз всех последующих разделений. И нельзя не заметить, что деизм, сделавший из Бога великого часовщика мира, является почвой, питающей пристрастие к механическому. Во всяком случае от деизма с его Богом-конструктором мира к атеизму с его «*homme machine*» и к художнику-конструктору — один лишь шаг.

Стремление к чистоте в деизме и стремление к чистоте в искусстве представляют собой нечто большее, чем просто историческую па-

* См. относительно этого вопроса также: Erich Przywara. Die christliche Grundfrage. In: Wissenschaft und Weltbild, 6 (1953), S. 1–7, 86–97, 273 ff.

раллель. Имеется много конкретных контекстов, в которых мы пока еще с трудом можем разобраться. Ведущие архитекторы первой революции, весьма вероятно, являются деистами. И как мне кажется, о многом говорит тот факт, что один из них, Булле, сделал проект колоссального памятника Ньютону в виде гигантского шара. Ведь именно с Ньютона начинает звучать пафос абсолютности новой науки и пафос ее автономности. В своей «Оде Ньютону» (напечатанной в первом издании «Prinzipia») Эдмунд Халли (Halley) восхваляет успех своего кумира, помещая его выше мудрецов и законодателей древности вместе со всеми их культурными деяниями. Открытие некоего порядка явлений рассматривается как событие того же (если не большего) масштаба, что и какое-нибудь духовное достижение*!

Поклонение геометрии

В тот же круг заводит и поклонение геометрии, что так четко выражается в творениях и манифестах первой, а затем — еще раз — и второй революции.

В старом искусстве геометрия исполняла, в общем и целом, роль регулятора самосозидающегося гештальта, усмотренного в творческом акте художника, а преимущественно — роль регулятора, имеющего и более глубокое значение, нередко связанного с космосом. Но для нового искусства геометрия становится конститутивным началом, с претензией на абсолютность и автономию.

Однако «геометрия» — это и одно из самых значимых содержаний франкмасонства, а также пансофийности. «Поэтому я уверен, — говорит Пойкерт, — что мы вправе предположить занятия геометрией в тех самых первых ложах — быть может, не во всех, но в преобладающем их числе». Хотя в данном случае «геометрия» представляет собой нечто большее, чем сугубо математическую науку, чем простое землеустройство. Буква G, прописное G, во франкмасонском ритуале означает одновременно и «геометрию» (Géométrie) и «Богa» (Gott)**.

То значение, что приобрела геометрия в первой революционной архитектуре, полностью становится понятным только из подобного контекста, из присущего этой архитектуре пафоса, из ее желания «очистить» строительное искусство посредством геометрии, попросту уравнивать зодчество с геометрией и геометрии подчинить.

* Erich Voegelin. Wissenschaft als Aberglaube. In: Wort und Wahrheit, 1951, S. 356–357.

** Will-Erich Peukert. Geheim-Kulte. Heidelberg, 1951, S. 605 ff.

Это подчинение искусства геометрии во второй революции пошло гораздо дальше (см. выше). Геометрия стала подлинным идолом не только современной живописи, но и более обширного круга современного искусства, собственно, — вообще современного человека. Об этом открыто предупреждал, если обратиться к истокам подобного культа геометрии, уже Свифт в своем пародийном описании острова Лапуты, жители которого даже подаваемые к столу блюда разрезали на строго геометрические формы⁷³, — сатира, перенесенная на духовный уровень, подтверждается самым удивительным образом*.

Паскаль *esprit de géométrie* противопоставил *esprit de finesse*. В первой области за свою принимают не только геометрию, но и науку вообще. Искусство же «подсоединяется» к *esprit de finesse*, тем самым присоединяя к себе и науку. Но вовсе не обязательно апеллировать к Паскалю, чтобы увидеть следующее: это, по сути, те отношения, которые невозможно перевернуть, не сотворив «перевернутого мира». Потому-то всякая попытка искусства приспособиться к *esprit de géométrie* означает его деградацию.

Геометрически-конструктивистские направления искусства были в первую и вторую революции союзниками революции политической, желавшей выстроить новое общество на научных основаниях. В этой политической революции новая наука претендует на то место, что было занято старой философией и религией.

Абсолютная наука и абсолютное искусство

На первый взгляд «абсолютное» искусство выходит далеко за пределы тех наук, духу которых оно подражает. Кроме того, данное искусство совсем иначе по сравнению с науками освобождает себя от жизни.

Очень хорошо объясняет эти отношения пример Петера Мейера: «Можно допустить, что некий медик из-за тяги к научному исследованию, не оставляя области своих профессиональных интересов, углубился в какую-нибудь частную проблему без малейшего намерения при этом лечить болезни. С всеобщей точки зрения подобные усилия могут иметь смысл только в той мере, насколько достигнутый результат в состоянии косвенно помочь лечению... А каково будет, если подобная абсолютная научность станет нормальной позицией всех медиков? Без сомнения, такого рода наука, занятая только собой, была бы *самой что ни на есть чистой наукой* — *science pour*

* Hans Sedlmayr. Das große Reale und große Abstrakte. — In: Wissenschaft und Weltbild, Maerz, 1955.

la science⁷⁴. Практическое же искусство лечения производит впечатление нечистого, усложненного и компромиссного, так как в нем немалую роль играют вненаучные соображения: социальные, финансовые, личные. Для чистой науки пациент предстает исключительно в качестве объекта, а не личности. Автономное искусство, то есть ничем не обязанное никакой внехудожественной ценностной системе, принадлежит тому же экзистенциальному уровню, что и «свободная от ценностей» наука, не связанная никакими этическими, то есть в конечном счете религиозными рамками. Обе повинуются собственным «объективным» законам и добиваются тем самым такой интеллектуальной закрытости, какой никогда прежде не было, одновременно *освобождаясь от всякой человеческой ответственности**.

Этот идеал «абсолютной» науки, видимо, сильнее всего был приближен усилиями логики. И именно здесь в наибольшей степени сближаются друг с другом «абсолютная» наука и «абсолютное» искусство. Не только имеет место точная синхрония этих явлений — оба расцвели в одно и то же время, в «абстрактные» 20-е годы, — но и присутствуют взаимная симпатия и персональные отношения. И это понятно: ведь то и другое в определенном смысле — одно и то же**.

В таком добровольном уподоблении духа современного искусства духу сциентизма, если смотреть на это исторически, все же есть нечто, доступное пониманию. Сциентизм как раз стал новой мировой религией: в своих неудобоваримых формах — даже религией масс, а в формах более утонченных — религией «интеллигенции», мировой религией с разнообразными конфессиями, но с одним и тем же духом. Едва ли неожиданным было то, что отдельные части искусства будут втянуты в круг воздействия чар, присущих этому духу.

Господство этого духа над значительной частью искусства — факт хотя и исторический, но приемлемый не без труда.

IV. ТЕХНИЦИЗМ

Порабощение искусства техникой

Это становится окончательно ясным, когда искусство добровольно покоряется духу техники.

* Peter Meyer. Europäische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 341–342.

** José Ferrater Mora. Ludwig Wittgenstein oder die Destruktion. In: Zeitschrift «Der Monat», 1952, S. 489.

В практическом смысле техника, определенно, — «самая суровая и категорически не подлежащая отмене реальность» среди всех реальностей нашего времени. Заблуждение состоит в том, чтобы принимать ее за *высшую* реальность. Ее же принимают в качестве таковой в тот самый миг, когда требуют подчинить ей человека. В этом случае техника — уже судьба, как Наполеон сказал о политике; техника — правда, просто потому что она уже *здесь*.

Требование приспособиться к ней означает, *что человек целиком обязан уподобиться проекциям одной своей изолированной способности, причем способности подчиненной, а именно — техническому, естественно-научному ratio**. И это внешне неглупое требование неприемлемо, поскольку оно бессмысленно; бессмысленно и нечеловечно не менее, чем требование о необходимом приспособлении человека к тотальному государству. Для искусства это требование означает отказ от своей сущности. Конструктивистское творчество в своей квазинаучной рациональности претендует оказаться на месте искусства, но место это им никогда занято не будет.

«Художник в техническую эпоху может выбрать одно из двух: или соответствовать аналитической позиции техники и науки, или этой позиции сознательно противостоять. Искусство, пытающееся быть представителем человеческой тотальности в противоположность технике, кажется близким к позициям романтизма. Оно оказывается на стороне не технической современности, а охранительных сил, и ему грозит опасность подобно другим культурным интересам превратиться в какое-нибудь занятие, годное разве что для воскресных и праздничных вечеров». И все же можно допустить, что искусство в будущем именно в качестве противовеса научной специализации исполнит свое важное предназначение**.

Относительную правоту попытки уподобить искусство духу техницизма — это касается и уравнивания его со сциентизмом — можно обнаружить в том, что искусство XX века не в состоянии уклониться от дискуссии с техникой. Но оно не обязано свою более высокую сущность подчинять сущности, происходящей из более низкой сферы. Его задачей могло бы стать возвышение тех частей данной низкой сферы, которые способны к трансформации, до более высокого уровня и их облагораживание посредством уподобления своей более высокой сущности. И тому есть исторические примеры.

* См.: Erich Voegelin. Wissenschaft als Aberglaube. In: Wort und Wahrheit, Mai, 1951.

** Peter Meyer. Europäische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 322.

Раннехристианская форма «плоской стены», отличающая раннехристианскую базилику от ее античных предшественников, возникла благодаря сублимации и облагораживанию типа стены, принадлежавшего первоначально более низким технически-конструктивным сферам. Ренессансу удалось после первых трудностей органично усвоить элементы тогдашних новых наук (таких, как перспектива, анатомия), не нанеся ущерба их сущности, чтобы в барокко изменить и использовать их в явно спиритуалистическом ключе. Аналогичная, но несравненно более тяжелая задача сегодня поставлена и перед искусством.

И в наше время существуют подходы, соответствующие данному требованию. Но разговор о них предполагает другую главу, другую книгу*.

V. «НАМЕРЕННАЯ ПО-МЕШАННОСТЬ»

Приводная пружина сюрреализма

Сюрреализм возникает из крайнего протеста против того мира «технически-сциентистского хрустального дворца», в микроклимате которого процветает значительная часть «современного искусства». Хотя и оно знает некоторые повороты в иррациональность, но именно сюрреализм ищет и прокламирует тотальную анархию: «Не существует никакого революционного порядка, есть только беспорядок и помешательство». «Родился новый порок, и безумия у людей стало больше: сюрреализм, сын неистовства и мрака» (Арагон).

Тот тип, что возник в чистом виде вместе с первыми сюрреалистами, уже около 1860 года гениально описал Достоевский в своем «Человеке из подполья». Можно было бы каждой фразе из обоих сюрреалистических манифестов противопоставить соответствующие фразы, какие Достоевский вкладывает в уста своему подпольному человеку или разлагающимся трупам из своего жуткого видения «Бобок» (1873). В них знаменитый «humor noir»⁷⁵ сюрреалистов обнаруживается без всякой примеси:

«Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с».

«...а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу ногой, прахом...».

* Ibid.

«И почему вы так твердо, так торжественно уверены, что только одно нормальное и положительное... человеку выгодно?»⁷⁶

«Господа! Я предлагаю ничего не стыдиться! — Ах, давайте, давайте ничего не стыдиться! — слышались многие голоса, и, странно, слышались даже совсем новые голоса <...> Но пока я хочу, чтоб не лгать. <...> На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну, а здесь мы для смеху будем не лгать. <...> Заголимся и обнажимся. — Обнажимся, обнажимся! — закричали во все голоса»⁷⁷.

«Но в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения»⁷⁸.

И так далее. Прибавить сюда еще радость от скандала и апофеоз самоубийства (Кириллов), и налицо будут уже практически все пункты сюрреалистической программы*.

Но Достоевский не только пророчески описал этот тип, подобно тому, как он столь же пророчески предвосхитил тоталитаризм «хрустального дворца» (!) вместе со всеми его последствиями, вплоть до людоедства. Достоевскому удалось и глубоко истолковать этот тип, причем как воплощенный протест против того тотального порядка механизированного общества, основанного на разделении труда, которое низводит человека до фортепьянной клавиши и органного штифтика.

Человек «пожелает самого пагубного вздора <...>, единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумию примешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удерживать за собой единственно для того, чтоб самому себе подтвердить (точно это так уже очень необходимо), что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши <...>. Да ведь мало того: даже в том случае, если он действительно бы оказался фортепьянной клавишей, если б это доказать ему даже естественными науками и математически, так и тут не образумится, а напротив что-нибудь сделает <...> собственно, чтоб настоять на своем. А в том случае, если средств у него не окажется, — выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит-таки на своем! Проклятие пустит по свету, а так как проклинать может только один человек (это уже его привилегия, главнейшим образом отличающая его от других животных), так ведь он, пожалуй, одним проклятием достигнет своего, то есть действительно убедится, что он человек, а не фортепьянная клавиша! Если вы скажете, что и это все можно рассчитать по табличке, и хаос, и мрак, и проклятие, так

* Hans Sedlmayr. Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. — Wort und Wahrheit, Februar, 1948.

уж одна возможность предварительного расчета все остановит и рас­судок возьмет свое, – *так человек нарочно сумасшедшим на этот случай делается*, чтоб не иметь рассудка и настоять на своем!»*

Эти фразы – самый глубокий комментарий из тех, что были когда-либо написаны по поводу сюрреалистических манифестов *ante festum*⁷⁹ и что еще будут написаны. И кто их понял, тот обязательно сумеет представить, как должно выглядеть «искусство», соответствующее такого рода упражнениям. Кто смог постичь положение искусства около 1860 года столь же глубоко, как Достоевский постиг положение человека вообще, тот сможет понять, что искусство такого рода, которое потом фактически предложили сюрреалисты, не только может, но и обязано существовать. Предельный иррационализм в искусстве сюрреалистов представляет собой всего лишь вынужденный протест против предельного рационализма известных течений научного искусства – как это было выражено уже во времена Достоевского в построенном из стекла и железа «Хрустальном дворце» или в «фотографии» импрессионистической живописи. Но одновременно тот иррационализм – все еще невидимая оборотная сторона этого рационализма.

Предшественники

Феномен сюрреализма, характеристику которого, данную Достоевским, невозможно превзойти, можно было бы еще прояснить исторически, ответив на вопрос, откуда исходит его дух (но ни в коем случае не на вопрос, откуда он позаимствовал свои формальные средства). На этот вопрос нелегко дать ответ, так как приходится предполагать, что истинных предшественников сюрреализма надо искать в кругу сектоподобных обществ, скрывающихся на заднем дворе истории. Тем не менее направление поисков задает тот факт, что сюрреалисты «центральную фигуру своего пантеона» видят в маркизе де Саде. Другую подсказку предоставил Вильгельм Френгер, обратив внимание на то, что Иероним Босх, искусству которого сюрреалисты обязаны своим вдохновением вне всяких границ, мог быть сторонником достаточно известной адамитской секты «свободного духа»⁸⁰, получая программу для культовых образов этой секты (например, для так называемых Садов удовольствия) от великого маги-

* F. M. Dostojewski. Aus dem Dunkel der Grossstadt. Aufzeichnungen aus dem Untergrund (Ausgabe R. Piper). Цит. по: Ф. М. Достоевский. ПСС. Т. 5, Л., 1973, с. 106–107.

стра секты*. Хотя эта гипотеза Френгера была оспорена, все же в целом она сама по себе весьма правдоподобна, так как в любом случае невозможно представить какой-либо христианский культ или молитвенное пространство, где могла бы существовать подобная картина. Эти наблюдения открывают в сюрреализме — и я подчеркиваю еще раз, что речь идет о первоначальном, подлинном сюрреализме — современную разновидность тех «черных» сект Средневековья, о которых мы слишком мало знаем, чтобы проследить непрерывную линию преемственности. То, что Арманд Хоог характеризует сюрреалистов как «еретиков нашей цивилизации», имеет весьма конкретный исторический смысл**.

Относительная правота сюрреализма

«В основе каждого великого заблуждения человеческого рода лежит великая правда, глубокая потребность человеческого сердца. Однако же остается непонятным, как целые поколения, даже столетия попадали в сети этого заблуждения»***. Это относится и к сюрреализму. О том, где следует искать эти глубокие потребности человеческого сердца, его «истину», а тем самым и его относительную правоту, сюрреализм сам по случаю высказался со всей определенностью: эта правота заложена в *жажде чудесного*: «Чудесное — единственный источник вечного единения между людьми» (Андре Бретон)⁸¹.

Абсурд — неважный заменитель чудесного. Но им эта глубинная потребность удовлетворяется, не находя иного успокоения.

* Wilhelm Fraenger. Hieronimus Bosch. Das tausendjährige Reich (1947).

** Edgar Jenné. Über den Surrealismus. In: Europäische Rundschau, 1947, Heft 15.

*** Johann Adam Möhler. Gesammelte Schriften. 2. Bde., Regensburg, 1839, Bd. I, S. 216.

ВТОРАЯ ПЕРСПЕКТИВА: РЕВОЛЮЦИЯ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

*Трагедия нашего времени совсем не та,
что у всех остальных времен.*

В.Вайдле

Изменения, отражавшиеся в «современном искусстве» с самого начала его существования и через него, означают революцию, причем революцию, какой еще никогда не было.

И было бы крайне странно, если бы дела обстояли иначе, если бы в эпоху полного разрушения всех жизненных, духовных и общественных отношений одно только искусство осталось бы незатронутым в своей сущности этим разрушением. Данная революция — *fait accompli*⁸². И означает она не только разрыв со всем европейским прошлым, но и вообще со всем прошлым искусства (подобное можно *узреть сразу*, без детального углубления в существо дела). Вожди «современного искусства» очень хорошо постигли это, выяснили, возжелали, потребовали этого и в упоении победой мировой революции предельно откровенно и высказали: «Il faut tout recommencer à zéro» (Ле Корбюзье). «Мы дезертиры Европы» (Арагон, один из двух отцов сюрреализма). «Ядро наших старых городов с их соборами и кафедральными церквями должно быть уничтожено и заменено небоскребами» (Ле Корбюзье). «Все же недостаточно бомб падало на старые музеи» (Хилла фон Ребей, руководительница Museum of non objective art⁸³ в Нью-Йорке, то есть официальное лицо мировой «художественной» революции).

Все те описания, которые на первый план выдвигают исключительно «антинатуралистический» компонент современного искусства скрывают глубину этой революции. Будь дело только в данном компоненте, это значило бы лишь одну из многих стилистических перемен, которые случались и в более ранние эпохи, например, в позднюю античность. Такое понимание остается возможным только потому, что пока еще не известна истинная природа переворота, в результате которого возникло современное искусство.

Истинная природа переворота

Истинная природа этой революции состоит именно в том, что искусство, как мы показали в последней главе, или сориентировалось на внехудожественные силы, или само себя утвердило в качестве автономного начала и — как конечный вывод из этой автономии — растворилось в нехудожественном. Ничего похожего в предыдущие эпохи не было. «Современное искусство» в своих экстремальных выводах покоряется области внехудожественного, будь то тайком проникающий научный или критический дух, будь то «геометрия» или «техника», будь то случай (как в дадаизме), будь то хаотические сферы бессознательного или по-мешанного мира (как в сюрреализме).

Но это означает следующее: *в известной мере* «современное искусство» *не есть более искусство*, если оно подчиняется внехудожественным силам и в пользу эстетических (но более не художественных) сил отрывается от человеческого элемента, причем это подчинение в открытую является во второй, экстремистской фазе революции — после того, как прежде оно уже было возведено. Все это нет нужды оспаривать, ибо такого рода подчинение оказывается неизбежным следствием собственной, свободно избранной ориентации данного искусства.

Такое утверждение может быть подкреплено тем фактом, что один просвещенный сторонник «современного искусства», Вернер Хафманн, в существенных моментах дает определения, схожие с нашими*. Стоит дать ему высказаться исчерпывающе:

«Оглядывая еще раз только что пройденное нами временное пространство», которое укладывается своими существенными признаками в эпоху первой мировой войны и в несколько последующих лет, «мы улавливаем два символических жеста, исполненных предельно глубокого значения. Оба жеста расположены за пределами „искусства“, оба были совершены в качестве спонтанных поступков-обрядов, связанных с состоянием, возникшим первоначально в результате смешения иронии и отчаяния. И эти жесты определили через подобную спонтанность те решения, что принимались на уровне присущего времени бессознательного, но которые ныне пожелали быть осуществленными. Одним жестом был жест Дюшана», которого можно рассматривать как первого сюрреалиста, — «когда он обособил некую подобранную вещь и выставил ее в чуждом ей окружении, — как некое чуждое начало, как случайно наличествующее явление, чье самое реальной-

* Malerei im 20. Jahrhundert, S. 281–282.

шее присутствие наделило его самой что ни на есть нереальной ценностью, *магией* и величием (!) *фетиша*. В этом жесте определилось современное восприятие вещи как опыта магического визави. Вторым жестом был жест Малевича, объявившего картиной черный квадрат на белом фоне, чтобы самым ригористическим способом отметить противоположный полюс эмпирического мира. В этом жесте современное восприятие формы определило себя в качестве опыта конкретной реальности, которая принадлежит исключительно человеческому духу и в которой он сам себя являет. *Оба жеста не имеют никакого отношения к „искусству“, они суть демонстрации, они фиксирующие демаркационные точки в пограничной зоне, внутри которой искусство кончается*. Причем именно в двух противоположных полярных точках, характеризующих уровень человеческого опыта: с одной стороны — в абсолютной вещи, с другой — в абсолютной форме, с одной стороны — в действительности природы*, а с другой — в противоположной действительности, присущей человеку».

«Опираясь на эти две точки» — которые не являются искусством! — «область экспрессивного формообразования членится с помощью новой эстетики». Это означает: новая эстетика ориентирована на нехудожественное! «Дюшан, *pittura metafisica*⁸⁴, дадаизм создали предпосылки, из которых возникает эстетика сюрреализма. Все они трудятся над *фиксацией* эстетики магического восприятия вещи. После осуществления этой фиксации больше не существует акцентирующей живописи, которая работает с образами вещей и которая, если иметь в виду натурализм или импрессионизм, теперь, видимо, располагается за пределами магического вещного опыта. И она просто не может существовать в тех изменившихся условиях, в которых современный дух переживает мир».

«Кубизм, супрематизм и конструктивизм создают предпосылки, из которых исходит эстетика неопластицизма группы Stijl и Пита Мондриана. Неопластицизм — это *фиксированная* эстетика опыта абсолютной формы как конкретной реальности». То есть фиксированная во внехудожественном! «С момента этой *фиксации* больше не существует *никакой* акцентирующей «абстрактной» живописи, которой не хватало бы данного сознания реальности форм. *В этих обеих фиксациях образного мышления* заложены совокупные возможности художественного восприятия современного человека, восприятия внешнего мира» — знает ли сюрреализм опыт внутреннего мира или

* Лучше сказать «не природы», так как какую-нибудь сушку для бутылок (см. выше) нехорошо рассматривать в качестве природы.

нет? — «и восприятия мира внутреннего. *Все, что возможно в современности по части художественных реакций, разворачивается между двумя полюсами опыта — полюсом абсолютной (магической) вещи и полюсом абсолютной (магической) формы*». И то и другое, согласно Хафтманну, не имеет никакого отношения к искусству.

«Здесь заключено объяснение ошеломляющего и часто упоминаемого факта, что после сюрреализма и неопластицизма (конструктивизма) больше не существует ни одного нового акцентуирующего движения, ни одного действительно нового „изма“, ибо они больше не могут существовать. Гигантское поле современного эстетического мировосприятия теперь уже размечено по всем своим координатам...». И действительно, на обобщающей выставке «современного искусства» 1955 года⁸⁵ можно видеть весь мир, поделенный между обоими этими движениями; из числа более ранних направлений допущены разве что самые невзрачные меньшинства.

В этом тексте утверждаются два решающих вывода.

Первый: оба «жеста» — черный четырехугольник на белом фоне Малевича и «сдвинутая» вещь Дюшана, в действительности обозначают два эсхатона, две последние возможности «современного искусства», которое господствует на выставках в середине XX века. (Более того, можно с их помощью совершенно точно определить, когда революция перешла в свою экстремальную фазу: 1911 и 1914 годы). И они со всей очевидностью суть *идолы* искусства. Ибо — второй вывод: продукты обоих «жестов» помещаются, согласно самому Хафтманну, «по ту сторону искусства», тому и другому «нет никакого дела до искусства».

В этих пунктах наблюдается полное согласие*. Хотя можно было бы дополнить «современное строительное искусство» зданием-шаром, которое являет собой столь же символический жест**.

Теперь — вполне ожидаемый вывод: если обе точки схода, через которые определяются все ныне здравствующие направления «современного искусства» (и это, собственно, подчеркивает сам Хафтманн), не являются сами искусством (и это тоже утверждает Хафтманн), тогда все направления, принимающие эти точки как ориентиры, как то, к чему они в известной мере приближаются, вынуждены сами быть более или менее вне искусства. И наоборот: если принять эти оба «жеста» как начальные точки для направлений современного

* Hans Sedlmayr. Das große Reale und große Abstrakte. — Wissenschaft und Weltbild, März, 1955.

** Hans Sedlmayr. Die Kugel als Gebäude oder: Das Bodenlose. — Das Werke des Künstlers, I, 1939, S. 278–320.

искусства, переживших 1955 год, то тогда это будет означать, что данные направления возникли просто как нехудожественные настроения и оказываются искусством в той мере, в какой они от этих настроений решительно уклоняются. Эти выводы настолько существенны, что проигнорировать их нельзя. Естественно, что Хафтманн не может сделать таких выводов: он вынужден был бы разрушить всю свою позицию, если бы захотел серьезно отнестись к своим научным наблюдениям, и не совсем хорошо требовать от него этого.

*Революционное «искусство»,
не пожелавшее быть больше искусством*

Сегодня в борьбе за «современное искусство» забывают нечто решающее: *собственно говоря, экстремальные революционные направления искусства сами не хотели оставаться искусством*. Это было в 20-е годы, в эпоху беспредельной откровенности, когда и народная демократия все еще прямо именовалась диктатурой пролетариата, и авангардисты высказывались все еще весьма непосредственно. Отдельные искусства и искусство вообще обязаны были раствориться «в более обширной области».

Авангардисты неприкрыто провозгласили упразднение архитектуры: «...архитектура была захвачена бурным течением, утратив свое изолированное положение, которое она разделяла вместе с живописью и скульптурой... Понятие архитектуры стало чересчур узким» (Гидион, 1928). Архитектура упраздняется, ибо она понимается как просто историческая категория, которой суждено на достигнутой ныне новой ступени человеческого духа исчезнуть и раствориться как частный случай в универсальном творчестве конструктора — подобно тому как религия в качестве «устаревшей», просто исторической категории должна быть заменена наукой. Необходимо идти еще дальше: «Ибо с точки зрения самого строгого функционализма искусство вообще излишне» (Хафтманн). И сюрреалисты тоже объявили себя противниками искусства, подобно тому как футуристы — противниками музыки.

Но и для Пита Мондриана искусство — это уже нечто преходящее: «в будущем осуществление чистой образности в осязаемой реальности заменит произведение искусства. Тогда картины будут уже не нужны, так как мы станем жить посреди реализованного искусства. От искусства постепенно откажутся, когда в жизни будет больше равновесия», когда жизнь уподобится новой «анти-природе» и в ней растворится. И нет сомнения в том, что будет собой представлять та чаемая и прославляемая анти-природа, чем будет «метрополис»: это

будет вознесенная до состояния идола, ориентированная на сциентизм и технику практика конструирования.

Упразднение искусства в пределах современного мира — это необходимо постичь и признать — представляет собой акт абсолютной последовательности, и современность могла бы сослаться на приговор Гегеля, утверждавшего, что искусство в аспекте своего высшего определения оказывается для нас чем-то прошедшим. В мире, где философия и религия рассматриваются как исторически преодоленные явления, было бы непоследовательно сохранять искусство. В его существе таится нечто целостное, не специализированное и не разделяемое соединение разных слоев и сфер бытия, которые «современному» духу могут казаться всего лишь нечистым смешением.

Если бы современная продукция перестала называть себя «искусством», то тогда сразу бы прояснились линии фронта. Ибо «современное искусство» столь же способно заменить старое искусство, сколько инженер — архитектора, узор — орнамент, логистика — философию, естественнонаучные дисциплины — религию. И как было бы удивительно, если бы новая наука захотела назваться «современной религией»! Она тогда не только выразила бы (это могут многие), но и сделала отчетливыми именно незаконность и неосуществимость подобной претензии.

Естественны и весьма понятны причины того, что подобное упразднение искусства открыто провозглашается лишь недавно и что пока еще сохраняются старые имена.

Тактика революции

Так как в возвратной фазе был расторгнут союз между современным революционным искусством и социал-революционными властями (по инициативе последних) и авангард *au fond* должен был вписаться в порядок буржуазного мира, то поэтому данная открытая программа стала программой скрытой. Двойственность современной художественной критики покоится именно на признании современного строительства и современного художества чем-то совершенно новым и полностью иным в сравнении со всем старым искусством, но из предельно понятных практических соображений она допускает для них то же самое наименование, что и у старых творений: она их тоже называет искусством.

В этом деле она поддерживается той историей искусства, которая, будучи близка данной критике, сама является порождением формалистического духа. Переживающая в 20-е годы расцвет абстрактная

история стиля игнорирует все содержания и значения, все различия жанра и ранга — а ведь именно они самое существенное с художественной точки зрения, — чтобы интересоваться только различиями «стиля», который понимается, по сути, как нечто формальное, как совокупность формальных признаков. Посредством такого абстрагирования от всего того, что неуловимо формально, искусство прошлого помещается на один уровень с эстетическими продуктами современного духа, и усиливается иллюзия, будто бы и в данном случае речь не идет ни о чем ином, кроме стилистической перемены. Теперь можно совершенно непринужденно сравнивать дорический триглиф и группу из Силоса⁸⁶, собор и современное выставочное пространство из стекла и железа, ирландскую книжную миниатюру и абстрактную живопись, архаическую пластику и «манекен» Де Кирико и — с целью успокоения буржуа — показывать, что «все это уже было».

В оборонительной фазе революции апеллируют к предшественникам из среды старого искусства, чтобы легитимировать себя, а в фазе наступательной — провозглашают разрыв со всей традицией целиком. Но от собственных целей не отклоняются ни на минуту.

В этом смысле было бы неверно допускать, что истинное искусство, «следовательно», может существовать только внутри консервативных направлений современного искусства, равно как ложным был бы вывод, что только из них все еще может произрасти великое и истинное искусство. История показывает, что из, казалось бы, уже преодоленных направлений искусства часто неожиданно возникало по-прежнему великое и истинное искусство. По меркам «style modern» рококо, немецкое позднее барокко было несовременным искусством. А были ли современными Маре или Лейбль с точки зрения «прогрессивных» направлений своего времени? Переставали ли они по этой причине быть художниками?

И все же было бы лучше, чтобы это искусство, если оно истинное и подлинное, *не* требовало для себя имени *современного* искусства. В противном случае возбуждается бессмысленный спор о словах, похожий на спор о «настоящей» демократии или «настоящем» мире во всем мире.

Что такое современное искусство?

Современное искусство, заслуживающее этого имени — здесь мы впервые опускаем кавычки, в которые были вынуждены до сих пор помещать слова «современное искусство», — возникает посреди описанной революции и в дискуссии с тем искусством, которое не поже-

лало больше быть искусством. Но оно *возникает из субстанции и духа старого и вечного искусства* посредством художественной трансформации и сублимации мыслей, воззрений, форм, порожденных революцией. Это искусство можно узнать по тому признаку, что оно серьезно относится к осмысленному приведению в соответствие видимого гештальта и значения, формы и задачи, что оно отвергает необходимость подчиняться внехудожественным силам, что оно не отказывается от человеческого содержания, что оно признает порядок ценностей и вписывается в него.

Существует современное искусство как результат тех самых дискуссий-размежеваний *именно искусства* с современным миром. По ходу этих дискуссий искусство не покоряется тоталитарным требованиям «современности», но утверждает свое неотъемлемое «естественное право», в меру своих сил усваивая новое.

Прежде всего — и это необходимо видеть и признавать — имеются революционные направления, которым более не доступно подобное изменение, ибо они слишком далеко удалились от духа художественности. Да и самым великим поэтам наших дней не удалось бы создавать на искусственном языке вроде воляпюка, эсперанто, идо истинную поэзию или хотя бы истинную поэтическую прозу.

ОТКРЫВАЮЩИЙСЯ ВИД

Пример словесного искусства

В этой ситуации пример словесного искусства обретает особый вес, ибо субстанция языка, несмотря ни на что, пока еще в наименьшей степени подвергается воздействию опасностей, которые и ей, впрочем, угрожают со всех сторон. Словесное искусство не отреклось и не отречется от стихотворного бракосочетания в слове звука и значения, от бытия-согласия звука и созвучия мыслей в рифме (насколько оно ее применяет).

Дадаизм для словесного искусства не представляет серьезной опасности, равно как и навязывание языку наукообразности или его технизация. Словесное искусство и в «*vers libre*»⁸⁷ обращает внимание на строгую форму и языковую действительность. Оно не позволяет себе дробиться на абсолютную форму и абсолютное содержание. Словесное искусство оберегает человеческое измерение языка, которое не только выражает «Я», но и высказывается относительно «Оно» и апеллирует к человеческому «Ты», созидая поэзию не в рамках ис-

кусственно сконструированных всемирных языков, но — если оно все еще хранит в себе современность — внутри зрелых народных языков.

Поэтому представляется, что искусству слова выпала на долю задача в центре мировой революции строительного, изобразительного, а также музыкального искусства, сквозь поток времени пронести вечную идею искусства. Где серьезно относятся к истинному искусству, там и остальные искусства постепенно смогут *ориентироваться* на это истинное, не отказываясь от своей особенной сущности. И они уже приступили к этому. В начале такого обновления будет *слово*. Потому *этическая* совесть эпохи продолжает жить среди защитников языка.

Тем более что в языковом поле легче всего оберегать или заново устанавливать различие между искусством и не-искусством.

В поэтическом искусстве «мастера высшего разряда преодолели точку революционного кипения, когда они взяли под свою ответственность самую всепроникающую реальность из тех, что еще требовалось преодолеть: реальность истории. То, что некоторыми критиками трактовалось как реставрация или капитуляция, оказалось на самом деле новым прогрессом — завоеванием посредством революции прошлого, истинно древнего. Это и есть закон революции: он может окончательно завершить себя лишь в обратном процессе реинтеграции»*.

Требование момента: различение духов и ориентация

Требование момента — различение духов: критика означает различение**. Критика искусства, заслуживающая этого наименования, имеет задачу сквозь все «направления» прежде всего заново прояснить различие между искусством и не-искусством. Ей нет надобности ни осуждать, ни жалеть: она должна лишь смотреть и говорить *что есть*.

И тут-то надо было бы начать новую книгу. Ибо по той причине, что искусство обретает свою специфическую сущность при сотворении произведений, а не направлений, полагалось бы от случая к случаю, от художника к художнику, от произведения к произведению, воздавая должное, осторожно, строго — и при том с пониманием — проводить границы между искусством и не-искусством. Эта граница, не будучи

* Hans Egon Holthusen. Die Kunst und ihre Maß. In: Süddeutsche Zeitung, 22 / 23. Oktober 1955 (цитата дается в сокращении).

** Hans Sedlmayr. Bild und Wahrheit. — Wort und Wahrheit, Maerz, 1953.

четкой линией, часто проходит внутри отдельного произведения того или иного художника (например Пикассо). И подобное обстоятельство, по крайней мере в таком виде, не имеет аналогии в старом искусстве. Ибо только теперь художник, обладающий свободой принимать решения и возможностью впадать в самые роковые заблуждения, оказывается ввергнутым в область, пограничную между силами художественными и внехудожественными. И даже та художественная критика, которая перед лицом конкретного произведения искусства заблуждается в своем выборе, будет отличаться более высоким рангом и большей плодотворностью, чем та, что вообще не обнаруживает существеннейших различий или не допускает мысли о них — готовая принимать за искусство все, обладающее его внешним обликом, находить художественно осмысленным и разумным все, имеющееся в наличии (причем только потому, что оно имеется в наличии фактическом).

Необходимое различие не может совершаться *абстрактным* образом, то есть нельзя на основании *абстрактной* дефиниции рассечь искусство и не-искусство, ибо тем самым художественная критика как раз и повторяет заблуждение «современного искусства»*. Наоборот, это различие должно осуществляться в той конкретной форме, относительно которой Новалис высказал следующую максиму: «Каждому стихотворению нужно как можно более точно указывать его регион, и тогда подобной критики будет достаточно для преодоления иллюзии самого критика».

Так понятая художественная критика вовсе не брюзжание, а защита духа от не-духа во всех его формах. Дух совершает тем самым «самоосвобождение от колдовской власти опасных идолов, с помощью которых век сначала завлекает своих людей, чтобы в конце под знаком этих идолов истязать их и мучить»**.

Понятая так критика, может быть, даже и обязана оказать помощь художнику, который желает оставаться художником и сейчас, и в будущем, в его одиноком сопротивлении нехудожественному духу времени. Она обязана сделать видимыми позитивные подходы, обуславливающие пути в возможное будущее. Она обязана зафиксировать некоторые точки, по которым художник может ориентироваться.

От эстетизма никакие пути никуда далее не ведут. В конце концов, эстетизм, чтобы снова и снова не выпадать со всей неизбежностью из искусства, вынужден отказаться от своего принципиально-

* Ср. относительно этого: Fritz Schmalenbach. Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts (1955). Отличающиеся ясностью характеристики — S. 17 ff.

** Alfred Müller-Armack. Das Jahrhundert ohne Gott. Münster, 1948.

го «стремления делать искусство только из искусства», как бы тяжело ему этот отказ не давался. «Cherchez l'art seul et vous n'aurez pas d'art» (Вейдле).

Наука и техника удержатся в качестве фактической реальности. Но они лишатся своей искушающей силы, когда художник обнаружит, что дух их подчинен духу искусства. И техника, чем привычнее она становится, тем скорее теряет свое волшебство, и тогда-то начинают осознавать, что подлинное искусство в состоянии создать противовес специализации, присущей технике.

Новое строительство владеет исходной точкой, из которой в пределах *намеченного им принципа «объективной предметности»* берет начало дальнейший путь. Требуется только последовательно продвигаться в провозглашенном направлении. Если научиться столь же объективно-предметно удовлетворять более высокие потребности человека, как и (в лучших случаях) потребности более низкие, материальные, тогда удастся — в продолжение собственной линии — вновь приблизиться к высокому искусству, найти контакт с естественной традицией и тем самым одновременно создать для всех искусств новое пространство расширения. Теоретически потребность в этом провозглашается уже открыто. И от бывших «авангардистов» слышится призыв к «гуманизации» строительного искусства. Этот призыв не может оставаться простым лозунгом, простым фасадом, гуманистическим «алиби».

Шанс сюрреализма заключается в открыто высказанной *потребности чудесного* (см. выше). Если он будет в состоянии отказаться от замещающего удовлетворения, достигаемого посредством абсурда и «магического», и серьезно отнестись к слову «чудесное», то тогда в нем смогло бы произойти некое алхимическое превращение. Оно не обязано распространяться только на предметы. Полотна Дали с христианскими темами оставляют магический дух неизменным и потому ничуть не удовлетворяют. До тех пор, пока от этого магического духа не отрекутся, для сюрреализма темы магические, подобно ужасной Гекате, остаются и более подходящими темами, а потому — и более подлинным искусством.

Часто слышатся разговоры, что искусство только тогда сможет прийти в порядок, когда порядок обретет общество, а оно обретет его только тогда, когда снова будет упорядочена «табель о ценностях»; и разговоры эти, несомненно, верны. Но будет, вероятно, неправильно говорить, что искусство, отталкиваясь от собственной специфики, не сможет добавить в это нечто свое и нечто очень существенное.

Пробный взгляд из будущего

Пророчествовать — не по части историка. Но сегодня нелегко полностью отказаться от попытки разгадать исторический смысл нашей эпохи.

Хотя если попробовать выбраться из гущи злободневных схваток и обозреть наше время с некоторого расстояния, то тогда само собой напрашивается следующее предположение.

В какой-то момент могла казаться совершенно естественной очарованность искусства новыми силами, которые человек «тогда» сам вызвал к жизни, то есть наукой и техникой. Такая очарованность представлялась настолько естественной, что на время искусство полностью передоверило этим силам собственную сущность. Столь же естественным могло казаться и то, что другие художники на подобное реагировали бегством во мрак и в абсолютно неразрешимое. И тут совершенно недоступным для понимания остается поклонение искусства самому себе как наивысшей ценности, ибо нарциссизм такого подхода человечески гораздо труднее понять, чем служение, будь то даже служение ложным идеалам.

Невозможно избавиться от впечатления, что все это «было» типично для *первой фазы* новой мировой эпохи, когда человек оказался не готов воспринять реальность тех сил, что сам же и высвободил. В этой первой фазе у искусства отсутствовала всякая реальная инициатива, его состояния только «индуцировались», были всего лишь «эпифеноменами». «Тогда» его самой тяжелой задачей стало повторное отвоевание инициативы, ибо:

«Истинное будущее может быть только обобщенным результатом разрушающей и сохраняющей силы. Именно потому не слабые души, покоряющиеся любому «евангелию» любого нового времени, а только души сильные, крепко держащиеся за прошлое, оказываются способными обрести подлинное будущее» (Шеллинг).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Теория — тем более, если она еще не достигла совершенства — может опровергаться только посредством другой теории, которая объясняет по крайней мере столько же существенных «специальных феноменов», сколько и опровергаемая теория, будучи сама опять же только подступом к теории по той причине, что существует еще более подходящий подступ. Всякое такое улучшение нужно приветствовать, если только оно со всей серьезностью применяет и к себе «понятийное усилие». Чем быстрее данная попытка вытесняется последующей, более совершенной попыткой, значит, тем большего успеха она достигла.

Напротив, я никому не советую щадить себя в трудах понимания, приписывая противнику взгляды, которые ему не принадлежат. Утверждалось, что мое понимание «середины» вечно, но всякий, кто удосужился прочесть «Утрату середины», знает, что это неверно. Необоснованно утверждалось, будто я настаиваю на том, что творческая сила исчерпана. А теперь, я думаю, мне будут приписывать утверждение, что *все* «современное искусство» является не-искусством, но каждый, кто прочтет эту книгу, будет знать, что и это тоже неверно.

Спор о «современном искусстве» не в состоянии уладить никакая теория. Но она могла бы внести свой вклад в лучшее понимание того, почему, собственно, спор ведется о самых *основаниях*.

Дискуссия о «натурализме» или не-натурализме давно уже завершена, ибо в один прекрасный момент стало ясно, что фотографический натурализм наших прадедов сам явился первым шагом на пути к «современному искусству». Понятно, что *этот* спор — лишь типичная распря между «жирондистами» и «якобинцами» художественной революции. Закрыта дискуссия и о стальной трубе или плюше; все те, кто в 1925 году с гордостью называл себя «авангардистами», «по сути дела, так никогда и не освободились от крайне упрямой установки, направленной против плюшевого салона отцов» (Петер Майер). Не идет уже и спор о «непризнанных художниках». Все это только диверсии с целью отвлечь от подлинного.

Спорным, скорее всего, остается следующее.

Первое. Не является ли господство неорганического духа и связанного с ним эстетизма характерным *вообще* для современного мира, и не будет ли это господство сохраняться? Или оно скорее представляет только первую, сырую, предваряющую фазу современного мира, а более тонкие, более высокие формы современности пока еще четко не вырисовываются?

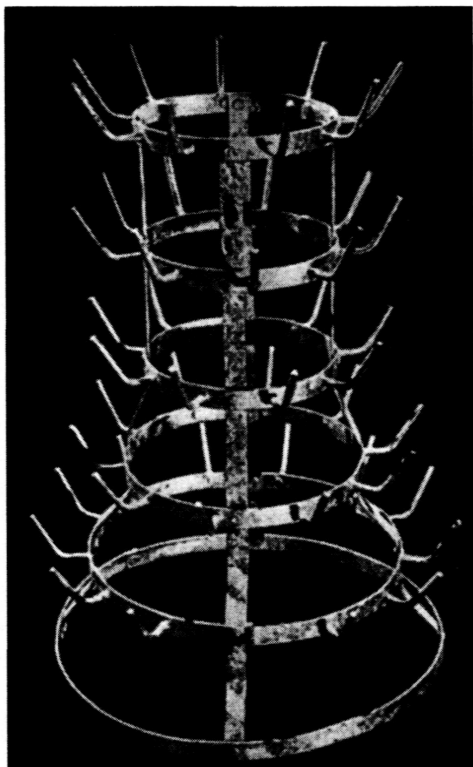
Второе. Стало ли приспособление к подобному господству неорганического духа и эстетизма благоприятным для искусства или нет? Обязано ли истинное современное искусство своим существованием этому конформизму или оно, скорее, обретает собственную жизнь, сопротивляясь ему?

Третье. И это самый существенный вопрос: по-человечески приемлемо ли вообще господство неорганического духа и эстетизма?

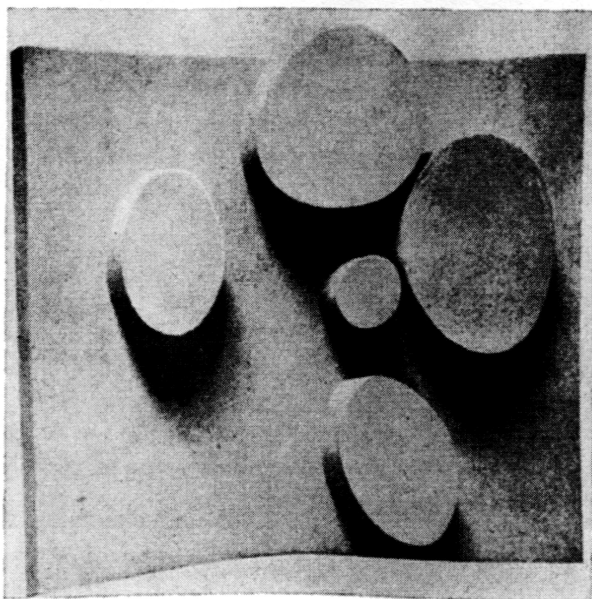
Мы утверждаем, что опрометчиво поступают те, кто рекомендует нам приспособиться к фактически победоносной революции этого духа как к чему-то уже неизменному. Мы утверждаем, что этот дух, став явлением, затянувшимся на многие годы, разлагает не только природу и культуру — примеров тому уже предостаточно (можно было бы взглянуть в книгу Альвина Зейферта «В эпоху живого»), — но и вообще всякое достойное человека бытие. Мы утверждаем, что дух этот станет духовно и душевно разрушительным для бытия прежде, чем само бытие будет физически уничтожено тем продуктом этого духа, которым он гордится больше всего, — атомной бомбой. Мы утверждаем, что эта исторически, может быть, необходимая, но по своей продолжительности невыносимая переходная фаза современного мира должна оказаться чем-то временным и потому преодолеваемым, ибо сохраняется прежняя субстанция, не поддающаяся повреждению. Кроме того, как раз благодаря этой субстанции существует и обоснованное упование на более человеческую современность.

ПО-МЕШАННОСТЬ И СЛУЧАЙ

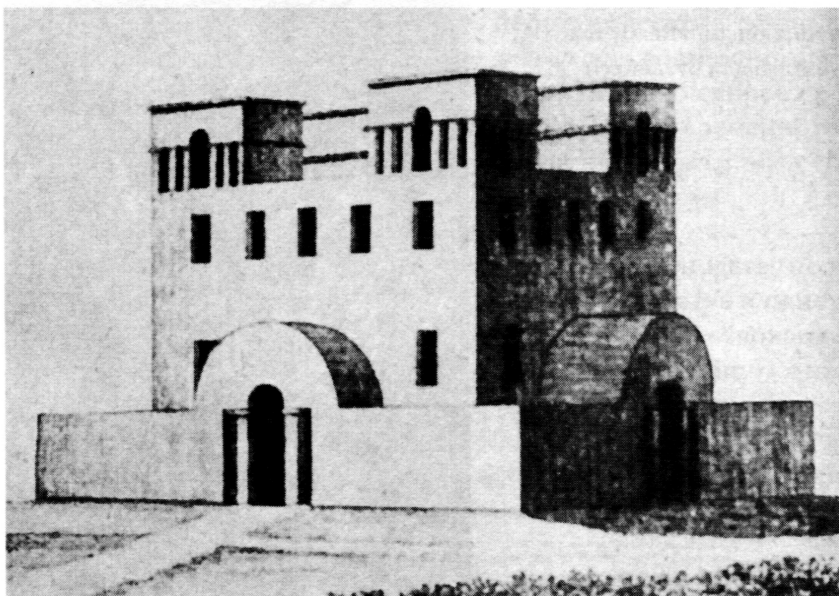
1. Марсель Дюшан. «Ready made»,
1914 (Сушилка для бутылок).



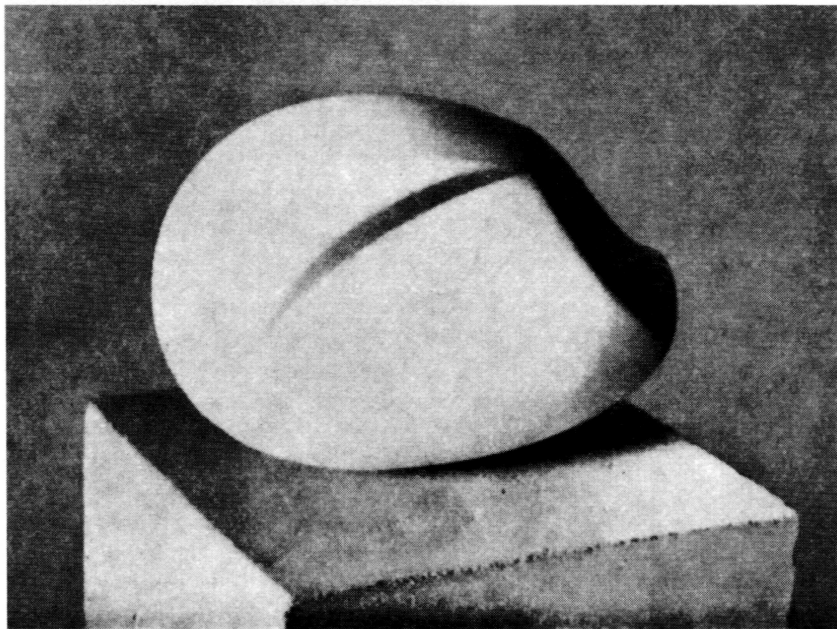
2. Ханс Арп. Объекты,
размещенные в соответ-
ствии с законом случая.



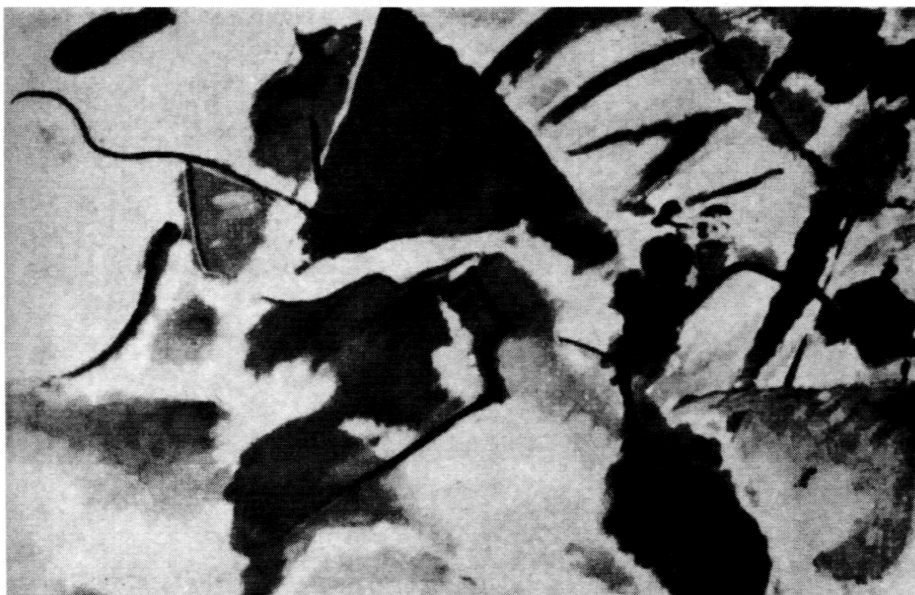
В ПОИСКАХ «ЧИСТОТЫ» ИСКУССТВ



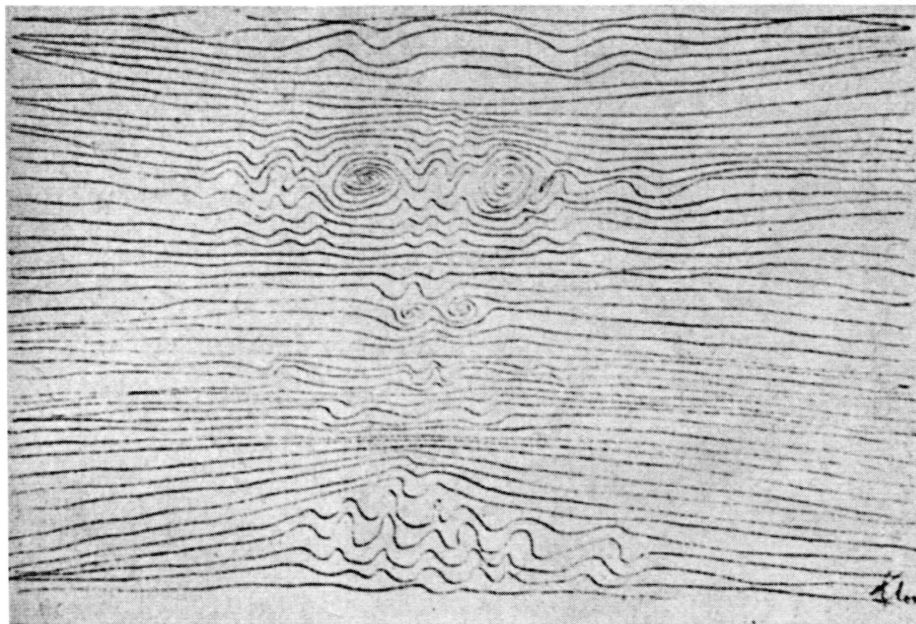
3. К.-Н. Леду. Дом писателя. Ок. 1775–1780.



4. Константин Бранкузи. Новорожденное, 1915.

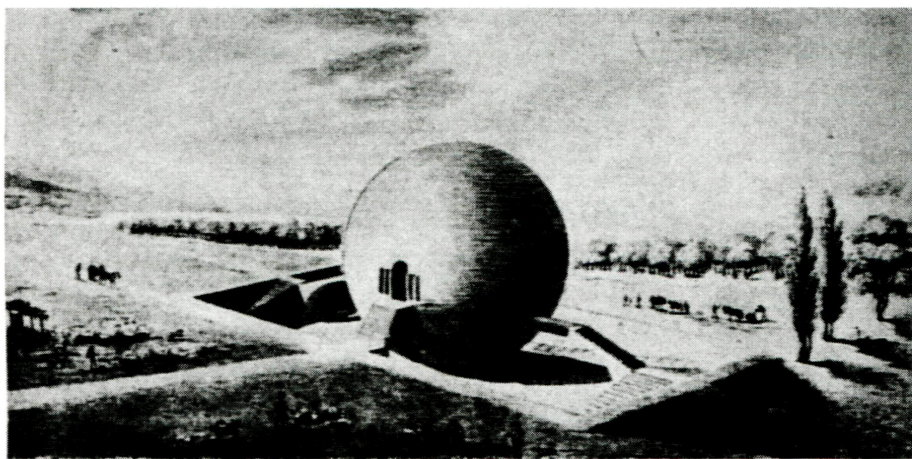


5. Василий Кандинский. Импровизация 35.

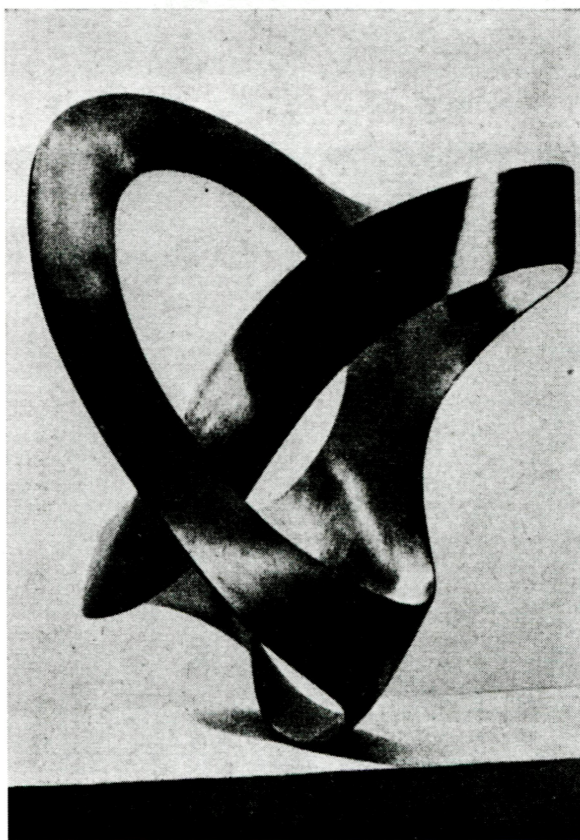


6. Пауль Клее. Игра на воде. 1935.

ПОД ЯРМОМ ЧИСТОЙ ГЕОМЕТРИИ

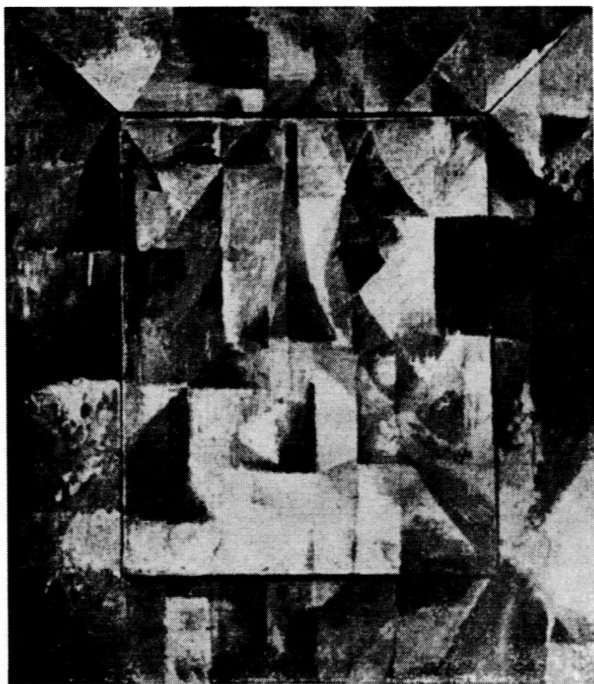


7. К.-Н. Леду. Дом смотрителя плотины в Моперти. Ок. 1775–1780.

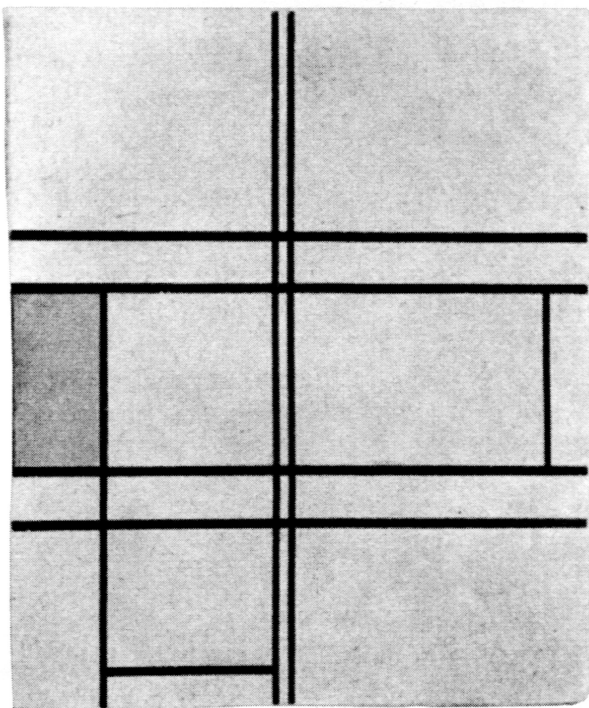


8. Макс Билль. Трехчастное единство. Хром, никель, сталь. 1947–1948.

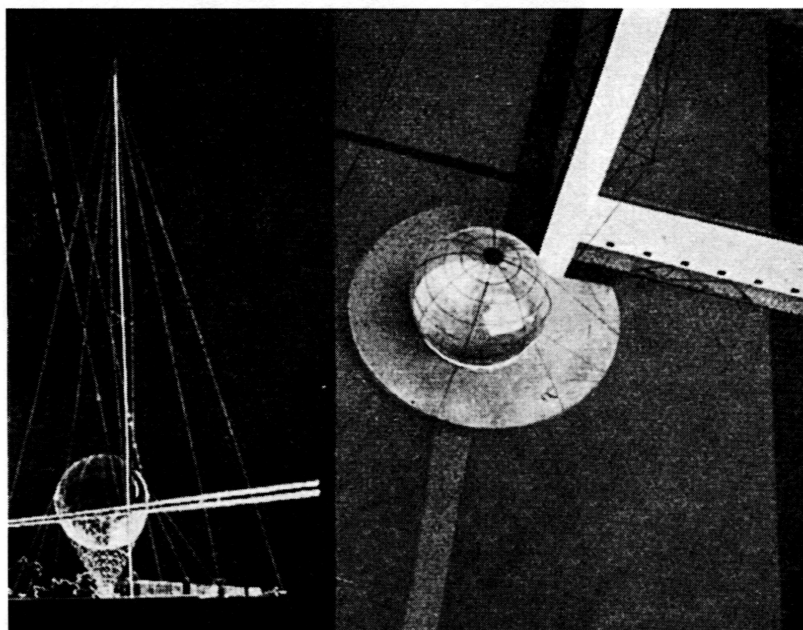
9. Робер Делоне. Les
fenêtres simultanées
(Совмещенные окна). 1911.



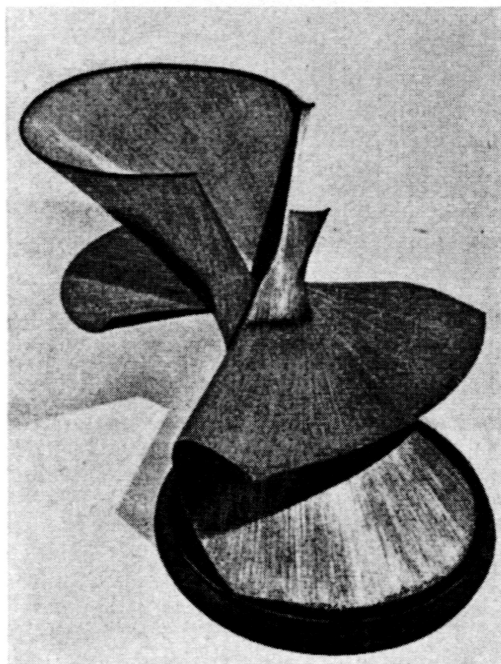
10. Пит Мондриан. Ком-
позиция. 1934.



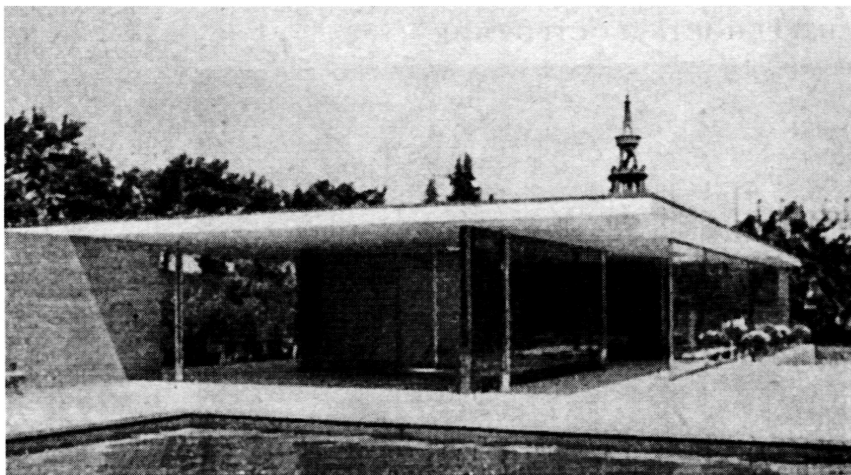
ПОД ЯРМОМ ТЕХНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ



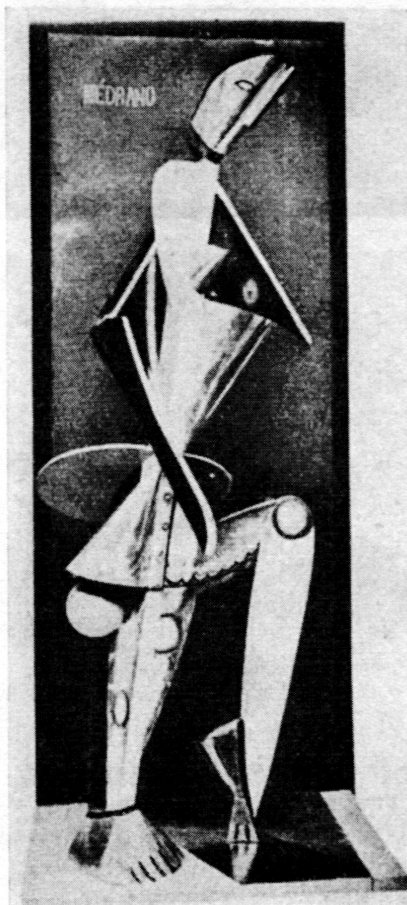
11. И. Леонидов. Институт Ленина. Ок. 1920.



12. Антуан Певзнер. развитие колонны (Латунь и окисленная бронза). 1942.



13. Людвиг Мисс Ван дер Роэ.
Павильон в Барселоне. 1935.



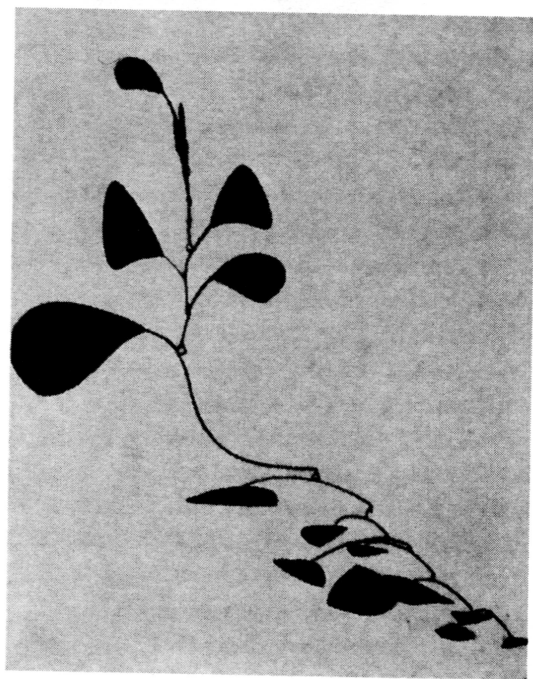
14. Александр Архипенко. Фигура
Médrano. 1915.

ХАНС ЗЕДЛЬМАЙР

АБСУРДНОСТЬ И ОСТРОУМИЕ



15. Сальвадор
Дали. Канниба-
лизм осени. 1936.



16. Александр Кальдер.
В лесу—прекрасней всего
(мобиле, сталь).

СМЕРТЬ СВЕТА

ПРОПУЩЕННЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Арнгейм был убежден, что признак величия –
не слишком сильно критиковать собственное время.*

Роберт Музиль¹

*До тех пор, пока мы не восторжествуем над временем,
мы будем оставаться илотами. Но время побеждают
отречением.*

Э. М. Чоран²

СМЕРТЬ СВЕТА

ЗАМЕТКА О «СОЛНЕЧНОМ ЗАТМЕНИИ
8 ИЮЛЯ 1842 ГОДА»
АДАЛЬБЕРТА ШТИФТЕРА

Эту заметку следовало бы предварить следующим замечанием: в жизни каждого человека есть личности, вещи, события, анализировать сущность которых он боится, и я хочу с самого начала признаться, что для меня к таким явлениям относится Адальберт Штифтер и его творчество. Эта боязнь, однако, не должна идти так далеко, чтобы непозволительно было сообщать другим то непреходящее, что кому-то в этих образах — и благодаря им — открылось. Но тогда это сообщение должно совершаться не столько в специфически научной форме, сколько в виде неприятязательного указания на нечто такое, что нужно и можно, вероятно, заметить — заметить и сообщить другим ради некой пользы.

«Есть вещи, которые знаешь, казалось бы, лет пятьдесят, а на пятьдесят первый год вдруг оказываешься потрясенным тяжестью и ужасом заключенного в них».

Мне порой представляется, что Штифтеру, как мало кому еще, дана была способность в реалистическом описании некоего события внешнего мира, в облачении величественного в своей скромности языка намекать на первозданные феномены мира духовного. Я думаю при этом в первую очередь о его описании полного солнечного затмения, которое случилось утром 8 июля 1842 года и которому он был свидетелем. Эта воссозданная по памяти картина и с точки зрения языка относится к самым значительным страницам штифтеровского наследия, из того, которым мы сейчас располагаем. В этом великолепном образце немецкой прозы, безо всякой нарочитости, о затмении света этого мира говорят такие вещи, которые можно сказать и о тотальном затмении света внутреннего, а потому — и об искусстве эпохи, стоящей под знаком подобного затмения. Как такое вообще возможно, я мог бы, по крайней мере, попытаться объяснить. Но, вероятно, такие объяснения и изъяснения вовсе не нужны, быть может, достаточно всего лишь отметить эти аналогии, чтобы их усвоить.

Целиком охваченный ужасом происходящего, Штифтер тем не менее в своем описании с точностью старательного наблюдателя природы предельно ясно различает *две* фазы затмения.

В первую фазу, «в то время как непостижимо стал чахнуть и убывать бальзам жизни — свет, внутрь исполненного красоты сияния солнца постепенно начал вращать невидимый мрак». Отличительные признаки этой первой фазы — следующие:

Первое: привычный мир *становится чужим*. Речь идет о «страшном отчуждении нашей природы».

Второе: мир *меркнет и выцветает*. Все свершалось постепенно. «Это было уже здесь, в виде ровного мрака, или, скорее, свинцово-серого свечения, что приближалось подобно коварному зверю, — но это мог быть и обман, на нашей башне свет был еще приятным и ясным, а щеки и лики стоящих близких были чисты и приветливы, как всегда». Но затем «и на земле стало заметным происходящее... река более не переливалась светом и стала как серая лента тафты, повсюду легли блеклые тени, забеспокоились ласточки, нежное прекрасное сияние небес угасло, будто их покрыл тусклый налет, поднялся холодный ветерок, налетел на нас... и что-то мертвенное, белесое растеклось по всей местности... лица стали пепельно-серыми».

Третье: мир стал *неподвижным и отяжелел*. «Над лугом замер неописуемо странный свет, тяжелый как свинец... он застыл над местностью, которая становилась все более неподвижной».

Четвертое: наступает *странный покой*. «Над лесами исчезло всякое движение, вызванное игрой света, и покой объял их, но не покой полусна, а покой обморока».

Пятое: и *странная* пустота. «Тени наших фигур, пустые и бессмысленные, легли на каменную кладку стены».

Шестое: *скорбь и мертвая тишина**. «Настал воистину скорбный момент»; а затем и «мертвая тишина».

Итак, характерный признак этой первой фазы помрачения, схваченного с величайшей точностью, — печать умирания, омертвения, и в целом — знак смерти привычного мира: «потрясало *это постепенное умирание* посреди царившей еще минуту назад утренней свежести».

* Можно вспомнить, например, утверждение, которое приводится в статье Вальтера Рема: Walter Rehm. Götterstille und Göttertrauer. — Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M., 1924.

Совсем иной характер имеет вторая фаза, открывающая нечто совершенно новое, неожиданное. Ее отличительные признаки таковы:

Первое: *ужасающая сила движения*. «Если прежде мы были подавлены и опустошены постепенным выцветанием и исчезновением природы и с трепетом думали, что продолжением всего этого для нас может быть только *некоего рода смерть*, то теперь вдруг нас охватил испуг, и мы были возбуждены ужасающей силой и мощью волнения, что мгновенно прошло по всему небу; растянутые горизонты облака, что страшили нас ранее, только готовили воздвижение феномена, страшнее прежнего; теперь облака встали вертикально, *подобно великанам*».

Второе: *ужасающая мощь красок*. «С их вершины разлился пугающий красный цвет, а внизу они налились глубокой, холодной, тяжелой синевой и накрыли горизонт». «Снаружи, далеко поверх общинного поля, наискось легла протяженная, острая пирамида отвратительно желтого света, охваченная сернистым пламенем и окаймленная неестественно голубым».

Третье: *полная нереальность*. «Краски, которых никогда не видел глаз, блуждали по небу».

Четвертое: одновременно *чафующее и пугающее сияние*. «Сгустки тумана, долго уже набухавшие у самого края земли, имевшие цвет просто отталкивающий, стали теперь грозными и дрожали в нежном и страшном сиянии». «Луна стала посреди солнца... полупрозрачная, как будто охваченная легким стальным сверканием, вокруг же нее был не солнечный диск, а чудесный, прекрасный обруч, состоящий из сплошного блеска: голубоватый, красноватый, рвущийся в сторону лучами, — не иначе, солнце, стоящее выше, изливало на лунный шар поток своего света, так что брызги разлетались в стороны, — прелестнейшее из испытанных когда-либо мною зрительных ощущений, вызванных воздействием света!» «Никогда свет не казался таким неземным и таким жутким». «Если прежде нас опустошала однотонность, то теперь мы были подавлены силой, блеском и массой».

Пятое: сам человек становится *призраком*. «Внутри же помещения наши фигуры слипались как черные, пустые призраки, лишенные всякой глубины; Церковь св. Стефана висела в воздухе подобно *фантому*».

Шестое: *сильнейшее внутреннее волнение* охватывает всякого зрителя; и животные тоже «были в ужасе».

Характерный признак второй фазы — печать трагизма: «не имеющая названия трагическая музыка красок и огней разлилась по всему небу», — это «*Dies irae*», «раскалывающий наше сердце», это *апокалипсис* всего и вся, снятие покровов с того, что не дано предугадать, что вызывает трепет, обнажение-разоблачение невыразимого, его власти и силы, и ужаса.

В каждом слове описания этой фазы таится невольная символическая глубина. Почти невозможно увиденное посчитать *только* природным явлением; скорее, здесь обретаются как бы чувственно-нравственный смысл и действие: каждый элемент вызывает себе аналогию в затмении духа и сердца и обладает моральной значимостью, ибо «в этом физическом событии заложено столько моральной силы». Но одновременно, совершенно ненамеренно, этот рассказ становится и верным описанием тех двух, вероятно, величайших духовных событий, что двигали эпохой Штифтера: описанием умерщвления хорошо знакомой природы человека и ее ужасающего развеществления.

Не должна ли эта последняя аналогия основываться на том, что затмение духовного света имеет те же неизбежные последствия, что и затмение света внешнего мира, а искусство, опять же, вследствие внутренней необходимости, как сама природа, делает эти духовные процессы доступными зрению? Сказанное Штифтером применительно к природному событию, по сути, то же самое, что осознали и постигли Достоевский и Ницше применительно к центральному духовному событию их века. Только здесь это благодаря гению поэта, в котором жил живописец, явилось предметом непосредственного созерцания, причем в той сфере, где чувственное и духовное являют себя в единстве. И потому непосредственно описанное природное явление более выразительно, и потому оно более естественно, чем в любом «символизме», превращается в символ, отсылающий к отражению этого явления в царстве духа.

Но тем самым Штифтер разрывает круг возможностей своего века и отсылает нас вперед, в эпоху, которая вновь обнаружит *analogia entis*³, не озираясь на Средние века, творя и переживая изнутри изначальной феноменальной глубины.

Это справедливо как для описания в целом, так и почти для каждого отдельного наблюдения. Когда Штифтер одно из последствий полного затмения описывает словами «воздух стал холодным, ощутимо холодным», кому не придет в голову, что и вопль Ницше «стало холоднее» тоже констатирует следствие «затмения». Я уже го-

тов даже увидеть всю историко-метафизическую ситуацию «бидермейера», непревзойденно переданную в одной-единственной фразе: «они не предполагали, что в то время как непостижимо стал чахнуть и убывать бальзам жизни — свет, — однако снаружи... это было уже здесь, в виде ровного мрака, что приближалось подобно коварному зверю — но это мог быть и обман, на нашей башне свет был еще приятным и ясным, а щеки и лики близких были чисты и приветливы, как всегда».

Коль скоро результаты затмения солнца — внешнего и внутреннего — похожи, и коль скоро искусство оказывается документом и зеркалом подобного внутреннего события, то суждения Штифтера совершенно невольно обретают значение и с точки зрения искусства своего времени. В них становятся наглядными эпохообразующие элементы художественных творений: в *первой* фазе — остывание, самовыцветание, блеклость, оцепенение, печаль и мертвая тишина; во *второй* — мощно прорывающееся апокалиптическое движение, невиданные прежде «страшные» цвета, нереально стальной блеск в сочетании с развеществлением человека и близкого ему мира — вплоть до состояния пустотелых чудовищ-ларвов, фантомов, привидений. Конечно, в истории, которая как раз в сущностном смысле состоит из отдельных слоев и напластований, фазы следуют друг за другом не в единовременной замкнутости природных процессов, а во всегда по-новому свершающихся, перекрывающих друг друга революциях. Эпоха Штифтера по сути своей — элонгация первой фазы (ее характерный признак — то глубокое переживание смерти, от которого обычно отмахиваются как от «классицизма»). И уже в эту эпоху, наверное, в творчестве Тёрнера или Блехена посредством живописи обретает облик немало из того, что узрел Штифтер на небе («протяженная, острая пирамида отвратительно желтого света, охваченная сернистым пламенем и окаймленная неестественно голубым», «цвета, что никогда не видел глаз, блуждали по небу»). Но всю свою мощь характерные приметы второй фазы обнаружат только в «экспрессионизме» XX века, который выше всего ценил самое что ни на есть ирреальное — апокалипсис.

С этого момента перед историей искусства встает задача более внимательного рассмотрения и изучения со своих позиций одного из главных событий столетия, приходящегося на время жизни Штифтера. Это событие — смерть света. Решение этой задачи возможно, конечно, только в рамках такой истории света в искусстве (и не только в искусстве), которая охватывала бы все эпохи. При чем, как можно предположить, история света способна видеть даже

более существенные феномены, чем история пространства, ставшая после Ригля великой направляющей проблемой истории искусства*. Во времена Штифтера свет претерпевает две эпохообразующие метаморфозы. Он полностью обмирщается в выполненных из стекла и чугуна «хрустальных дворцах», возведенных в ранг чего-то секулярно-метафизического. Первый из них появился в Лондоне в 1851 году, а его предшественников можно обнаружить в проектах Гектора Горо, начиная с 1838 года. Теперь же качество переходит в количество; вспыхивает подлинная жажда света. Если Штифтеру в кульминационный момент солнечного затмения приходит на ум стихотворение Байрона «Тьма», где «люди жгут жилища... чтобы только видеть свет»⁴, то и нам может прийти в голову мысль о подобной безмерной жажде света, одолевающей человека, для которого погас свет внутренний. Человек стремится к полноте естественного и материального света, пытаясь таким образом компенсировать этот самый недостаток: так рождается культ света, находящий свое выражение в хрустальных дворцах, пленэре, фотографии; полное освещение жилища днем (до такой степени, что сегодня это признается уже вредным), культ солнечных ванн и превращение ночи в день благодаря открытию новых источников света, соперничающих с солнцем. Но в то же время, начиная с Сезанна, свет как бы проглатывается цветом, на который отныне переносится все достоинство, сила и власть первого, прежде независимого от красок и подчинявшего их себе. Свет превращается в земную субстанцию — и тут же вспыхивает устрашающими апокалиптическими извержениями цвета. Теперь цвет становится суррогатом не просто света, но света внутреннего. В жалобном вопле Эгона Шиле из его «Тюремных дней» («Оранжевый стал единственным светом!») этот процесс обрел предельно личностное и одновременно общезначимое выражение.

Третья фаза — возвращение света: «благодаря Единому исчез потусторонний мир и вернулся мир здешний, единственная капля света перелилась через верхний край, подобно жидкому металлу, и мы вновь обрели наш мир...»; «победоносно возвращались луч за лучом, и как бы ни узка, ничтожна узка ни была пока еще сияющая окружность, казалось, будто нам уже дарован океан света — это нельзя передать, и кто не пережил этого, вряд ли представит, какое всепобеж-

* Беглое, эскизное описание этой задачи я набросал в своем опыте под названием «Знаки солнца», появившемся в 1946 году под псевдонимом Ханс Шварц в журнале «Wort und Wahrheit» (перепечатано в «Epochen und Werken», II, S. 249ff).

дающее облегчение вошло в наши сердца». Узрели ли мы уже эти капли? Находимся ли мы уже «за линией»*?

Как это всегда бывает, глубокий оптимизм переживания солнечного затмения у Штифтера связан с пониманием того, что именно в лишении света, в «сокрушении сердца» открывается его недостаточно порой ощущаемая святость: «Как свята, как непостижима и как страшна та вещь, которая постоянно омывает нас, которой мы бездушно пользуемся и которая заставляет наш земной шар до предела содрогаться от подобного озноба, когда она скрывается, — когда скрывается даже на столь короткое время свет». Поэтому в высшей точке рассказа о каждой из двух фаз описание феномена превращается в исповедь и молитву. В мертвой тишине являет себя Податель жизни: «и тогда в мертвой тишине возникает момент, когда говорит Бог и люди внимают». А в переживании *Dies irae*, «который раскалывает сердце, созерцающее Бога и своих дорогих умерших», являет себя и Его всемогущество: «Господи, как велики... Твои деяния, мы подобны пыли пред лицом Твоим, и Ты нас можешь уничтожить, всего лишь отведя от нас целебное дыхание света и превратив наш мир, наше милое и родное обиталище в совсем чужое пространство, где коченеют чудовища».

Затем к этому опыту присоединяется первый из тех двух вопросов, которыми Штифтер завершает свой рассказ: «Почему, хотя все природные законы — чудеса и творения Божьи, мы замечаем Его бытие в них лишь тогда, когда случается в них неожиданное изменение, словно *нарушение*, когда мы вдруг, охваченные испугом, созерцаем Его присутствие?» И у этого вопроса тоже есть вечный смысл, выходящий далеко за пределы специфических обстоятельств 1842 года, смысл, указывающий на зависимость человека от внешнего и внутреннего солнца как перводанного феномена его бытия. И этот феномен затемняется слабостью и привычкой, но как раз в затмении и обнаруживает себя вновь.

Второй же вопрос предвосхищает ту великую страсть современного искусства, что прозвучала уже в романтизме и от него досталась в наследство и Штифтеру**, — страсть к предназначенной для глаз

* Ernst Jünger. Über die Linie. Frankfurt a. M., 1951.

** Весьма вероятно — от Людвиг Тика; можно сравнить место о «чудной музыке, которую ныне сочиняет Небо» с другим — из «Путешествий Франца Штернбальда». Указание на это я заимствую из статьи Клауса Ланкхайта (Lankheit) «Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandlosen“ Malerei». In: Heidelberg Jahrbuch, 1951.

«чистой» музыке свечения и цвета. И эта страсть по-прежнему остается неудовлетворенной, ибо не только настоящие «фейерверки, светящиеся транспаранты, иллюминации... являлись пускай и незрелыми, но все же начатками той музыки света, которую они могли бы вызывать в памяти». Опыты абстрактной живописи тоже представляют собой лишь суррогат той световой музыки, к которой страстно стремился Штифтер. Эти опыты весьма несовершенно связаны с тем, что могло рисоваться тогда в воображении Штифтера. И причина тому — в их неспособности освободиться от той материализации света в грубо-вещественных красках, которая воображаемую бабочку может передавать только в состоянии куколки. Современный, «просвещенный» человек, видимо, потому уклоняется от необходимости додумывать до конца неизбежные последствия этой мечты о музыке света, что они могут привести к результатам, которых он не желает признавать.

В заключение я хотел бы вновь настоятельно подчеркнуть: данная заметка уводит нас в ту зону, где духовные и природные феномены еще неразличимо покоятся внутри друг друга; и зона эта, безусловно, ненаучна, она именно — донаучна, даже если и она, как я считаю, тоже питает научное вопрошание.

СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ АДА

К наиболее специфическим порождениям западного искусства относится образ ада. Однако сразу же надо добавить, что обозначение «образ ада» лишает данное положение его «дальнодействия». Ибо адский образ представляет собой нечто гораздо большее, чем одну из многих тем христианской иконографии. В своей высшей точке — у Иеронима Босха — адский образ выстраивает самостоятельную сферу «имagination», не только со своими особыми рода предметов изображения и изобразительными мотивами, не только с характерной иконографией адского мира, но и со специфическими и прежде не существовавшими изобразительными формами и образными законами: адский образ запечатлевает демоническое мировоззрение, которое отличается поистине «чудовищной» внутренней последовательностью и беспредельными историческими последствиями.

Подобно сфере «униженного» человека и его мира, в середине которой — новый образ Богочеловека, сфера адского тоже является порождением готики, и вместе с этими двумя образными сферами внутри христианского искусства начинается нечто совершенно новое. Совокупность образного мира готики невозможно понять с помощью поверхностной классификации традиционной иконографии, понимание дается только внутри великой трехчастной структуры: Небо — Земля — ад. Но эта трехчастность, собственно говоря, превращается в четырехчастную структуру, так как сама земля и все, что она в себе несет, входит в изображение под *двумя* аспектами, причем оба имеют свое основание в том, что составляет их середину: их основание — в образе Бого-Человека, вознесенного и униженного, прославленного и земного Христа. В готическом изображении Христос впервые является не в сверхчеловеческой отрешенности — как в романском искусстве, и не в человеческом величии — как в классической стадии XIII века или у Джотто, но в человеческой униженности (единичные более ранние попытки здесь можно не учитывать). Это делает повседневный мир достойным изображения и обосновывает тот новый реализм позднеготического изобразительного искусства, который на Севере, прежде всего в областях, ставших позднее протестантскими, превратился в источник мощных течений искусства.

Образ Неба и образ Богочеловека в Его Божестве, тоже претерпели с XII века глубочайшие изменения. Но все же только изменения, только транспозиции в человеческое и субъективное. Зрелище же низкого, повседневного и жалкого мира оказывается чем-то новым; только отдаленное сходство обнаруживается с периферийными течениями поздней античности, особенно со стоическими; Людвиг Курциус установил на примере «стоического» портрета эти новые, как бы предхристианские измерения античности*. И еще более новое, *радикально новое*, проросшее из невидимых семян, — это сфера адского. Исторические последствия появления этой сферы тоже выходят далеко за пределы христианского искусства Запада, в секуляризованных формах она определяет значительные исторические явления искусства, причем в живописном творчестве XX века даже сильнее, чем собственно в Средние века. Впрочем постигнув это, уже в искусстве того же Гойи или Энсора можно было бы увидеть предостерегающий сигнал. Ибо все, о чем здесь идет речь, касается не только истории искусства — и тем более не одной только иконографии, — но проникает глубоко, до самых духовных корней Запада и его внутренней истории.

Генезис адской сферы

В раннехристианском и восточно-христианском искусстве, по сути, не существует ни сферы адского, ни сферы земного, во всяком случае, не существует в виде автономных «явлений». Все, что ниже Неба — Земля и ад, — перемещено в потусторонность небесного и в известном смысле оттуда же и созерцается: не в своем «явлении», но в своем бытии, что опосредуется с помощью образов, очищенных от временности, поусторонней пространственности и вешности. *Отпечатками* (Abbilder) земной действительности в это время являются только иконы, исток которых — от Бога (vera icon, acheiropoietes)⁵. Так что и образа ада существует только в символической форме, «актуальная репрезентация» ада отсутствует.

Но сам по себе этот символический образ ада занимает лишь узкое пространство внутри великого круга образов, заселяющих космос раннехристианского и восточно-христианского церковного здания. Этот образ формирует несамостоятельную и мало акцентируемую часть в *Страшном Суде*. «Внимание зрителя направлено на шествую-

* См. об этом теперь «Ars humilis». In: Hefte d. Kunsthistor. Seminars d. Universität München, 6 (1962).

щих к Раю [святых], возносимые ими хвалебные песни Богу, кажется, заглушают крики истязаемых». Так, на Руси изображения дьявола полностью отсутствуют вплоть до XVI века. Даже в сцене *Сошествия во ад*—вторая главная тема, включающая адскую образность,—такого рода изображения избегаются. Только в XVI и XVII веках они начинают играть некоторую роль. *Низвержение Денницы* и его приспешников—третья адская тема христианской иконографии—не изображалась ни в ранне-, ни в восточно-христианском искусстве. Хотя в качестве прототипа изображениям Архангела Михаила эта иконография знает образ Христа, попирающего дракона—«*Christus ambulans super aspidem et basiliscum*»⁶. Этот образ занимал заметное место в императорском дворце в Константинополе. Но низвержение падших ангелов отсутствует. И, наконец, изображения *Апокалипсиса*—четвертая тема, в которую проникают элементы демонического,—только отчасти подчеркивают это самое демоническое. Но они тоже отсутствуют вплоть до XVI века.

В своих основах *романское искусство* находится на той же ступени понимания, что и искусство древне- и восточно-христианское. Оно тоже не знает репрезентирующее изображение, а только символически возвышенное, воспроизводя не преходящее и «явление», а лишь вневременное бытие. И все же для него с самого начала характерно заметное выдвигание на первый план демонического элемента. Еще далеко до создания самостоятельной сферы, присущей формообразующей фантазии, это только, так сказать, момент возвышенного, который соответствует *misterium tremendum*⁷. Демонический элемент относится как к образу священного, так и к образу дьявольского, и часто невозможно отличить одно от другого, если смысл изображения неизвестен или на него не обращают внимания. Поэтому «не существует самостоятельного изображения ада до XII или XIII века» (Кюнстле), то есть до готики. Тем не менее уже в романское искусство мощно вторгаются темы, подразумевающие изображение ада. Так, именно Апокалипсис с его тотальным взаимопроникновением Неба, Земли и ада становится доминирующим мотивом предроманского и раннероманского искусства. Возникает изображение Низвержения ада: борьба Архангела Михаила и ангельского воинства становится лейтмотивом романской «имагинации». Страшный Суд тоже относится к главной теме романской иконографии; уже завершения таблиц канонов Евангелия Отфрида украшены свободно сочиненным изображением Второго Пришествия Христа и Страшного Суда. Непонятным для восточно-христианского благочестия способом демонические существа проникают не только на порталы

романских церквей, но и — пускай покоренные, в скованном виде — на капители внутри церковных интерьеров.

Демоны продолжают заполнять христианские церкви и книги вплоть до позднероманского искусства. Момент, когда Церковь отказывает демонам в реальном существовании, когда изображения теряют свое старое значение, можно точно определить благодаря «Апологии», предназначенной Бернардом Клервоским для аббата Вильгельма⁸. В ней о романском архитектурном орнаменте он пишет следующее: «Чему обязаны в средокрестьях эти *смехотворные* чудовища, эти нечистые обезьяны, эти дикие львы, эти уродливые кентавры, эти полулюди... Ты видишь уродца с четырьмя стопами, оканчивающегося змеей, и рыбу с головой млекопитающего; здесь какую-то бестию, у которой перед коня и зад козы, там нечто с рогами впереди и с лошадиными ногами сзади. Столь много всего и столь много всего чудесного предлагается, что кажется *более приятным* читать в этом мраморном сооружении, полном образов, чем в книге, и кажется более милым размышлять целый день обо всем таком, чем о Законе Божьем. Видит Бог, если Вам не стыдно за эти *нелепости*, то тем более не смущайтесь расходов». Бернард или вообще не понимает значения звериного орнамента, или не желает его признавать; он воспринимает этот орнамент, подобно многим последующим интерпретаторам, как полное юмора развлечение, чем он, действительно, позднее и стал в готических *drôlerie*⁹.

Только в *готике* происходит отделение в искусстве света от тьмы, Неба от ада, богочеловеческого от демонического. Демоническое теперь изгоняется из церковного здания — «обители Света Божьего» («И не войдет ничто нечистое в него <...>, а только те, которые записаны у Агнца в книге жизни»¹⁰) — и отступает в две зоны: в мрачные, затененные полости-ложбины под архитектурными консолями, на которых водружены фигурные колонны, изображающие святых, и в воздушную, выставленную наружу зону водостоков, которая в ненастные ночи всю распускает свою бесовщину. В этих двух зонах собираются безо всякого осмысленного порядка — в скверной, «нездоровой» неразберихе — романские химеры, обратившиеся во что-то витально призрачное, во что-то, являющееся в видениях. Сюда же стекаются образы людей, исключенных из плана спасения, ставших демонами, исказивших свою богоподобность. Такими и изобразил их гениальный «Мастер масок центрального нефа» в соборе Реймса — слабоумными и душевнобольными, с явными признаками психопатической конституции. Уже намечается отождествление адского мира и мира безумия. В ро-

манском искусстве, чтобы решить вопрос о тематической принадлежности образов, достаточно было знать их символический смысл. Так, например, четыре апокалиптических существа, окружающие Трон Всевышнего, не менее «демоничны», чем порождения адского круга. В готике каждый образ выдает свое «происхождение» непосредственно в созерцании. В этих адских зонах собора, исследование которых еще долго будет оставаться незавершенным, — причем сначала в области скульптуры — впервые возникла замкнутая в себе *сфера ада*.

В живописном изображении актуальная репрезентация ада становится возможной только, когда, начиная с Джотто, были созданы новые изобразительные формы картины: передача на плоскости зрительно доступной действительности — с пространством, тенями и перспективой. На этой основе возникают затем, уже в XV веке, у братьев Лимбургов, у «отцов-основателей» (Ван Эйки, Мастер из Флемалы) и их последователей (Петрус Крестус, Рогир, Мемлинг) первые величественные картины, пытающиеся наделить Небо и преисподнюю той степенью реальности, что свойственна зеркальному отражению. И только теперь в живописи сфера небесного и сфера адского начинают различаться не только предметно.

Кульминация этого развития приходится на конец готики благодаря *Иерониму Босху* — именно на ту временную точку, где готика и Ренессанс соприкасаются друг с другом. Как хаотическую противоположность новому космическому искусству Ренессанса Босх, в том же духе, что и Леонардо да Винчи, творит сферу адского в виде некоего мира со своими тварями и своим пейзажем, с неповторимой «природой» и со специфическими, только для него предназначенными изобразительными средствами. Он создает эту античеловеческую и противоположную сферу, исходя из трех предпосылок: из адской зоны собора, которая как раз в главной церкви его родного города Гертогенбосха достигла чудовищной гипертрофии; из обращения вспять к раннему XV веку и из некоего поэтического корня, питавшегося особенно интенсивно адскими видениями Тундала (XII век)¹¹. Однако абсолютно новым у Босха оказывается то, что его адский мир обладает собственным порождающим принципом, своей собственной структурой и своими формальными законами. Только благодаря этому он становится миром, точнее говоря, *антимиром*, противостоящим небесному и земному. Начиная с Босха, обретает существование *адская картина мира**.

* Я следую здесь и далее, местами дословно, изложению Карла фон Тольная в его венской диссертации «Иероним Босх» (1925).

Свойства ада у Босха

Уже сам облик адских существ у Босха совершенно нов. Раньше в живописи они были лишь «отпавшими чадами рода человеческого, ставшими в силу простой метаморфозы дьявольским зверьем. Они получались в результате надевания маски животного на голову человека... и даже уже совсем изменившиеся, они все равно имели еще человеческие члены и оставались двуногими, несмотря на превращение в животное. В „Алтаре св. Антония“ Босха уже ничто не напоминает исходную человеческую форму: это самостоятельные и неведомые живые существа, соединение всех мыслимых природных видов и разновидностей: плоды соития колдунов и ведьм, птицы и рыбы, уроды и друды, ночницы и альрауны¹². Они не заколдованные люди, а „отродья ночей шабаша“, продукты беспредельного и универсального космического блуда, в котором даже мертвые вещи способны совокупляться с живыми тварями. Закон подобного размножения — „нестественность“. Все это выходит далеко за пределы возможностей античности.

Не менее нова и адская сценография. Те аспекты земли, которые никогда не становились предметом изображения, здесь соединяются в адский пейзаж. Характерная для ада местность — черные ущелья и пустые, оставленные Богом земля и море, отчаянная тоска обезлюдевших городов, скверных мест, где «произрастают» виселицы и приспособления для колесования, где повсюду — трясина и болото. Солнце и луна встречаются здесь куда реже, чем на Небе, свет исходит от чудовищных пожаров или от обманчиво светящихся, странных фосфоресцирующих феноменов. В аду имеются и творения рук человеческих, но изуродованные или в состоянии заброшенности. Но прежде всего — снова и снова руины. К существенному арсеналу ада принадлежат особые машины и аппараты, отчасти бессмысленные, отчасти являющиеся орудиями пыток, а воздушное пространство бороздят летучие корабли, укомплектованные командами демонов.

На основе этих предметов и мотивов складываются нового типа изобразительные формы: в фигурах подчеркивается неустойчивое, непрочное, их заставляют двигаться, но это шевеление пустых оболочек, ларвов и призраков. Построение картины тоже теряет свою прочность, отказывается от единого масштаба и перспективы, отдельные композиционные куски неудержимо несутся в хаотическом пространстве. Композиция дробится и рассыпается. Само переживание картины имеет характер галлюцинации, в ней присутствует замысловатая неразгаданность тяжелого ночного кошмара, что муча-

ет, утаивая «зашифрованное» значение. В основе своей порождающий закон этой сферы со всеми ее фигурами, сущностями, формами и регистрами — античеловеческое и противоприродное, абсолютный хаос — хаос, поднимающийся из бездны.

Было бы весьма неверно видеть в этом только игру шутовской фантазии. Фантазмы Босха представляют собой не порождения разыгравшейся силы воображения, они происходят из реализованного силой прельщения глубинного опыта мира, который отрекся от Бога. Они предлагают зримую психологию ада, который уже у Брейгеля в картине «Безумная Грета», написанной совершенно в босховской манере, отождествляется с миром сумасшествия.

Небо и ад полагаются в мир

В XV веке обе сферы — сфера Неба и сфера преисподней — в известной степени ведут борьбу за Землю. Каждая из них стремится уподобить себе образ Земли. Высшая точка в образно-изобразительном превращении Неба в Землю — Ян ван Эйк, кульминация превращения Земли в дьявольщину — Босх.

Все представления о Рае в XV веке соединяются «с Землей или земным обликом: это украшенная мрамором парадная зала, сверкающая драгоценными камнями, в которой обитает Царица Небесная (Ян ван Эйк)¹³, цветочная поляна с золотым фонтаном жизни (Гентский алтарь Боутса), само приведенное в порядок государство у ног Судии»*. Преображение, исходящее из Рая, пронизывает своими лучами всю земную действительность, «из освященной Земли происходит рай земной вселенной».

Формой такого образа Земли является «космическое украшение из драгоценного металла, в которое каждая вещь добавляется подобно самоцвету. На деревьях, которые и сами, как вещи, в непрерывном сверкании лежит роса, скалы сияют, как кристаллы. Города состоят из крошечных домиков-кубиков, сделанных из дорогих материалов, предметы комнатного убранства покрываются эмалью-глазурью, которая способна наделить их красотой бесценных реликвий. Точка зрения в большинстве случаев верхняя, однако, из-за удаленного местоположения земное царство не «выпаривается» до состояния слабого и ненужного зеркального отражения, наоборот, благодаря такой позиции сокровища Божьего творения по-настоящему становятся обозримыми.

* Эта цитата, как и следующая — из статьи Карла фон Тольная «Zur Herkunft des Stiles der van Eyck». In: Münchener Jahrb. d. Bild. Kunst, N. F., IX (1930), S. 302–338.

Бескрайние горизонты помогают узнаванию того состояния спасенности, что овладевает всеми, даже самыми удаленными областями бытия. Редкости и чудеса, порожденные природой или человеком — горы и соборы, пальмы и кипарисы, персидские ковры и парчовые наряды — вовсе не соблазн, а действительные сокровища, среди которых можно «побыть», чтобы ощущение счастья от бытия только увеличилось».

«Космический диапазон дела спасения можно передать только включением без остатка — целиком — в процесс наделения целостным обликом всего видимого: ибо в наиболее чистом виде милость, пребывающая в бытии, блаженство простого существования переживается в свободном от желаний покое видимого мира вещей. Люди тоже уподобляются блаженной сфере вещей; насыщенное чувствами возбуждение позднего XIV века сменилось безмолвным и задушевым миром, свершением и исполнением легенд, просто покоящимся бытием-сопребыванием».

И благодаря тому «возросла экзистенциальность, так что воспринимающий глаз полностью подчиняется вещам, проникая, как бы с помощью лупы, в мельчайшие подробности, тем самым исключая зрительное заблуждение и произвол, свойственные человеческому восприятию, и постигая бытие, не зависимое от таких недостатков». В таком типе живописного изображения отражается «полная и окончательная защищенность творения Божьего от гибели».

Но у Босха адское переполняет емкость отведенной ему области, изливается в земное и пропитывает все упадком и беспорядком. Не то чтобы демоны явились на земной сцене — сама субстанция земли подвергается дьяволизации. «Прежнюю роскошь заменяют оскверненные места, прежнюю детскую невинность — изуродованные, дьявольски нечистые пейзажи галлюцинаций... Надежная, как вечность, драгоценность превратилась в неустойчивый фантом, божественное великолепие — в разбитую *vanitas*, *мир-отчизна* оборачивается *миром-чужбиной*. «Все ясное обернулось туманной марью, все устойчивое лишилось формы и стало неустойчивым, всякая плоть развоплощается». Непоколебимость архитектуры из «живого камня» обращается распадом обветшалых остовов, раскрошившейся кладкой стен и прогнившими крышами. Люди, если они еще сохраняют человеческий облик, становятся плоскими парящими телами, пустыми ларвами, призраками, неустойчивыми фигурами-теньями. Странны их жесты, непривычны их одеяния, похожие на колдовские облачения. Погибель и обман становятся приметами подобного демонически опустошенного и изнуренного земного бытия: не может быть счастья и спасения в «неизлечимо оскверненном» мире, где неистовствуют насилие, война и разбой и где

даже божественное вынуждено скрываться в бедных убежищах, безнадежно, как кажется, обороняясь от адского всемирного потопа.

Так же и форма этого земного изображения принимает совсем иной характер, чем у Ван Эйка. Фантом, доступный зрению, но лишенный субстанции, представляет собой выражение богооставленности этой земли и ее гротесковой и колеблющейся сущности. Место прорыва адского в мир — искушения святых людей и страдания Богочеловека, палачи Которого характерным образом являются в виде бесовского племени. Отпавшая природа становится загадочной и чужой.

Но помимо этого сфера ада охватывает и сферу Рая и создает демоническую пародию Рая в виде «*paradisus voluptatis*»¹⁴ — в виде Сада наслаждений, который оказывается третьей формой Рая наряду с Раем небесным и земным. Босх не одинок. «Уже не радостное, а жуткое искусство, копируя дьявола и привидения, находит для себя великое множество и дельцов-продавцов, и почитателей-покупателей, ибо все свелось к тому, что с помощью искусства стремятся не столько утешить, сколько напугать или внушить страх», — восклицает один современник.

Ад становится имманентным миру

В барокко адское снова отступает: его помещают в тесный тюремный «этаж» нового космоса. Для оптимизма барокко, которое переживает мир в его спасенности, адское лишено реальной действительности. Не то чтобы в барокко ад и низвержение адских сил не изображались. Но барочные преисподние, действительно, не более как формальный плод (*Gestaltungen*) художественной фантазии, они — лишь удобный повод для разворачивания величественной динамики, без глубокого опыта адского; их хаос относителен и, подобно хаосу сражения, не способен поставить под сомнение великий порядок и осмысленную динамику мира. Даже у Микеланджело гибельность ада мало чем выделяется на фоне той «*terribilità*»¹⁵, которая свойственна всему его творчеству.

Только в XVIII веке ад во второй раз выходит из берегов и теперь уже разрушает все плотины и потоком изливается в мир. Вначале подобное совершается в творчестве отдельных художников и лишь в XX веке становится всеобщим состоянием художественного творчества.

Просачивание адского дает о себе знать у *Хогарта*. Как и у Босха, образ порока и здесь оказывается тем местом, в котором реальность

повседневности становится как бы проницаемой для реальности адской. В хогартовских «Четырех этапах жестокости» уже очерчено это зрелище адского внутри мира¹⁶. У Гойи оно становится всепоглощающим лейтмотивом его искусства. Ад повсюду в мире: в войне, которая теперь пророчески выступает в совершенно новом восприятии — «как бессмысленная ярость демонов в человеческом обличье», в доме для умалишенных, в инквизиции, в озверении масс («Тавромахия»). Ад не ограничивается только открытыми формами проявления, наоборот, он тайно пронизывает все: образ человека и пейзажа, области религиозной и придворной жизни. Но ад точно так же присутствует и во внутреннем мире: в беспорядочных кошмарных грезах, в «Sueños» и «Disparates», угрожающих человеку безумием. Гойевский «пандьяволизм» — вроде ответной реплики на пантеизм эпохи, который в природном парке творит себе храм всеобщей религии и реализует свой взгляд на Эдемский сад.

И, однако же, воплотившийся у Гойи ад — пока еще не самые глубокие круги преисподней. Его демонам свойственна инфернальная витальность, но они же, при всей их монструозности, все еще сохраняют человеческий или животный облик. Тот уровень уродования, что соответствует взгляду Босха, еще только будет заново достигнут. Зато у Гойи уже исчезает та ограниченная область, отталкиваясь от которой ад — сознательно «ради освобождения Нового Неба и Новой Земли от скверны» — прорывался время от времени в мир. Теперь демоническое становится моментом всего земного и смертного.

Это справедливо как для Гойи, так и для величайшего «воплотителя» (Gestalter) пандемонического, которого после Гойи породил XIX век, — для *Джеймса Энсофа*. Все его творчество пропитано безмерной бесовщиной, выступающей (и с этих пор именно так будет всегда) в теснейшем союзе с мотивами смерти (нездоровья) и с ларвами (оболочка Ничто). Маски, скелеты и человеческие массы — все эти тематические образования подвижны страхом, что присущ чувству жизни, и, будучи всепроникающими, эти образы захватывают все новые пространства, которых еще не было у Гойи*. Даже за агонией на Кресте Богочеловека тайно наблюдают бесовские существа-лемуры: жуткий символ положения человека вообще. Но тут же возникает, превосходя все прежние попытки,blasfемическая тема перевернутого Низвержения ада: «Бесы избивают ангелов и архангелов» — первая «имагинация» победы ада над небесными силами.

* См. гениальную статью об Энсопе В. Френгера в *Graphische Künste*, 1926.

До какой степени погребенными заживо в предлагаемых веком гарантиях безопасности должны были ощущать себя люди, имевшие возможность созерцать эти знаки, но избавленные от необходимости постигать их символическое содержание? Эти знаки предвостихают катастрофу, как позднее физиономии Кубина, смягченные элементом комического, которые описал и убедительно истолковал Эрнст Юнгер*.

*«Interpretatio profana»*¹⁷

Эта «interpretatio profana» представляет собой всеобъемлющий процесс, без которого невозможно понять «новое» искусство как целое. Что могла еще предпринять история христианского искусства помимо того перехода, в котором образы, прежде созданные для передачи содержания христианской веры, стирают свой первоначальный смысл и принимают смысл псевдорелигиозный или чисто профанный? Как когда-то из элементов античности в «interpretatio christiana» возник христианский образный мир, так теперь он исчезает в ходе переосмыслений и пре-образований себя в «interpretatio profana».

Этот процесс в высшей степени многослоен. К нему приводит, начиная с XVI века, то отступление от религиозных содержаний, что наглядно выражается в таких типах изображения, где профанная мишура доминирует над содержательно значительными элементами. Затем переходят к вычленению чисто профанных частей из целостности религиозного изображения: так, к примеру, из изображения ада может выделяться частный мотив, секуляризируясь до образа безрадостной, покинутой равнины (Геркулес Сегерс). Другая форма секуляризации — вливание нового, языческого содержания в композиционные формы, которые были созданы для передачи определенного христианского образного содержания. Так, оплакивание Христа может предложить изобразительную схему для рембрандтовской «Анатомии» или проповедь Иоанна Крестителя для воспроизведения революционной речи-выступления. Тем самым, с помощью подобного переноса, избранная тема намеренно подается как возвышенная, например, когда какой-нибудь погибший страдалец революции изображается под видом Снятого с Креста Христа. Однако и культ разума озабочен секуляризацией как облика христианского культового здания (Нотр-Дам), так и алтарного образа (выставленная на престоле

* См. заметку о Кубине Эрнста Юнгера: Die Staubdämonen. In: Blätter und Steine.

картина, изображающая мертвого Марата). Стоит обратить внимание, что рассмотренная таким образом менцелевская картина с изображением железопрокатного стана формально может быть признана секуляризацией ада.

Но существует тип секуляризации, уходящий гораздо глубже. Он переносит созданные ранее даже не формы, а «характеры» соответствующих сфер на новые профанные изобразительные содержания, которые тем самым приобретают смысловые оттенки прообраза. Так, Домье прилагает черты микеланджеловского идеала человека, открытого ради характеристики героически-титанического человека, к рабочему XIX века, возвышая его таким образом до нового титана. Так в импрессионизме секуляризируется качество небесного Света.

Подобный интенсивный тип обмирщения адского образа воздействует глубже всего.

Мир как ад

*Кто не понимает и не опасается действительности
адских сил, тот уже стал их добычей.*

Франц фон Баадер

Однако теперь, в XX веке, впервые не только адская тематика воображается в мире и в мир полагается. Элементом или даже гештальтным принципом целых направлений современного искусства, захватывающих все доступное изображению, становятся и те художественные типы формообразования, которые первоначально развивались под видом отличительных признаков адского мира и применялись исключительно в изображениях этой сферы. При этом невозможно предположить историческую взаимообусловленность этих явлений: современные типы формообразования возникают спонтанно — из отвращения к человеческому и природному началам и из обращения к началу хаотическому и inferнальному.

Хаотическое, лабильное, непрочное в изображении, раздробленное; прорыв гетерогенных кругов бытия к гибридным новообразованиям; аспекты искаженного, измученного, сумрачно-подозрительного, непристойного, машинного, гнилостного и изуродованного — все это проникает в различных дозировках как в экспрессионизм, так и в футуризм и сюрреализм. Теперь впервые под знаком античеловеческого и противоприродного оказывается не творчество отдельных художников, от которых можно было отмахнуться, как от чуда-

ков, но «авангард» современного искусства. С 1885 года эти тенденции начинают свое распространение, после 1910 и особенно после 1920 года они побеждают.

Такое смещение демонического с действительностью иного рода имеет отдаленную аналогию в романском искусстве, равно как и в искусстве некоторых ранних высокоразвитых культур и первобытных народов, на которые экспрессионизм тоже ссылался с удовольствием. Только там демоническое было моментом божественного (или идольского), здесь же оно становится моментом всего смертного, земного. В этом заключается непреодолимое различие. Божественное начало романского искусства не могло подвергаться серьезной опасности из-за проникновения демонического, божественное всего лишь блекло при взгляде на то «страшное», что было ему (божественному) присуще. Человеческому же началу, когда оно таким способом подвергалось нападению со стороны демонического, грозила опасность потерпеть поражение в отчаянном сопротивлении тому миру, который сам и есть освобожденный хаос.

Такое понимание современной живописи не так абсурдно, как может показаться на первый взгляд. Как можно оставаться исключенным из процесса демонизации в ту самую эпоху, когда — вне всякого сомнения — уже демонизированы обширные области человеческого бытия, в том числе и искусство — чувствительнейший сейсмограф внутренних потрясений? Не меняет дела и то, осознана или не осознана художниками эта тенденция их творчества. У Энсора и Кубина она неоспорима, так как проникает до уровня [непосредственного] мотива. Но элементы секуляризованного ада нередко в открытую являют себя зрителю и в искусстве Мунка, Шиле, Кокошки, Нольде, Пикассо и многих иных. Даже «абстрактное» искусство, которое кажется чисто формалистическим, не свободно от того, что обнаруживает, конечно, только наметанный глаз.

Наконец, сюрреалисты прямо признали именно такой характер своего искусства. Среди их прародителей, как они сами отмечают, фигурирует и Иероним Босх. И не случайно у Сальвадора Дали вновь появляется изображение искушения св. Антония, чья фигура — самая бесплотная в картине, — конечно, только повод для развертывания ночного кошмара¹⁸ не-природы.

Преодоление в гротеске

Историческое рассмотрение показывает то, к чему трудно, пожалуй, подойти посредством спекуляции, а именно наличие некоего улав-

ливания этого заброшенного в мир адского в художественных формах, которые притупляют-обезвреживают адский элемент в процессе особого рода алхимического преобразования инфернальной субстанции в нечто безвредное.

Всякий раз вслед за вторжением адского в действительность происходит его трансформация в гротесково-комическое. Так, на месте адского в готике появляется *drôlerie*. Так, Босха сменяет Брейгель, в искусстве которого пандемониум первого, превращаясь в образ мира перевернутого и дурацкого, допускает и элемент комического. Так, место Гойи занимает Домье, карикатуры которого преобразуют пандемониум¹⁹ в гротесковый мировой театр человеческой несостоятельности и смехотворности. Так, вслед мировому хаосу современного искусства начинается развитие подобного хаотического в гротесковое, примеры чего, применительно к «комической» стороне, можно найти почти в каждом иллюстрированном журнале, а сильнее всего это бросается в глаза в гротесковых мультфильмах Диснея. В них арсенал современного адского искусства принимает форму смешного, причем иногда все еще доносятся сильные отзвуки демонического.

Такая субстанциальная метаморфоза возможна только потому, что чертовщине, изначально представленной в своем подлинном виде, имманентен элемент комического, подобно тому, как черт в народных верованиях издавна обладает комическими приметами. Этот поворот обнаруживается только тогда, когда преисподняя перестает быть полнокровной действительностью, доступной для переживания, и ее уже, в известной степени, можно наблюдать исключительно извне. То, как это протекает, тоже надо понимать с точки зрения глубинной психологии; данный процесс представляет собой превращение аффекта страха в катарсис: в очищение и «достижение смеха». И все же это только *один* корень смеха и «юмора». Бодлер увидел и нечто иное: «что комическое — самый отчетливый дьявольский признак в человеке и одна из многочисленных сердцевин символического яблока»*. То есть расцвет юмора и гротесково-комического можно ожидать, если предположить окончательное преодоление до сих пор могучей экспансии инфернального искусства.

* «О сущности смеха и особенно комического в изобразительном искусстве». Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3, М., 1967, с. 695 (пер. А. Г. Левинтона).

Адское: один аспект христианского искусства

Демоническое как лигатура возвышенного — выплавление и обособление его в особую сферу — передача адского в предельной концентрации (Босх) — случайная утечка этой сферы в земной мир — прорыв плотины и излитие адского во все области смертного бытия (Гойя, Энсор) — инфильтрация форм адского мировоззрения (современная живопись) — улавливание адского и его сублимация до гротескового юмора — все это последовательные фазы на пути искусства от романской эпохи до наших дней. При описании этих фаз речь идет не о чем-то «курьезном» на периферии искусства, а о существеннейших процессах, происходящих в истории искусства, в истории и Запада христианского, и Запада, от христианства избавившегося.

Ибо, какие различия в историческом рассмотрении искусства с опорой на христианство могут быть существеннее, чем различия Небо — Земля — ад? Они существенны не только с иконографической, но и с собственно художественно-формальной точки зрения. Ведь художественные средства, предназначенные для воспроизведения этих сфер, по природе своей радикально различающихся, обязаны различаться сильнее, чем все остальные формальные различия «стиля».

Лишь недавнее осознание этого объясняется стремлением искусствознания (пожалуй, и наук о духе вообще) перед лицом мировоззренческой постановки вопроса подчеркивать свою особую духовную «нейтральность» и каменеть в холодной необязательности формально-эстетического способа наблюдения. Это важно не только перед лицом возможного эссенциально христианского рассмотрения искусства; что же до иных господствующих духовных течений времени, то и они не смогли предложить той формы истории искусства, которую от них, если быть последовательным, можно было, наверное, ожидать. До сих пор отсутствует история искусства, которая бы последовательно осуществляла позицию диалектического материализма (категориями такой истории искусства должны были бы стать производственные отношения, материал и техника). Столь же маловероятна и последовательная расовая история искусства (с базовыми категориями расы, племени, народа). Причем такого рода односторонние наблюдения и описания могли бы оказаться не бесполезными, так как они отчетливее всех теоретических изъяснений позволяют постичь специфические границы всякого подобного способа рассмотрения, демонстрируя, сколько каждому из этих рассмотрений удастся привнести в понимание искусства.

Вместо этого господствующая с конца XIX века форма науки истории искусства владеет в качестве основной категории понятием «стиль эпохи», которое собственно историю искусства заметным образом раздробляет: на стиль поколения, на локальные особенности стиля эпохи и т. д. Самое существенное различие предлагается истории искусства тем, что совокупное искусство «одного времени» схватывает как единство. Иначе говоря, этот взгляд коренится со всей очевидностью во временном, историческое в этой истории искусства с самого начала «перевешивает» онтологическое. Опираясь на такое основание история духа неизбежно становится историей «духа времени» — понятие, проблематика которого еще едва осознается. Тем самым история искусства превращается и в эрзац истории Того Духа, Который только Один и заслуживает этого имени.

Но для рассмотрения искусства, мыслящего в христианских категориях, должно быть и с формальной точки зрения предельно существенным различие искусства Неба, искусства Земли и искусства ада. В универсальной истории искусства, написанной с христианской позиции, эти категории не должны исключать иные категории — социологические или биологические, но, препятствуя их абсолютизации, они призваны указывать им уместную для них область, вписывать их в иерархию исторических категорий искусства и подчеркивать то, что обладает первенством.

Секуляризация ада — проблема христианской истории искусства

В дополнение к этому — лишь несколько указаний:

Подобно изображению всех тех сущностей, внешний вид которых не дан непосредственному чувственному опыту, изображение Неба может быть только символического рода. Репрезентация Неба в чувственно зримых образах неизбежно остается недостижимой, даже если пытаться осуществить ее в еще более чистой и просветленной форме. Самым возвышенным образом Неба был и остается образ «супрареалистический». И поэтому он может быть наделен адекватным и целостным гештальтом, достигающим относительного совершенства, вообще-то говоря, исключительно в архитектуре (в союзе с другими искусствами). Наиболее захватывающий образ Неба, когда-либо возникавший, — это, вероятно, кристалловидная, подобная самоцвету, световая постройка²⁰ — готический собор; наиболее утонченный образ Космоса в христианском созерцании — Св. София в Константинополе и церкви средневизантийского периода.

Образ Земли в ее земной бренности возникает там, где Богочеловек Сам оказывается зримым в своей смертной человечности, «не красивый лицом»²¹. Именно здесь — глубочайшие истоки западного «реализма скромной повседневности»: искусство смиренного чувственного опыта, из которого возникает в секуляризированном обличье широко разветвленная система потоков, образующих «новейшее» искусство*. Теперь и Небо может быть наделено гештальтом земным по способу своего проявления (см. выше).

Адское изображение, видимо, тоже может иметь только символический характер — мы, по крайней мере, обязаны так думать. Однако исторически показательно, что наиболее исчерпывающая форма адского изображения возникает вовсе не в символическом романском искусстве, а только после того, как было обосновано искусство земного реализма. Адское изображение пользуется реалистическими средствами. И, однако, от созерцания внешнего облика адского еще не формируется «реалистический» опыт. Опыт, из которого адское изображение творит свой материал, расположен скорее всего на грани безумия, в экстремальной зоне «фантазмов».

В этом смысле адское изображение «инфрареалистично». Но свой наиболее радикальный гештальт оно обретает там, где подобный инфрареальный материал наделен той степенью действительности, что присуща реальному миру (Босх, сюрреалисты). В пределах христианской сферы это адское мировоззрение принимает характер видения-искушения; не случайно «прельщение» — исходное переживание у Босха. Так что, хотя и внутри христианской сферы может быть опыт ада и через него — расцвет подлинного адского изображения, тем не менее опыт этот, так сказать, «вынесен за скобки», и самые экстремальные, самые раскрепощенные формы адского изображения можно ожидать только тогда, когда искусство оставляет сферу христианства: в XIX и XX веках с кульминацией в сюрреализме, собственно в су-реализме, в реализме инфернального.

Тем самым каждая из этих изобразительных сфер: Небо, Земля, ад обосновывают специфические и принципиально различные возможности «стиля», способа изображения и состава изображения. Но они обосновывают и принципиально различные типы того, чем «образ» является и чего достигает. Супрареалистическое изображение обладает квазисакраментальным характером: *per visibilia ad invisibilia, per lumina vera ad verum lumen*. Реалистическое изображение — это оттиск действительности (ее портрет), «снимок» види-

* См.: «*Ars humilis*» (цит. выше).

мого: от *vera icon*²⁷ к «фотографии». Инфрареалистическое изображение имеет хаотическую структуру, присущую картине сновидения или галлюцинации, тому, что в удушающем «ночном кошмаре» узурпирует характер реальности (сюрреализм). «Первичный облик ада рождается в скорбных грезах грешного человечества».

Печать времени

Современное изображение ада, открыто являющееся у Гойи, Энсора, Кубина и сильнее всего — у сюрреалистов, скрытое у многих других, по сути, оказалось непонятым пророчеством. Всем тем, кто способен был смотреть именно глазами, дано было увидеть в изображении экспансию адского и империализм духа преисподней задолго до того, как осязаемые манифестации вразумили европейский мир относительно истинного состояния его духа (и это еще вопрос, как полно было понято подобное вразумление). Таких было, пожалуй, немного, и я себя к ним не причисляю.

Однако современное адское изображение имеет и положительную функцию. В XIX веке образ «блага» сам стал безвкусным после того, как его покинули творческие силы. Это трагедия религиозного образа в XIX веке. «Пошлость и плоскость „добра“ вызывает против себя реакцию, утверждающую большую остроту, большую глубину, большую страстность „зла“». В „зле“ думают найти противоядие против пошлости. И мы видим часто, что движения, которые движутся злобой и ненавистью, в которых есть темные страсти и присутствует элемент „демонический“²³, бывают острее, активнее, интереснее, чем движения, которые движутся мотивами добра, но добра уже не творческого, охлажденного, потерявшего соль и ставшего пресным»*. Широко распространенная вера, будто эти современные направления искусства уже на пути к новому искусству, ложна и не обоснована. Но, без сомнения, они оказываются тем жалом²⁴, что делает религиозное искусство «пылающим, творческим, острым и способным к духовной брани».

* Verlust der Mitte. 7. Aufl. (1955), S. 216–217. Цит. по: Н. А. Бердяев. О назначении человека. М., 1993, с. 159.

О СУ- И СЮРРЕАЛИЗМЕ ИЛИ БРЕТОН И ПЛОТИН

Что я понимаю и узнаю исключительно внешне, тем я овладеваю не в сопровождении любви или с ее помощью, но только посредством страха. Только подобным способом человек обязан понимать и овладевать дурным, не допуская в себе желания постигать его изнутри.

Франц фон Баадер

Сюрреализм — это нечто большее, чем просто художественная секта, от которой можно отмахнуться, признав ее соответственно или «интересной», или «дурацкой». Сюрреализм, видимо, является самым последовательным воспроизведением того, как «думает», «действует», «производит» человек, который тотально отверг Бога — *тотально, без* оговорок насчет «достоинства человека» или «величия труда». И это касается нас всех. По отношению к сюрреализму необходимо иметь определенную точку зрения. От высказывания своей позиции нельзя уберечься подобно тому, как это делает часть элиты европейской интеллигенции, которая выслушала безо всякого внятного протеста следующие богохульства.

Сюрреалистическая шкала ценностей I: contra

«Не существует ни Бога, ни Библии, ни Евангелия — не существует никакого слова, которое могло бы сдержать дух» (*La révolution surréaliste* № 3, 1925)*.

«Необходимо прекратить использование человека в корыстных целях мнимым Богом абсурдного и вызывающего воспоминания» (*André Breton. Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, 1944).

«Католицизм, греко-римский классицизм — мы оставляем вам вашу гнусную мнимую святость» (*Lettre ouverte à M. Paul Claudel*, 1926).

«...великая материалистическая ясность подожженных церквей... бесчисленных гадов христианства надо уничтожить..., Бога — смести с лица земли» (*Manifest «Au feu»*, 1931).

* Все цитаты даются по следующим книгам: M. Nadeau. *Histoire du Surréalisme*. P., 1946; *Documents surréalistes*. P., 1948.

«...борьба с тобой, папа, ты собака...» (*там же*).

«...хозяйка молитвенного борделя...» (*Арагон dixit*).

«...логику — палачу...» (*по Надо*).

«Красота, славное искусство — последнее достижение логики, тебя нужно разрушить...» (*по Надо*).

«Искусство — глупость» (*Жак Ваше dixit*).

«...добродетельные матери, добродетельные сестры, добродетельные жены, эта чума, эти паразиты всякого чувства и всякой любви» (*La révolution surréaliste №9–10, 1927*).

«...нужно использовать все средства, чтобы разрушить идею семьи, отчизны, религии» (*по Надо*).

«Я никогда не буду работать, мои руки чисты» (*Арагон*). «Членам групп — запрет на работу» (*по Надо*).

«И прежде всего мы разрушим цивилизацию, которая так вам дорога». «Мы — дезертиры Европы» (*Арагон. La révolution surréaliste №4, 1926*).

«Гёте — вот имя клоуна, которое мне пришло на ум...» (*Арагон, 1928*).

«Вы уже дали мертвецу пощечину?» (*Арагон*)²⁵.

«...Надежда — ни что иное, как ложная позиция духа» (*по Надо*). «Счастья нет».

Сюрреалистическая шкала ценностей II: про

«Сюрреализм провозглашает всемогущество вожделения» (*по Надо*).

«Только искушение божественно» (*André Breton. L'amour fou, 1937*).

«Абсолютный мятеж, окончательное подчинение Ничто, саботаж как правило» (*André Breton. Second manifeste du surréalisme, 1929*).

«Не существует никакого революционного порядка, существует только беспорядок и помешательство» (*Eluard. La révolution surréaliste №4, 1926*).

«Еще раз повторяем: мы веруем в абсолютную власть противоречия» (*А. Арто*).

«Они (сюрреалисты. — *Прим. автора*) познали деморализацию как выдающуюся ценность, они искали ее и систематически культивировали ради нее самой» (*по Надо*).

«Я никогда не искал ничего, кроме скандала, а искал я его ради него самого» (*Aragon. Le libertinage, 1924*).

«Эксгибиционизм — самый чистый, наименее своекорыстный акт, который только способен реализовать человек» (*Сальвадор Дали*)²⁶.

«Маркиз де Сад — главная фигура их (сюрреалистов. — *Прим. автора*) пантеона» (*по Надо*).

«Наши герои — Виолетта Нозьер, убившая отца и анонимный нарушитель всеобщего права, сознательный и изысканный богохульник-злодей» (*Aragon. Les aventures de Thélémaque, 1923*).

«Откройте тюрьмы...» (*La révolution surréaliste №2, 1925*).

«Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и вслепую стрелять в толпу» (*André Breton. Second manifeste du surréalisme, 1929*)²⁷.

«Не существует никакой разделительной линии между нормальным и ненормальным человеком» (*по Надо*).

«Самоубийство есть средство выбора» (*Кревель*).

«Необходимо организовать пессимизм» (*Навилль, 1927*).

«Сознательное отчаяние — удел серьезных умов» (*Андре Бретон*).

«Сюрреалисты полны глубокого отчаяния» (*по Надо*).

Достоевский и сюрреалист. «Человек из подполья»

Новый родился порок и еще одним безумием наделен человек: сюрреализм, сын неистовства и мрака.

Арагон²⁸

Тот тип, что так бесстыдно заявляет о себе в этих фразах, пророчески описан Достоевским в его «Человеке из подполья». Каждой фразе этих прокламаций можно было бы противопоставить соответствующую фразу Достоевского, которую он вложил в уста своему «подпольному человеку» или разлагающимся трупам из жуткого видения «Бобок», где мы обнаруживаем «humour noir»²⁹ сюрреалистов в чистом виде:

«Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с».

«...а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу ногой, прахом...».

«О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал».

«И почему вы так твердо, так торжественно уверены, что только одно нормальное и положительное... человеку выгодно? ³⁰»

«Господа! Я предлагаю ничего не стыдиться! — Ах, давайте, давайте ничего не стыдиться! — слышались многие голоса, и, странно, слышались даже совсем новые голоса <...> Но пока я хочу, чтоб не лгать. <...> На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну, а здесь мы для смеху будем не лгать. <...> Заголимся и обнажимся. — Обнажимся, обнажимся! — закричали во все голоса»³¹.

«Но в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения»³².

Добавив сюда удовольствие от скандала и апофеоз самоубийства, мы едва ли упустим какой-нибудь существеннейший пункт сюрреалистической «программы».

Но Достоевский не только пророчески описал этот тип — подобным образом он столь же пророчески предрек и тоталитаризм «муравейника», и его логические следствия вплоть до людоедства. Он одновременно объяснил и причины, в соответствии с которыми подобный тип оказался и *должен был* оказаться среди нас. Сначала объяснил, так сказать, социологически:

«Ибо не только могут, но и даже *должны* быть... в нашем обществе такие люди, если учитывать те обстоятельства, что вообще сформировали наше общество». «А вот посадил бы я вас лет на сорок <...> да и пришел бы к вам через сорок лет, в подполье, наведаться, до чего вы дошли?»

Но затем он дает этому типу более глубокое объяснение, исходя из неизбежного сопротивления человека тотальному порядку муравейника, «хрустальному дворцу», машинерии, низводящей его до уровня «фортепьянной клавиши», «органного штифтика»³³.

Человек «пожелает самого пагубного вздора <...> единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумию при- мешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удержать за собой единственно для того, чтоб самому себе подтвердить (точно это так уже очень необходимо), что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши <...>. Да ведь мало того: даже в том случае, если он действительно бы оказался фортепьянной клавишей, если б это доказать ему даже естественными науками и математически, так и тут не об- разумится, а нарочно напротив что-нибудь сделает <...> собственно, чтоб настоять на своем. А в том случае, если средств у него не окажется, — выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит-таки на своем! Проклятие пустит по свету, а так как про- клинать может только один человек (это уже его привилегия, глав- нейшим образом отличающая его от других животных), так ведь он, пожалуй, одним проклятием достигнет своего, то есть действи- тельно убедится, что он человек, а не фортепьянная клавиша! Если вы скажете, что и это все можно рассчитать по табличке, и хаос, и мрак, и проклятие, так уж одна возможность предварительного расчета все остановит и рассудок возьмет свое, — так человек нароч- но сумасшедшим на этот случай делается, чтоб не иметь рассудка и на- стоять на своем!»³⁴

Эти высказывания, по моему мнению, представляют собой наиболее глубокий комментарий из числа тех, что уже написаны и могут еще быть написаны по поводу сюрреалистической шкалы ценностей и жизнеустройства. И кто их понял, обязан, собственно говоря, обнаружить и то, как будет выглядеть соответствующее им «искусство».

«Политика сюрреализма»

Кто понял Достоевского, тот сразу же догадается, что попытка сюрреализма сойтись с тотальным коммунизмом должна была закончиться тем же, что и стремление маленькой искорки соединиться с ледяной глыбой. Существует только внешняя и незначительная общность: это тенденция к тотальной уравниловке, которую сюрреализм демонстрировал в свою первую фазу. Согласно его призыву, это есть упразднение «таланта». Но группа, которая принципиально избегает всякой работы и прокламирует универсальное дезертирство, уклонение от *всякой* военной службы, никогда не сможет включиться в движение рабочих и солдат. Фаза, в которой сюрреализм рассматривал себя как часть коммунистической мировой революции, была очень краткой. Разрыв не заставил себя ждать: одни отказались быть сюрреалистами, другие — коммунистами. Один из двух предводителей сюрреализма, Арагон, перешел к коммунистам. Другой же — Бретон, несмотря на отказ ему со стороны коммунистов, продолжал держаться его (показательно, что с поворотом в сторону троцкизма). Все это принадлежит к тем парадоксам, с которыми необходимо считаться, имея дело с этими принципиальными иррационалистами.

Для коммунистов сюрреализм не мог быть ничем иным, как только желанным симптомом самораспада капиталистически-буржуазного общества, на питательной почве которого сюрреализм (как в один из моментов просветления признался он сам) единственно и может процветать, осуществляя функцию придворного шута этого общества. Коммунистическая революция могла пользоваться им в лучшем случае как презренным инструментом, предназначенным для смущения и деструкции этого общества. Чему сюрреализм вначале и готов был полностью соответствовать.

Потерпев фиаско, сюрреализм компенсирует это тем, что обращает против врага его же собственное оружие. Со своей стороны он низводит социально-экономическую революцию до уровня просто необходимого предварительного условия собственной, более обширной «революции жизни», революции перманентной, которая

опирается на индивидуалистический принцип «всевластия удовольствия». О коммунизме откровенно говорится как о всего лишь предваряющей стадии универсального «хаотизма». И если сегодня, без сомнения, силы иррационального и силы хаоса на подъеме, то можно ли сразу исключить, что история в состоянии выбрать этот путь?

Отстранение сюрреалистов от политики, в которой они со своими «методами» с удовольствием могли бы принимать участие, практически означает, что сюрреализм бы отброшен назад в «эстетическую» сферу — «*retombée dans l'art, retombée dans les valeurs individualistes*»³⁵, — с тех пор именно там и располагается его центр тяжести. К этой сфере мы теперь и обратимся.

Сюрреалистическая продукция с точки зрения теории

Автор имел слабость серьезно принимать сюрреализм. Однако ему не хватает наивности верить, что все в сюрреализме серьезно, что, собственно, даже бурлеск и фарс обладают смыслом, их превосходящим.

М. Надо

Если бы некто так же глубоко взглянул на положение искусства около 1860 года, как Достоевский, — на положение человека вообще, то он имел бы возможность понять, что род «искусства», фактически произведенного на свет сюрреалистами, не только можно, но и *должно* было бы предложить. Предельный иррационализм искусства представляет собой неизбежное следствие предельного рационализма современного искусства. Таким он проявился уже в эпоху Достоевского в постройке из стекла и железа современного «хрустального дворца» или в «фотографичности» импрессионистических живописных творений, оставаясь одновременно и невидимой оборотной стороной этого рационализма.

Сюрреалисты не утверждали, — во всяком случае, в своей первой стадии, — что они предлагают «искусство». В этом они гораздо логичнее своих попутчиков и подражателей. Они объявляют себя незаинтересованными в искусстве, но подчеркивают, что производимое ими ценней того, что до сих пор называлось искусством. Ценней, ибо «изначальной». Изначальное (*instantanéité*) — конечно, весьма существенный ценностный момент всякого художественного творения — типично сектантским способом раздувается до наиболее существенной ценности вообще, при этом настолько, что полностью разрушает остальные ценности, а тем самым — и само художественное творение.

То есть лучше говорить не о сюрреалистическом «искусстве», а о сюрреалистической продукции.

Сами сюрреалисты определяют ее так:

«Сюрреализм: чистый психический автоматизм, посредством которого предполагают выразить действительный процесс мышления, будь то в слове, в письме или каким угодно иным способом. Диктат мысли *вне всякого контроля, осуществляемого рассудком, за пределами всякого эстетического или морального предубеждения*»³⁶.

Источником продукции, таким образом, является бессознательное. Два преимущественных метода, приводящих к «высказыванию-выговариванию», — это «автоматизм» и сновидение. Мы тут же узнаем два источника знания, используемых во фрейдовском психоанализе: свободная ассоциация и отчет о сновидении. (Фактически, оба вождя сюрреалистов идут от психиатрии.) Но если там оба этих источника только поставляют материал, который необходимо интерпретировать, то здесь сырой материал — уже готовый продукт. Сюрреалисты отказываются от всякой последующей его обработки. «Прежде всего — никакой мысли об искусстве, никакой мысли о структуре».

«Сюрреализм покоится на вере в высшую действительность определенных, до него бывших в пренебрежении ассоциативных форм, во всемогущество сновидения, в безучастную игру мысли. Сюрреализм стремится к уничтожению всех иных психических механизмов и к самоутверждению на их месте в процессе разрешения главных проблем жизни»³⁷.

Эта продукция не приберегается для немногих «одаренных», для «поэтов», не является она и уделом мгновенного «вдохновения», наоборот, она доступна каждому в каждый момент. Автоматизм и сновидение объявляются, так сказать, вдохновением для любого человека, и вдохновением перманентным. Никакого «таланта» не существует: «избранные» *все*. (С этим связана попытка фрейдовской школы доказать, что не существует немusыкальных людей от рождения, что немusыкальностью обзаводятся по причине «торможения».) Прodуцирующим может быть только «регистрирующий аппарат», предназначенный для «тайного гостя», говорящего в каждом; все мы — «попугаи»³⁸.

Многое в этой теории прodуцирования заставляет вспомнить известные взгляды романтиков. И у Новалиса поэт «по-настоящему обделен разумом», и сновидение уже тогда начинает играть роль источника вдохновения. Еще сильнее бросаются в глаза определенные взаимосвязи с теми мистическими воззрениями, что характерны для многих эпох и народов. Состояние «abandon»³⁹, которого требуют сюрреалисты, представляет собой как будто шарж на мисти-

ческий «кеносис»⁴⁰; говорение под внутреннюю диктовку — карикатурная аналогия «глоссолалии»; превозношение паранойи, о которой еще пойдет речь, — искаженное воспроизведение идеи «святого безумия».

Самое подходящее средство продуцирования — слово, поскольку оно функционирует наиболее непосредственно. Затем — письмо. На первых порах сюрреалистам кажется, что живопись уступает и слову, и письму; она воспринимается как «жалкий посредник» (Надо), так как в ней слишком долго протекает фиксация сонного видения. Только позднее, когда улучшенная дефиниция выдвигает в сюрреализме на первый план другой момент, живопись оказывается — благодаря Дали — в первом ряду.

Теперь для сюрреализма важно сделать очевидным то, что лики сновидения, галлюцинации, помешательства обладают *той же* степенью реальности, что и восприятия и представления повседневной действительностью, более того, — что первые не отличаются от вторых: сюрреалистическое зрелище эти противоречия снимает. И подобное смущение-смещение «действительного» и «недействительного» особенно неплохо удается производить живописи*.

Сюрреалистическая продукция на практике

*Но отчего же человек до страсти любит тоже разрушение и хаос?*⁴¹

Достоевский

Подобно большинству художественных теорий, созданных художниками, сюрреалистическая художественная идеология тоже не полностью соответствует действительному положению дел, связанному с производством сюрреалистических образований. Известные обстоятельства она оставляет в тени.

* «Философии» сюрреализма не существует, и сюрреалисты никогда не настаивали на необходимости создания таковой. Продукцию сюрреализма можно сопоставить с экзистенциализмом пессимистически-атеистической традиции. Но это сопоставление имеет ограниченную ценность. Общей является гипотеза мира, который абсурден в себе и в котором нет здорового благополучия. Но выводы из этого предположения в том и другом случае предельно различны. Экзистенциалисты признают достоинство человека, который утверждает себя пред лицом хаоса, сюрреалисты человека отрицают или рассматривают его в увлеченности хаосом, в готовности этому хаосу отдаться. И ведь отпор Бретону со стороны Сартра не заставил себя ждать.

Возврат к бессознательному не обязательно означает исключительно демонизацию или хаотизацию искусства в том виде, как оно обнаруживает себя в сюрреализме. Царство бессознательного внутри себя не является ничем другим по сравнению с царством сознательного, это расколотое надвое царство образов, «ибо оно есть общее царство образно самоопределяющихся внутри него благих и злых сил духа» (К. Ранер), светлых и темных сил, сил, утверждающих порядок, и сил, ввергающих в сомнение. Даже в ясном сознании имеется и демоническое, и хаотическое. «Какое из двух образных представлений будет действенным, зависит от того, какое из них личностно бодрствующий дух изберет в качестве своего». Принцип продуцирования «совокупного» бессознательного вынужден, вероятно, обе эти сферы обнаруживать в ужасающе скверном смешении. Ибо даже лики какого-нибудь святого надолго не остаются совершенно свободными от демонических образов.

Однако решение было принято исподтишка и заранее. Ибо не может быть сомнения в том, какие образы избраны сюрреалистами. Ведь они совершенно открыто признали себя причастными к «monstre»⁴². «Les surréalistes, eux, vivent avec la bête»⁴³ (Надо) и похваляются этим. Они принципиально исключают разум, прекрасное и нравственное (см. дефиницию выше). И отдали бессознательное человека в руки «вожделения», и только ему. И потому их образный мир представляет собой «мир бессмыслицы и всепоглощающей страсти, тлена и разложения, тревоги и беспросветного холода» — признаки, которыми Псевдо-Дионисий Ареопагит характеризует «нижний» мир⁴⁴.

Мнимо научные формулировки сюрреалистов лишь маскируют тот факт, что на самом деле бессознательное им не так важно, как *тотальный хаос*. Подтверждение тому — признание сюрреалистами источником вдохновения в том числе и *внешнего мира*, в котором, очевидно, невозможно найти бессознательное. Один из самых существенных внешних источников — толкучка-барахолка (la foire du brocage), «сокровища» которой прямо-таки восхищают сюрреалистов своей «новизной». Ничего удивительного. Потому как хаотическая неразбериха редкостных предметов и их сочетаний предоставляет извне то же самое, что предлагает изнутри сновидение: объективный хаос, мир иррационального в малом. «Счастливая находка решает ту же задачу, что и сновидение», ибо и во внешней реальности, а не только в сновидении, существуют особенные вещи. Схожие «сокровища» предлагает обычно и «мрак большого города» с его беспорядочным нагромождением самого что ни на есть странного. Но прежде всего — это тотальная война. Именно она — и на это справедливо было обращено

внимание — порождает тотальный хаос, в котором «в свирепой борьбе на уничтожение сходятся все самое разнородное». Он утверждает в «действительности» сюрреалистические образы, которые нуждаются только в точном копировании без всяких последующих добавок. Все эти способы проявления хаоса еще можно привести к общему знаменателю. Но хаос этот не становящийся, а ставший, не горячий, а остывший, не хаос вещей, только принимающих свой облик, а вещей уже «готовых», хаос не «природы», а «не-природы» — тот самый хаос, что Гёте описывает в четвертой из своих «эпох духовного развития»: хаос, «из которого сам Бог не мог бы построить достойный мир». Короче говоря, хаос тотального «обвала».

Тем внешним образом действий, в котором *все* вещи способны приобрести характер иррационального, особого, непонятного, тем поведением, что *объективно* характерно для присущей толкучке путаницы, является поза «отчуждения».

«Что такое сюрреалистический объект? Всякий объект, вырванный из своего первоначального окружения... выпавший из своего привычного обрамления, употребленный иначе, не так, как ему определено, или используемый не известным до сих пор способом», то есть всякий объект, «сдвинутый», относительно присущей ему сферы. Отчуждение есть отречение от знакомой действительности. Так, потенциально сюрреалистическое заложено в непонятой аллегории, в «безумствах» моды. Это превращение в чужое проявляется характерным образом в известных формах и определенных стадиях нарастающего безумия. Так, при монотонном нашептывании какого-нибудь слова его привычный смысл стирается, и слово начинает звучать по-особому — свежо и магически завораживающе (Кокто). Таким способом можно сделать чужим и видимый мир («dépayser»). В качестве средства достижения этого сюрреалисты рекомендуют прием, который они называют «crétinisation». Не было надобности в долгом ожидании, чтобы на основании этого и в безумии (Wahnsinn) был обнаружен «смысл» (Sinn): вспомним о «raganoia-critique» Дали⁴⁵. Превозношение сумасшествия со стороны сюрреалистов не лишено метода.

Возможность искусства внутри сюрреализма

Достаточно одного примера адских изображений Иеронима Босха для доказательства того, что *передача* хаотического может принимать формы искусства, даже формы *высокого* искусства. А ведь что, как не изображения имманентного миру «ада», предлагает живопись

сюрреализма? Это справедливо не только в чисто метафорическом, но и во вполне реалистическом и строго доказуемом смысле. Ибо в изображении «ад» — это именно мир, противоположный человеческому и природному, то есть мир противоприродного, античеловеческого, мир противный разуму и противостоящий порядку. Но там, где, как у Босха, удастся художественно покорить хаотический мир соразмерными художественными средствами, искусство инфернального приобретает и нравственное значение: оно потрясает человека образным представлением «неизлечимо-скверного».

Истинное искусство хаотического *существует*, пускай и к неудовольствию всех тех, кто хотел бы ограничить задачи искусства изображением только красоты в себе (провоцируя тем самым, согласно глубокому выводу Теодора Хекера, на изображение отвратительного). Пример Босха показывает, как на следующей исторической стадии, когда адское изображение гуманизируется, становясь грандиозным образом «перевернутого мира», у Брейгеля возникает возможность достижения вершины человечески развитого и высокого искусства. При таком взгляде на сюрреализм у него есть шанс.

Препятствие таится в другом месте. Пока сюрреализм остается верным своей первоначальной программе, он представляет собой просто продуцирование сырого материала, а не наделение гештальтом, и потому он не превращается в искусство. (Ведь повсюду, где все еще удастся, несмотря ни на что, сохранять устойчивость (*stehen*), наделение гештальтом (*Gestaltung*) и есть искусство.) Если справедливо считать банальным и нехудожественным «списывание» фрагмента, вырезанного из повседневного видимого мира, то не менее банально просто «воспроизводить» сновидения или автоматические «случаи»; не менее банально о преднайденном в действительности иррациональном «писать репортаж» «на страницах» изображения. Но это, согласно Сальвадору Дали, как раз задачей и является. Необычность подобных иррациональных предметов может некоторое время вводить в заблуждение насчет того, *насколько* банальны эти продукты. Но было время, когда и простое копирование видимой повседневности в живописи воспринималось как скандал и сенсация.

Иначе говоря, чтобы производить искусство, сюрреалистическая продукция обязана отвергнуть свой собственный принцип. Ей не только позволяется воспроизводить, она обязана и наделять гештальтом, сознательно или бессознательно. Ибо и в бессознательном, именно в бессознательном, рядом с хаотическими силами таятся и силы, наделяющие гештальтом. Но только в бессознательном «художника» эти силы господствуют. То есть снова «одаренность» решает все.

В массе бесформенной сюрреалистической продукции есть вкрапления и единичных истинных произведений искусства, которые бессознательно, и даже вопреки выраженному намерению породивших их лиц, приняли и гештальт, и структуру, и смысл. В «torrents de la boue»⁴⁶ имеются отдельные золотые зерна — скорее всего, пожалуй, в области сюрреалистической «лирики» (что можно обосновать и теоретически).

Только сам сюрреализм не владеет никаким принципом, чтобы эти зерна отсеять: при его презрении к «искусству», к структуре он не может придавать значение этому различию. Что в сюрреализме было искусством, в состоянии заметить только те, кто сюрреализм преодолел; этого невозможно узнать ни до тех пор, пока он сохраняется, ни там, где он сохраняется. Его достижения заключены в том, что с помощью бессознательного, которое сюрреализм вправе ценить так высоко, отвергается зона внятного наделения гештальтом.

Сюрреализм и современники

Подобные различия находятся далеко за пределами познавательной способности публики, посещающей художественные выставки, так что один вид сюрреалистической продукции уже способствует распространению того, из чего эта продукция сама и вышла, — хаоса. В том случае, если, конечно, ее, вопреки более искренней программе сюрреалистов, лицемерно или запутав самих себя, представляют в качестве *искусства*.

Отношение современников к сюрреализму вполне достойно досконального рассмотрения, на основе чего можно было бы развить психологию и пневматологию (и не в последнюю очередь — демонологию) нашего времени. На это — только некоторые указания, которые, типизируя, огрубляют положение дел.

Собственной «публики» у сюрреализма нет и быть не может, так как в сюрреализме снято различие между продуктивным и чисто репродуктивным «дарованием».

Сторонниками сюрреализма становятся, приходя к нему из самых различных кругов и по самым различным мотивам. Это и удовольствие от всего вредного — «великая страсть утонченных людей» (Зибург), роскошные автомобили которых стаями паркуются там, где выставляются сюрреалисты. Подобная радость идет рука об руку с удовольствием от низвержения как такового, носителем которого является «пятое сословие» — «десперадос» капиталистического общества. Это происходящее из скуки удовольствие желать нового ради

нового, интеллектуальный мотор так называемых «snobs»⁵⁵. Чистоту интеллектуальной совести, позволяющую быть «на пике времени», им обеспечивает совершенно превратно понятый тезис Вальери: «новое для нас настолько существенная особенность, что отсутствие этого качества отбивает у нас охоту ко всему остальному, а его действие все остальное нам заменяет». Завтра эти «снобы» устремятся к еще более новому при условии, что оно достаточно «интересно» и «сенсационно». Так что слишком надеяться на них не следует. Это перенасыщенный интеллектуализм, который жаждет иррационального эксцесса, перверсивный эстетизм, который ради разнообразия стремится к «безвкусному», за обоснование которого, пожалуй, сюрреалисты первыми взялись открыто. Это те опасливые личности, которые защищают сюрреализм из-за боязни, что в нем может «что-то быть» и что они рискуют снова опростоволоситься, не узнав новейшего «мессию».

Но и среди решительных противников сюрреализма обнаруживаются своеобразные «соседи по койке»: с одной стороны, это те пресыщенные люди, которых сюрреализм раздражает, потому что делает сомнительным их ограниченный мир и открывает страшные глубины жизни, перед которыми они, как обыватели, испытывают страх. А с другой — чистые души, с отвращением и ужасом замыкающиеся в себе при виде явления, которое они не желают даже осознать, ибо любое знание предполагает соприкосновение.

Между двумя этими группами располагаются нерешительные и те, кто смазывает различия: артистические натуры, которые приветствуют при любом случае «освоение художественной целины», не удосуживаясь проверить, плодородны ли эти новые земли и какого рода «сокровища» они обещают своим открывателям; чересчур бесхитростные оптимисты, не способные или не желающие увидеть опасность подобного «искусства», превратно понимающие его как увлекательную «игру духа» (среди них, к сожалению, Ортега и Хёйзинга)⁴⁷; гуманисты, лишённые чувства реальности, считающие возможным соединить сюрреализм и человеческое достоинство и тем самым бессознательно воздвигающие между ними стену, изгоняя своей пропагандой все, что чересчур пошло, нечисто и отталкивающе, — распространители сюрреализма «in usum delphini»⁴⁸. И, наконец, это те христиане, у которых любовь, при отсутствии в ней элемента справедливости, превращается в слабость. Они уже закололи блудному сыну «упитанного тельца», хотя сын этот пока еще отвергает молитвы отца, позволяя себе самые неслыханные оскорбления.

Почему «сюр» – реализм? Относительно верха и низа

Все дискуссии с сюрреализмом оказываются запутанными из-за идеалистического недоразумения, связанного с самим наименованием этого направления. Полагают, что в этом имени можно прочесть признание той реальности, что помещается «над» банальной реальностью*. И в этой ошибке незаметно укрепляются благодаря широко распространенному воззрению, будто *всякое* отращивание от самодовольного реализма прошедшего и, однако же, продолжающего жить XIX века, *eo ipso*⁴⁹, уже обязано значить обращение к некоему духовному, даже религиозному искусству. Двойной смысл слова «иррациональный», которое может обозначать как нечто сверхразумное, так и нечто неразумное, только способствует этому заблуждению. *И это весьма тяжкое заблуждение*. Ибо оно ставит с ног на голову отношения «верха» и «низа».

Данную ошибку исправил Шампинель (1939)**:

«Сюрреализм пытается из земной жизни бежать не в потусторонний, а в посюсторонний мир. Он отвергает сверхприродное, он открыто признается в своей принципиальной ненависти ко всему, что может иметь религиозный характер, он обрел себе убежище в том, что ниже природного».

Для самого же сюрреализма приставка «сюр-» в его имени, придуманном для укрепления боевого духа, означает не идеалистически приукрашивающее недоразумение, а нечто совершенно иное:

«Все заставляет признать существование определенной духовной точки, в которой жизнь и смерть, действительное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, *верх и низ более не различаются как контрадикторные противоположности*».

Достижение этой точки сюрреализм рассматривает как свою главную цель, и именует себя он так именно потому, что предполагает занимать положение «по ту сторону верха и низа». Это стремление необходимо понимать как часть его программы «систематизации смущения» (Сальвадор Дали), дискредитации не только «этой» реальности, но и вообще разницы между «верхом» и «низом». Как раз в этом заложена его притягательность для тех слабых умов, которым опостылел пошлый реализм и которые возжелали вознестись в «более высокие» регионы, но потеряли чувство верха и низа в той *looping-to-loop*⁵⁰, «мертвой петле», что совершают летчики, которым они доверились.

* Из-за этого заблуждения сегодня обозначается сюрреализмом очень много такого, что мало относится к сюрреализму.

** B. Champigneulle. L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui. Paris, 1939.

Если же сила различения еще не поколеблена, то не может быть сомнений, что называющий себя так сюрреализм (Surrealismus) на самом деле является су-реализмом (Sousrealismus) — реализмом того, что ниже человека и ниже разума, реализмом инфернального. Это справедливо и для его продукции, для его «искусства». Присутствие сюрреалистического творения в какой-нибудь церкви было бы *sacrilégium* — святотатством в полном смысле слова. (В то время как, например, в экспрессионизме заложены определенные, пускай и крайне субъективные, но все же религиозные возможности.)

Если быть справедливым, то следует признать, что совсем иным направлениям искусства подходит имя сюрреализма, или, лучше сказать, супра-реализма, коль скоро один раз это имя уже было узурпировано и подверглось злоупотреблению.

Истинный сюрреализм

Сущность и своеобразие по-настоящему сюрреалистического изображения предельно ясно описал уже Плотин.

Задачей образного творения для Плотина является опосредование духовного созерцания (*Vision*). Предпосылка этого созерцания — акт интеллектуальной контемплации, возвышения духа, в силу которого мир, становясь прозрачным, намекает на высшую реальность. Это зрение (*das Schauen*) «не глазами тела, но очами духа, „внутренним взором“».

Существеннейшим инструментом художественного наделения гештальтом этого зрелища (*der Schau*) оказывается то, что очень удачно было названо «отмыкающим символом» (Вейнхандль). Согласно принципу универсальной симпатии, в своей материализованной форме улавливается нечто от сущности сверхмирных предметов и в этой форме «отражается».

Из этого вытекают специфические приемы искусства. В реалистическом изображении его объект воспроизводится так, как он *является*, так что можно с точностью различать отношения, присущие относительным размерам, объемам тел, дистанциям, их разделяющим, освещению. Применительно к супрареалистическому изображению речь идет о том, чтобы показать «истинные» размеры вещей, изгнать «глубину» (пространства), изгнать «тень» и облегчить зрителю входение в образ.

Эта теория художественного творения пророчески предвосхищает такие черты искусства, которые во время Плотина в лучшем случае были даны только в первоначальном приближении и скорее

на Востоке, чем в Риме. Но они составили сущность «средневекового» изображения (как это показал А. Грабар). Это именно то, что «прогрессивный» век в глупом самодовольстве так долго рассматривал как «беспомощность» средневекового изображения. Христианское искусство IV века совершенно в смысле Плотина развило эти намеченные в зачаточном виде еще в позднюю античность принципы антиклассического, супрареалистического искусства, подобно тому, как христианская теология усвоила идеи неоплатонической философии.

Позднее, в V веке весьма хорошо и глубоко сущность подобного супрареалистического изображения была разработана и истолкована Дионисием Ареопагитом.

И у него духовное созерцание и, соответственно, вся «образность» покоится на возвышении духа и на «во-ображении» таким способом увиденного сверхприродного мира. «Это экстаз... что приводит к простому покою». «Небо, благодаря которому осуществляется восхождение, — это твердь пророчества, полная божественных масок и личин, законченная разгадка которых доступна лишь высшему посвящению, самому Христу. Только тому, кто вырвался из материальных уз вплоть до полного отчуждения и отделался от незначительных мыслей, кто отложил все отвлекающие фантазии и занятия, только тому открывается сверхчувственное величие. Тот, кому удастся привести в созвучие видимое с невидимым и невидимое — со сверхпостигаемым, только тот соприкоснется с просветлением... О нематериальных силах отчетливо свидетельствует лишь церковь со своими символами...» (Г. Балл).

Для супрареалистического понимания видения и образы *телесной* действительности — даже если в них можно созерцать Христа — принадлежат подчиненному типу и отвергаются.

Поэтому Дионисий намеревается в созерцании постигать все видимые вещи и явления как символы того, что в качестве духовного и божественного сокрыто за вещами. Согласно Дионисию, например, на эмблемы, которыми украшает Св. Писание ангела, необходимо взирать «сверхмирными очами». Аналогичное справедливо и для образов искусства. «По его мнению, странные атрибуты из области механики и животного мира (колеса, животные персонажи и т.д.) служат только тому, чтобы на невыразимое прямым путем» — или на неизобразимое — «указать, все-таки, посредством аллегии. Таким способом возникающий внешний искаженный образ предполагает намерение упредить всякое профанное осквернение, вызванное нечистым прикосновением... Впрочем, *абсурдности* подобного изо-

бражения присуща претензия, еще более возбуждающая фантазию познающего и еще более возносящая его разум» (Х. Балл).

Это положение подтверждает, что правильно то современное толкование средневекового искусства, которое в свойственных ему искажениях и уродствах форм, в его «химерах» узнаёт положительное намерение; только это намерение не является художественным по преимуществу — это помощь духу, который должен быть и возвышен, и просвещен, и одновременно удержан в смиренном страхе.

Однако не об историческом знании идет здесь речь. Речь идет о том, что в теории и практике искусства, принципы которого изложены Плотиним и Дионисиим, в чистоте, полной света, являются все черты, которые в виде магического шаржа воспроизводятся тем явлением, что ложно именуется сюрреализмом. В супрареализме тоже имеются экстаз, «abandon», сверхсознательное зрение, здесь тоже есть «шифры», противоречие, отчуждение. Но в нем все сопровождается противоположными предзнаменованиями, с «вектором», направленным вверх, а не вниз.

Итак, истинный сюрреализм в искусстве — это христианское искусство IV–XII веков, в которое вошло в процессе *interpretatio christiana*⁵¹ через позднеантичное посредничество первоначальное духовное достояние Египта и Древнего Востока, как бы вызволенное из лимба-чистилища магической практики.

К апологии так называемого сюрреализма

*Бога избежать нельзя: кто отказывается быть Его чадом,
навек превращается в Его обезьяну.*

Г. Тибон

Защиту сюрреализма могут предпринимать только те, кто, «не позволяя себе жаждать даже собственного внутреннего познания», постигают сюрреализм в его измученности, или те, кто его в себе перенес и преодолел.

Возможный успех сюрреализма лежит вне его самого. Там, где сюрреализм остается последовательным (а он последовательнее, чем можно предположить, имея в виду закон его рождения), именно его чрезмерное бесстыдство предельно наглядно обнаруживает, как выглядит мышление, отрекшееся от логики, как выглядит искусство, отказавшееся от структуры, как выглядит этика, отменившая стыдливость, как выглядит человек, *тотально* отвергший Бога. Сюрреализм продемонстрировал, как все эти частные феномены осмыс-

ленно соединяются в «человеке тотальной измены»⁵² — так осмысленно, как это только может быть в случае искаженного образа, сохраняющего в себе смысл образа безупречного. Так, невольно, он становится великим разоблачением той «половинчатости», которая только из-за непоследовательности своего мышления удерживается на полпути, скрывая за масками человеческого достоинства, «гуманизма» и «искусства» все ту же внутреннюю измену себе и миру. Сюрреализм — как когда-то И. Босх — показывает, что «из-под сорванных и отброшенных личин жизни таращится... ужас абсурда» (Френгер).

Самое сильное оправдание сюрреализма заключено в том, что обнаружил Достоевский: сюрреалист защищает, пускай и абсурдными средствами, первичную свободу человека, саму возможность свободно выбирать между добром и злом, между порядком и беспорядком, свободу отвергать навязанный рай. В области искусства тоже есть нечто, располагающееся даже ниже сюрреализма: это то банально-реалистическое и заурядное псевдоискусство холодного атеизма, которому не жалко ничье отсутствие. Хотя сюрреализм и изобилует причудливыми банальностями, однако в искусстве он всегда пытался творить из глубоких, хотя и неочищенных источников и страстно отвергал «art propaganda»⁵³. В нем попадают, пускай и в совершенно перверсивных формах, элементы, *которые могут быть, вероятно, сублимированы*: высокая оценка любви (пускай и в виде карикатуры в духе «amour fou»), юмора (пускай и в виде шаржа в духе «humour noir») и вдобавок — страстное желание скорее чудесного (пускай и в искаженном виде — в качестве особенного), чем «общеобязательного»: *«Чудесное — единственный источник вечного единения между людьми»* (Бретон). И, вопреки их собственной программе, адептам сюрреализма порой кажется, «что из шума и беспросветного холода высвобождается божья искра; что шевельнулось стремление к выживанию и длительности, к ясности и разуму». То уникальное, что останется от сюрреализма, вопреки его принципам было создано более высокой очищающей силой.

«Бесы, выйдя из человека, вошли в свиней: и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло.

Пастухи же, видя происшедшее, побежали и рассказали в городе <...> И вышли видеть происшедшее; и, придя к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисуса, *одетого и в здравом уме, и ужаснулись»* (Лук. 8. 32–37)⁵⁴.

КЬЕРКЕГОР О ПИКАССО

*Tout est dit déjà, mais comme personne n'écoute il faut
toujours recommencer*⁵⁵.

Реми де Гурмон

1.

XIX век чем дальше, тем в большей степени кажется нам временем великих мирских пророков, которые со зловещей проницательностью узревали и выражали грядущее. Мирскими пророками они являются не только по принадлежности к сословию мирян — они философы, историки, писатели, художники, — но и потому, что предсказания их покоятся не на «внушении свыше» или интуиции, а на естественном разуме, на глубоко проникающем взгляде в *необходимую* составляющую известных духовных контекстов и их исторического протекания и, не в последнюю очередь, — на глубоком познании собственного «Я» и его внутренней истории. Они больше описывают, чем, собственно, «пророчествуют», но *потому что* они описывают, они и пророчествуют. Они описывают то, что с неизбежностью должно прийти, если то, что они уже в своем времени увидели и во что проникли духовным взором, будет последовательно до конца продумано и до конца пережито.

Предметом этих пророчеств была и судьба искусства — искусства, понимаемого не просто как эстетический феномен, но и как необходимое выражение определенного человеческого духа.

Так, например, Фридрих Шлегель из положения, что в противоположность античному искусству искусство современное направлено не на «объективное», а на «интересное», описал его судьбу в таких выражениях, которые в наши дни были подтверждены самым удивительным образом. Он рассматривает господство интересного «как преходящий кризис вкуса, ибо в конце концов оно само должно себя уничтожить»⁵⁶.

Подобная неизбежная катастрофа может разразиться двояким образом. Возьмет ли верх философское содержание в тенденции вкуса — для нас ближе было бы сказать: этическое или религиозное содержание, — «природа достаточно сильна, чтобы выдержать самые сильные

потрясения, и творческая сила, исчерпав себя в порождении безмерной полноты интересного, поневоле должна будет собраться с духом и перейти к созданию объективного»⁵⁷. «Но если движение⁵⁸ будет направлено больше на эстетическую энергию, то вкус, все более притупляясь от привычных раздражителей, будет стремиться к раздражителям все более сильным и острым и вскоре перейдет к пикантному и потрясающему. Пикантно то, что судорожно возбуждает притупившиеся ощущения, потрясающее — такой же возбудитель воображения⁵⁹. Все это предвестия близкой смерти. *Пошлость*⁶⁰ — скучная пища бессильного вкуса, шокирующее — авантюрное, отвратительное⁶¹ или ужасное, — последняя конвульсия отмирающего вкуса». Искусство XX века сделало эти пророчества истиной, особый облик которой Шлегель, конечно, детально предугадать не мог.

И Достоевский в своем «Человеке из подполья» гениально показал бунтовщика против холодной рациональности рассудка, унижающей человека и делающей его «фортепьянной клавишей», «штифтиком в [органном] вале». Таким образом Достоевский описал тот самый тип, что явился в наши дни в виде «сюрреалиста»*.

Аналогично этим двум мыслителям сто лет назад и Кьеркегор составил описание того типа, который сегодня никто не воплотил, вероятно, столь законченно, как это удалось Пабло Пикассо, живописцу. Это — тип «интересного» человека и художника. Кьеркегор описал его в образе «Обольстителя», которого он снабдил возможностями своего собственного характера, одновременно, однако, воплощая его и в собственной личности благодаря чертам той «эстетической экзистенции», с которой он так страстно боролся. Поэтому высказывания Кьеркегора об «обольстителе», «эстетическом человеке» или о самом Кьеркегоре можно отнести и к Пикассо, причем не без весьма примечательных результатов. Более того, быть может, как *тип* Пикассо нельзя понять глубже, нежели рассматривая его как самое удивительное на сегодняшний день воплощение «интересного» человека или «интересного художника»**.

* Ср.: «О сур- и сюрреализме или Бретон и Плотин», выше.

** На подобный контекст я обратил внимание, читая главу «Категория интересного» в книге Вальтера Рема «Кьеркегор и обольститель» (W. Rehm. Kierkegaard und der Verführer. München, 1949); книга эта открывает необозримые возможности для рассмотрения развития современного искусства под углом данной категории. Я цитирую, что говорит Кьеркегор об «обольстителе», через обольстителя о себе и что говорит о них обоих Рем, указывая соответствующие страницы у последнего.

2.

У Кьеркегора портрет «интересного человека» наделен чертами, которые отличаются почти болезненной точностью и позволяют без колебаний узнавать каждый экземпляр этой человеческой разновидности*. Из множества признаков, собранных Кьеркегором в его описании, в данном случае я выбираю лишь некоторые — конститутивные: «*игру с возможностями*», *иронию* и *уныние*.

«Возможность состоит в позволительности что-либо делать; в способности все схватывать и со всем играть без необходимости решаться на что-либо. Возможность означает *парение*, свободное бытие, бесконечное „могу“, безграничное богатство, *беспредельную игру с бесчисленными формами бытия*. Совершенно демоническая, пугающая власть возможности раскрывается только в борьбе с ее соперницей, с действительностью. *То, что обещает возможность, обязано действовать более обольстительно, чем действительность*; эстетически возможность выше действительности. Возможность переигрывает и преодолевает действительность, только она снабжает фантазию опасно упоительной, никогда не иссякающей пищей... и позволяет фантазии внутри ее собственного мира созидать одновременно и ад, и рай» (17), а также «*те причудливейшие и крайне рискованные искажения и уродства*, какие только и способна выдумывать пугающе обильная, темная в своей внутренней работе фантазия» (15). Для гениального субъекта, для «интересного человека» *rag excellence*, внешний мир превращается лишь в повод, в «*occasio*» собственной играющей деятельности и продуктивности. Как сказано в одном небольшом, написанном «по поводу», гимне Кьеркегора, повод с негативной точки зрения является фактором продуцирования: он — Ничто, позволяющее всему проступить, он «самая занимательная, самая интересная, самая остроумная категория».

Кьеркегор знает об обманчиво манящем «*путешествии-бегстве фантазии*» из действительного в область, где ведет свою игру возможное, в царство безграничного приключения» (15). Он удачно, через

* Вильгельм Гаузенштейн в своей книге-исповеди «Что значит современное искусство?» (W. Hausenstein. Was bedeutet die moderne Kunst? Leutstetten vor München, 1949) тоже рассматривает Пикассо в качестве прототипа интересного художника и интересное как «базовую категорию этого потерянного настоящего». Он тоже признает Пикассо «поссибилизмом», обнаруживая в нем «уныние, неизбежно подчиненное процессу распада». Но в детализации этих духовных контекстов Кьеркегор остается непревзойденным.

поэтическую индивидуальность эстетика, определяет игровое поведение обольстителя, который *все* действительное, все непосредственное сначала разрушает, чтобы затем им насладиться, который допускает все подобное только как *occasio*, как повод, как момент и побудительную причину его произвола и в бесконечной возможности с ее волшебным зеркалом он видит интересное (289). «Все наличное бытие становится простой игрой поэтического произвола, который ничем не пренебрегает, даже самым незначительным, но для которого ничто не существует, даже самое значительное» (18). Девиз этого произвола — «чем странней, тем лучше» (19). «Кто желает исключения, тот беглец, но особого рода, ибо он предпринимает побег не в иную часть света или в земли по ту сторону гроба: он бежит в Ничто» (286). И, как говорится чуть раньше: *«чистая интеллектуальность может быть жуткой абстрактностью, и если ее осуществить, то останется одно Ничто, совсем одно»* (286). Человек стал «фантастической экзистенцией».

Развлекающее чередование — лозунг этого типа: «Но означает ли развлекающее чередование желание чего-то такого, что остается неизменным? Отнюдь нет, это чередование означает многообразие, и тот, кто его желает, не просто раздвоен в себе, но и находится в ссоре со своей второй половиной, так что он есть и что-то одно, и тут же — прямо противоположное» (292). «Для самости безо всякой необходимости все более и более расширяется область возможности, ибо ничто не действительно. Под конец уже как будто все возможно, под тот самый конец, когда бездна поглощает самость. Вот нечто предстает как возможное, а затем является новая возможность, и под конец фантазмагии так лихо следуют друг за другом, что как будто все возможно, и наступает как раз тот последний миг, когда индивидуум сам превращается в простую возможность для всего возможного. Что отсутствует, так это сила послушания, способность склониться перед необходимостью (перед собственной границей), заложенной в самой самости. И несчастье не в том, что подобный человек для мира превращается в ничто, нет, несчастье в том, что он становится невнимательным к себе (к тому, что его самость есть совершенно определенное нечто и, таким образом, нечто необходимое)! Несчастье в том, что он потерял себя, фантастически рефлектируя по поводу себя в зеркале возможностей, которое необходимо применять с предельной осторожностью. Ибо для этого зеркала справедливо в высшем смысле слова, что оно неистинно» (22).

«Возможность произвольной игры с собственной жизнью — более высокая форма приключения» (63). По существу, к этой опасной

игре принадлежат и «многопольный севоборот» духа⁶², и надевание разнообразных масок — не для того, «чтобы в таком виде быть самим собой». К этой игре относятся и уничтожение чувства собственной личности в двусмысленном и многозначном, и опасность раскола «Я», самораспада и самоутраты — количественное умножение «Я». Подобно Кьеркегору, Пикассо тоже именует себя по-разному, пускай из практических соображений — только именами, не фамилиями: Пабло, Диего, Хозе, Франсиско де Паула, Хуан, Непомусено, Кристин, Кристиано де ла Сантиссима Тринидад. «Il semble avoir autant de „manières“ qu'il a de prénoms»⁶³. «В смысле внутреннего множественного числа (Новалис) он развился косвенным методом до утроения, учетверения, умножения себя самого» (60).

Многочисленные «стили» Пикассо в целом подобны «поэтическим фигурам» Кьеркегора: «вопреки различным точкам зрения, вопреки преломлениям множительной линзы, вопреки обнаруженным многочисленным «Я», вопреки отделившимся осколкам, вопреки развертываниям «Я» или романтическим двойным «Я», несмотря на «архимимов» Пикассо (Кьеркегора), подражающих вечно рефлектирующему, диалектически таящемуся «Я», несмотря на скрытые намеки собственной *неспокойной* самости, похожей на Протея» (63).

3.

*Disséquer est une vengeance*⁶⁴.

Флобер

И Пикассо, и его искусство не меньше кьеркегоровского обольстителя осенены категорией «иронического».

«Ирония — это свободное парение над собственной жизнью» (42), она представляет собой «бесконечно легкую игру с Ничто» (282); к ней относится «свобода субъекта от всякой стесненности, его парение (ибо нет ничего, что его держит)» (41). Ироник представляет эстетического человека, «изолированного эгоиста», который в своей игривой свободе-произволе исполняет только великое требование иронии (42), иронический принцип «переложного хозяйства» духа и через это требование в конце концов *утверждает Ничто* (40) — «издевательский рефлекс иронии»*. Кьеркегор тонко показывает,

* У Фридриха Георга Юнгера, которого, определенно, можно причислить к экспертам в подобном опыте, это звучит так: «Там, где ирония начинает преобладать, там она уже знак нарушения и упадка» («Über das Komische», 1936).

как субъект в иронии постоянно стремится наружу из границ предмета и тем самым — из тормозящей и презренной действительности». Добавим: из ограниченности тварного, и так ему удается достичь поэтического и экзистенциального нигилизма. «В иронии субъект постоянно отступает» — и где в изобразительном искусстве становится это отступление от действительности более наглядным, чем в знаменитых литографических сериях Пикассо, парадигмах этого бегства*? «Уклоняться от спора с любым феноменом реальности, чтобы освободить самого себя, или, как хочется сказать, чтобы самого себя сохранять в негативной незатронутости ничем». Теперь оказывается, «что ставшая произвольной и всемогущей ирония, подобно остроумной шутке, обладает силой разрушения и подрыва...». «В своей основе ирония возникает из чувства утраты действительности или из знания о зияющей пропасти между идеальностью и реальностью. Она и есть, по преимуществу, боевое средство побежденного» (37), который свое поражение скрывает и стремится из нужды сделать добродетель.

Кьеркегор упорно отвергает всякое личное участие в собственных творениях, чтобы не превратиться в своего рода авторитет (как он софистически внушает самому себе): он не хочет быть поэтом в собственном смысле слова, только иносказательно, только поэтом в юридическом понимании⁶⁵. Он желает быть нулем, «просто сообщающим», а не человеком. *Он располагается на границе между холодом и теплом, между мудростью и глупостью, между чем-то и ничем, в качестве простого иронического „вероятно“*» (69)**.

Ирония находится у него в глубокой связи с Ничто. Это положение, конечно, не ново. Как Гёте в своей новелле об искусстве «Коллекционер и его родственники» говорил о «фантомистах» и «фантазмистах», так и Жан Поль ведет речь в своей «Приготовительной школе эстетики» о «поэтических нигилистах», произрастающих из незаконного произвола духа времени, готового «самовлюбленно уничтожить мир и вселенную, лишь бы опорожнить себя в свободном игровом пространстве Ничто» (115)⁶⁶. И в своем «Рокероле» рисует он «псевдогениальность», излучающую демоническую силу разрушения и уничтожающую все, что входит в «бесконечное пространство воображения» и его «игриво-обманчивого влечения». Именно в «иронии» заключен «элемент» этой псевдогениальности, и там она

* Ср.: André Sauret. Picasso Lithographe. Monte Carlo, 1949.

** По сути, это определение «дурака-шута» и исследование исторического облика, функции и положения дурака — важная дезидерата истории духа.

доводит свою «отраву чувственного и духовного расточительства» до [состояния] искусственного рая фантазии.

И категория «иронического» тоже уже не раз прилагалась к Пикассо, но только благодаря убедительному анализу этого феномена Кьеркегором становятся видны более глубокие взаимосвязи этого духовного типа, принадлежащие ему сущностно. Столь же сущностно, как и диалектически присоединяющаяся к ним тоска (42).

4.

Интересный человек, блестящий ироник связан с тоской*. Ибо интересное основано на *inter-esse* — на стоянии и удержании-себя-в-парении между двумя возможностями, — и решаться на одну из них нет никакого желания. «Интерес означает... желание-иметь-долю в обоих областях, между которыми можно расположиться» (122). Но уныние представляет собой именно неспособность решительно желать единственного, в чем есть нужда. Уныние препятствует человеку «идти к самому себе» — на этом Кьеркегор настаивает со всей определенностью: «Оно является причиной того, что человек в течение долгого времени ведет жизнь „эмигранта“, беженца из действительности в эстетическое». Ведь всякий эстетический образ жизни, по сути своей, — отчаяние; всякий, кто живет эстетически, отчаивается, безразлично, знает ли он об этом или нет... (223); и подобные натуры обладают страшной силой обманывать самих себя (297). Эстетический взгляд на жизнь таит в себе отчаяние еще и потому, что отсутствует и отсутствовать надлежит всякому остающемуся глубоким убеждению, всякому «ведению» (223). Иоганн Климакус (Кьеркегор) полагает: каким бы эстетическое существование не было блестящим, какой бы нежный свет его ни обволакивал, — все равно, в конечном счете, оно связано с потерянностью (275).

Применяя к Пикассо категорию «уныния», мы неизбежно навлекаем на себя подозрение в желании втиснуть его в ту самую предвзятую схему, которую Кьеркегор демонстрирует в образе «искусителя», украшая ее столь разнообразными чертами. Однако, исходя из совершенно иных предпосылок, тоска была рассмотрена уже и как конститутивный элемент искусства Пикассо**. Пускай и эта попытка вы-

* Относительно темы «тоски» ср. соответствующую главу в книге Вальтера Рема «Experimentum medietatis» (München, 1947).

** Walter Erben. Picasso und die Schwermut. Versuch einer Deutung. Heidelberg, 1949.

глядит не слишком убедительной, тем не менее подобный диагноз в существенном соответствует действительности и объясняет многое из того, что «розовощекая» интерпретация вынуждена упускать.

5.

Сокровенная сущность человека заключается, вероятно, в том, чтобы быть полностью в услужении.

Кьеркегор

Этот тип «интересного человека» становится для нас еще более отчетливым, когда Кьеркегор представляет его генеалогию и его родственные связи. Согласно Кьеркегору, «интересный человек» в основе своей есть только вариация человека эстетического: он сменяет его в качестве романтического или сентиментального варианта, понимаемого в строгом смысле слова. С точки зрения еще более общего родства «искуситель-обольститель имеет в качестве своих предков Дон Жуана и Фауста, что придает ему особый статус, определенное величие и дистанцию» (303).

Пикассо представляет собой тип эстетического человека, украшенного «всеми искушающими дарами духа» (217). Он воплощает не только *non plus ultra* вкуса, но и диалектические последствия эстетического — переход вкусового начала в необычайно-авантюрное, уродливое и омерзительное. Фридрих Шлегель показал, что все эти состояния — необходимые выводы из предпосылок «эстетического» типа. Работы Пикассо, относящиеся к его молодости, не лишены сентиментального уклона, переданного этому типу его предшественниками, и глаз, настроенный на восприятие этого сентиментального элемента, откроет его и в более поздних вещах — под масками иронии.

При этом Пикассо представляет собой в наше время самое радикальное воплощение «протейного» человека: «quodlibetarius» (20), «peregrinus proteus», как один критик называл Кьеркегора (66). Более того, вероятно, просто нет имени, более подходящего для Пикассо, чем это, и нет другого художника, который мог бы с большим правом носить его. Но «протейный» человек является *современным искаженным образом универсального человека*, содержащего в своей «энтелехии» вселенную в качестве космоса. От типа «uomo universale», который появляется вместе с Леонардо и заканчивается вместе с Гёте, эта его несравнимо более «интересная» противоположность весьма заметно выделяется, по крайней мере, тремя признаками: лишенностью середины (отсутствием точки зрения), лишенностью границ (отсут-

ствием меры), недостатком непрерывности. Поэтому тип протейного человека — одна из многих «онтологических» карикатур или суррогатов этого века, который предлагал суррогаты всего и вся, но прежде всего суррогаты духовной, а равно и телесной пищи. (И разве не должно восприниматься «интересное», «особенное» подобным суррогатом — как субъективный эрзац мистериального, чудесного?) Во всех этих качествах Пикассо — образцово-показательная фигура нашего времени.

Эстетик рассматривает зло только эстетически («Монотонно добро, бесцветно и пошло, согрешенье одно бесконечно роскошно»), не замечая, что лишается самого важного, самого святого в человеке: централизующей силы персональности и ее этического контекста. *«Кто живет эстетически, постоянно находится в эксцентрическом настроении, ибо его центр — на периферии»*. Персональность имеет свой центр в себе самой; кто не владеет собой, тот эксцентричен» (222). Эстетик — это «человек без внутреннего веса, без центра тяжести и без середины, без истории и без внутреннего контекста, разве что с точки зрения негативного» (278). В этом смысле Пикассо — образцовое воплощение и образцовое воспроизведение утраты середины, со всем своим блеском и со всеми своими теневыми сторонами⁶⁷.

Эстетик лишен границ и лишен меры⁶⁸. «Интересный» человек пребывает в безостановочном споре (в том числе и с Богом), который он не завершает и даже не пытается завершить ни решением, ни заключением, он не добивается «conclusio»⁶⁹, ибо решение есть «пробуждение к вечности» и тем самым — опыт границы, не человеком установленной.

Эстетик — «самый непостоянный из людей». «Поскольку ироник, максимально пользуясь поэтической лицензией, поэтизирует себя самого и свое окружение, поскольку он живет предельно сослагательно и гипотетически, постольку его жизнь утрачивает всю свою непрерывность». И где еще существуют художественные переживания и художественные творения, которые были бы столь же парадигматически и программно непоследовательны, как у Пикассо? «Его настроения столь же случайны, как и инкарнации Брахмана: он то бог, то песчинка» (49).

Наконец, «эстетический» и «интересный» человек в глубоком смысле слова является «волшебником» и «обольстителем». Кто не закрыт с самого начала для такового рода явлений (это может быть и невежественный страх, и священный трепет), тот может, даже просто обязан чувствовать обворожительное, обманчивое⁷⁰, ослепительно-колдовское и магически притягательное, что излучает как сам Пи-

кассо, так и многие его творения. Поэт как маг, как пророк — Клингсор, подчиняющийся «внутреннему голосу» (Klingsor), — таким его видели уже романтики (327). Вводящее в соблазн заключено именно в бесконечно и безгранично открывающемся игровом пространстве возможностей, в «парении» — в преодолении «силы земного притяжения» — и, наконец, — в «*eritis sicut dei*⁷¹». Новые, свободно установленные эстетическим субъектом правила игры подчиняются делу соперничества с Творцом в творении не только новых произведений, но и новых миров — в бесконечном многообразии «неэвклидовых геометрий» искусства, которое художник-маг (согласно одному афоризму Пикассо) открывает в лаборатории как игру духа*. Поэт становится фокусником, великим волшебником, околдовывающим и обвораживающим мир, но делает он это, прибегая к помощи ада и его гнусных искусств (327). Художник-маг представляет собой, согласно Новалису, «поэтического философа *en état de créateur absolu*»⁷² (64). Это «*eritis sicut dei*» покоится на «договоре с дьяволом» — причем это есть вполне конкретное выражение, но только в том случае, если мы в состоянии понять смысл предложения не по-детски, а духовно, в «*intelligentia spiritualis*»⁷³. Кьеркегору это открылось в полной мере: именно утрата Бога представляет собой нечто несравнимо большее, чем любая другая утрата, — даже качественно нечто совсем иное, не столько утрату, сколько «потерянность» (227). Но эта потеряность приносит с собой безграничную отрицательную свободу (или, точнее, видимую свободу): свободу беженца из действительности, «*peregrinus proteus*», который дома везде и нигде. Она приносит «свободу не бытия-обязанности, а бытия-возможности, не позволяющего суживать бесконечную перспективу остроумия конечным горизонтом морали». «Потерянность» приносит «свободу от предмета в смысле безусловного достижения господства техники над формами природы, которые признавались в старые времена богоданными... свободу от истории в смысле отрицания всякой стилистической непреложности, в смысле самого произвольного выбора образцов и превращения по своему усмотрению исторических импульсов в исчерпывающе персональное, свое собственное формообразование... и свободу, наконец, от всякого установления собственного направления развития»**. Но хотя эстетик и владеет даром «каждую страсть, каждое настроение, каждое движение сердца подчинять холодной власти рефлексии, хотя он и способен всегда отдавать себе отчет»

* Ср. подборку афоризмов Пикассо в «Kunstwerk», 1949, Heft 6, 36.

** Kurt Leonhard. Picasso. In: «Kunstwerk», 1946 / 47, Heft 8–9.

(31), однако сам он уступает «любому опасному соблазну остроумия, которое игрой многообразия маскирует тотальную неясность. Это неясность относительно самого себя и своего адского телоса» (281). «Ироник, который уверен в своей свободе, подпадает под страшный закон мировой иронии и отбывает самую жуткую повинность» (49).

6.

Остерегайся всякого призывания.

Кто полностью отдается этому, становится плебеем.

Кьеркегор (в «Обольстителе»)

Экскурс: поучительно представить воплощаемый Пикассо тип в применении к архитектуре. Вероятно, при этом явится «историзм возможностей» — остроумная игра с формами прошлого и настоящего в произвольных комбинациях и деформациях: историческое пространство игры — как в живописном творчестве Пикассо — может уходить назад вплоть до построек примитивных народов. У такой архитектуры не может быть «положения в жизни», места в «действительности», никакой цели и никакого порядка — она вполне способна удовлетворяться сама собой. То, что мы здесь вообразили, при ближайшем рассмотрении на самом деле существовало в истории. Мы имеем в виду и те игриво предстающие перед нами постройки, которыми заполнил свое «безграничное» пространство «английский сад» — эта революция против архитектуры и «объективного». Речь идет и о фантазмах всевозможной архитектуры, начиная с хижин дикарей, построек из лыка, соломы, тростника, необработанных камней, стволов деревьев и заканчивая китайскими пагодами, готическими замками, римскими арками, греческими храмами, мечетями и руинами церквей, вплоть до пространств, которые «остроумны», интересны сами по себе, например, тех, что скрываются в чреве скульптурного слона, в стоге сена или в руинах. Эту «архитектуру безграничных возможностей» эпохи раннего романтизма уже провозглашает тот самый дух «интересного», который в несравнимо более значительном и удачном виде порождает метаморфозы Пикассо, предстающего и в этом поздним потомком романтического понимания искусства. Однако посредничество архитектурного — подчиненного силе тяжести и связанного с утилитарными целями — полагает границы «парящему» духу в его реализации. При таком медиуме этот дух никогда не в состоянии достичь той полной оторванности от действительности, которая ему мерещится. Живопись в большей

степени, чем сфера слова, которая все-таки с трудом поддается деформации, годится на роль специфического средства абсолютной реализации «интересного».

Подтвердить справедливость этого утверждения помогают опыты Пикассо в гончарном ремесле. (Можно, вероятно, при этом вспомнить, что во многих мифах Бог является в образе гончара.) Эти образования совершенно иначе, нежели живопись, связаны с «действительностью», то есть с утилитарной целью, как не имеющие назначения бутылки и горшки чисто декоративно принадлежат к сфере той «домашней мерзости», которая производилась декоративно-прикладной индустрией XIX века⁷⁴. Но поскольку горшки совершенно иначе, чем изображения, связаны с действительностью, то в данном случае задача, которую Пикассо ставит перед собой, не соответствует «свободной игре возможностями», и здесь быстрее, чем в его живописном творчестве, можно проделать путь от того, что отмечено вкусом, к тому, что вызывает смех, и онтологическая ирония создания восстает против намеренной иронии художника. Впрочем, и в этих произведениях обнаруживается исключительный вкус эстетического человека, и даже более того: «они изумляют своей интенсивностью, которую обычно находят только в первозданных вещах» (Вильгельм Гаузенштейн). Но они совершенно не соразмерны им, и если бы Пикассо не произвел ничего иного, кроме фантазмов и карикатур на античное, доколумбовое и примитивное гончарное искусство, его опыт можно было бы рассматривать как неудачный. Ибо столкновение с действительностью вскрывает ту самую слабость фундаментальной позиции, которая в парящем мире живописи способна казаться преимуществом.

Если же спросить себя, где столь протейная фантазия, столь исключительно живописное дарование раскрывает себя, сохраняя, однако, при этом возможность подчиняться «объективному», то тут мы окажемся перед сферой театра, перед такой «окружающей средой, в которой все есть голая возможность... в которой фигуры не имеют тяжести... в которой речь лишена всякой серьезности» (60). Существуют художнические профессии, для которых, по сути дела, требуются те же качества, которыми в высшей степени обладает Пикассо и которые они играючи производят. Таким качеством прежде всего является способность к бесконечным превращениям. Это профессия актера, режиссера, художника-декоратора, дирижера и историка искусства, насколько последний — как и те другие — принимает на себя функцию «интерпретатора». Общим прототипом этого ряда — и исторически самым ранним типом — является «лицедей-актер». «Актер» — подобно кьеркегоровскому «обольстителю» — тоже обязан

«уметь принимать любой характер» (62). И все же его духовная ситуация совсем иная. Ведь при всей требуемой способности к превращениям каждая его «роль», усвоенная духом поэта, полагает ему всякий раз границы, связывает и обязывает его духовной реальностью, от которой уклониться он не может — в противном случае возникнет опасность поставить на место служения произведению «интересное» толкование собственного «Я». Бесспорно, в то время, когда явился Пикассо, эта опасность повсюду только нарастала: и теперь многие заняты непрерывными поисками не произведения в его объективном содержании, а «интересной» интерпретации.

Но интересное в себе и для себя — не самая важная категория. Согласно удачному замечанию Федора Степуна, хотя и можно сказать, что интересно освещение, но сказать, что интересно солнце — нельзя.

7.

Разве не верно, что отсутствие у человека «Ты» в его «Я» собственно и есть болезнь духа?

Фердинанд Эбнер

Ирония изолирует. «Ибо ирония — это самоутверждение и бесконечная страсть к собственному „Я“, но не самоотверженность, не симпатия. Несмотря на свою открытую, подвижную, со всем соприкасающуюся сущность, ирония представляет собой *закрытость* в высшей степени» (125). «В сатире как открытой прямой насмешке» — здесь можно вспомнить о Домье — нет замкнутости, нет двойного смысла: она «социальна». «Ирония же, напротив, объединяет два элемента, которые так близки друг другу с точки зрения своей сущности: это притворство и острота. Дабы сообща разделить и удвоить что-либо, можно прибегнуть к сатире, *но со своей иронией каждый остается в одиночестве*. Когда высмеивают, говорят именно то, что подразумевают, ироник же произносит как раз то, чего он в виду не имеет. Посредством своей углубленности во внутрь он изолирует, отклоняя во вне с помощью притворства и мистификации». Кьеркегор признается (признаться мог бы и Пикассо): «В человеческой глупости он предполагал обрести безграничную и безрассудную отвагу, он как бы всегда относил ее к глупости и, видимо, не понимал, почему не должен этого делать хотя бы в последний миг» (441). «Должна оставаться загадка, как для других, так и для себя».

Подобное искусство более не обращается к «Ты» — а если и обращается, то не без двусмысленности. Так, например, Пикассо показы-

ваает «шокирующее» в цветовой гармонии, присущей раю, и зритель сам должен решать, какой из этих элементов следует воспринимать всерьез. «Ироники скрытны» (124).

Какого рода публика соответствует художнику такого типа?

Согласно Францу Ро, публика должна, вероятно, испытывать «удовольствие от способности человека к переменам вообще»; она должна быть «восприимчива к не-природным стимулам ощущений». «Консервативный же, исторически более ранний человеческий тип склонен слишком высоко ценить устойчивое единство homo sapiens (!). „Раз и навсегда!“, — говорит он (этот тип) по поводу окончательных решений»* — отношение, открыто отвергаемое современным критиком как отсталое.

Но, как показывает проницательный кьеркегоровский анализ, уклонение от окончательных решений — от «раз и навсегда» — представляет собой критерий, свойственный «эстетическому человеку», и, таким образом, есть отличие онтологическое, не устранимое исторически.

Тип этого человека, колдовски воплощенный Пикассо, — пусть и через отрицание, сохраняет связь с филистером: он выражает «анти-филистерский взгляд на жизнь» (289) и подобно всем «анти» — движениям, находится в духовном союзе с тем, что отвергает. К любителям такого типа относятся все стремящиеся доказать себе, что они не филистеры, особое же внутреннее сродство с ним обнаруживают люди, коих еще Кьеркегор постиг как *ту самую* публику, для которой ему было приятно писать. Это «*symparanekromenoi*» — медленно соумирающие⁷⁵, «*aphorismenoi*»⁷⁶ — люди, которые избавлены от союза с другими людьми, будучи «*segregati*» (особающимися и особенными) и «*desperados*»⁷⁷, а также те, кто, причисляя себя к эзотерической секте «свободных умов», по сути, оказываются «самыми несчастными» (273).

8.

Сколько написано книг о Пикассо — двести, триста? — я в точности не знаю и знаком лишь с самым ограниченным их числом. Но как бы то ни было, мне все-таки кажется, что ни одна из них не смогла пре-
взойти глубиной то, что высказал об этом типе Кьеркегор.

Конечно, в этом случае Пикассо определяется только как тип, а не как индивидуум. Ибо типично уже стремление принадлежать к тем, «кто лишен всякой сравнительной степени» (402), стремле-

* Picasso oder die Individualisationsbreite des Menschen. In: Prisma, I, H. 3.

ние быть человеком, «который стоит за гранью всякой возможности сравнения», быть «исключением», «экстраординариусом» (403). Однако, согласно моему мнению, в пределах этого типа Пикассо занимает особое место: он представляет собой (по крайней мере в области изобразительного искусства) интересного художника *kat-exochen*⁷⁸, «прокуратора эстетического» (222) и как крайнее усиление этого типа — «тип эсхатологический».

Расставляются по своим местам многочисленные ложные исторические толкования и идеалы, позволяя благодаря этому типологическому определению осознать, что Пикассо — всего лишь позднее, хотя и, безусловно, особо синергийное проявление того «интересного» человека и художника, родословная которого прослеживается от раннеромантического времени «бури и натиска», в первый раз всплыв в изобразительном искусстве, вероятно, благодаря Фюсли. Наследием романтизма — пускай и под модернистскими масками — становятся его исчерпывающие конститутивные признаки: «окказионализм» (Карл Шмитт), ирония и уныние. «Самые крайние, самые погибельные возможности романтического человека, его напряженная внутренняя жизнь, преследующая *странное*, опасное, „поэтическое“, — все это предстает взору в одних и тех же образах» (110). Конечно, этот вывод разрушает иллюзию, будто тип Пикассо — это начало истории. В «завоевании новых земель», которое ему приписывают авансом, как раз нет ни действительного завоевания, ни действительных новых земель, но только оккупация бесчисленного множества отдельных провинций того царства возможностей, что прибирали к рукам уже романтики под общим верховенством протейного художника*. Границы этого царства, естественно, можно расширять и дальше, ведь «предельно интересного» (123) не существует, но в по-настоящему новые земли таким способом не вступить.

9.

Кьеркегоровские выводы заставляют художественную критику, историю и психологию искусства переучиваться — менять свои методы.

* Выражение «завоевание новых земель» — одно из *lieux communs* модернистской художественной критики — само себя дезавуирует; ибо тот, кто непрестанно ищет новых земель, а селиться нигде при этом не желает, уже тем самым доказывает, что новая земля оказалась бесплодной, что она его не «удовлетворяет». В данном случае весьма уместен встречающийся у Вячеслава Иванова образ «кочевников прекрасного».

И насколько же беспомощной в их свете выглядит оценка Пикассо модернистской художественной критикой, умеющей лишь повторять одно и то же: мол, Пикассо открыл искусству «новые стимулы». Тем самым модернистская критика низводит Пикассо до уровня «творца» дамской моды, что свидетельствует о ее неспособности воспринимать художника всерьез. Нет! На самом деле Пикассо — нечто несравнимо большее; это показательный тип нашего времени, имеющего возможность в нем постигать себя.

Благодаря тому, что выяснил Кьеркегор, обнаруживается также и невозможность истории стиля приблизиться посредством своих методов к подлинным проблемам, хотя я далек от того, чтобы чернить ее достижения. Эта история не владеет масштабами, позволяющими различать духовное значение в произведениях — их, так сказать, осадку, и у нее нет ответа на вопрос, который крайне уместен применительно к такой фигуре, как Пикассо: «Что может изображать *действительно*, „изначально“, экзистенциально „интересный“ художник»? Ибо из его определения прямо следует, что он в состоянии изображать не по-настоящему, что он, без всякого сомнения, способен все представлять в неподлинном виде — именно в соответствии со своим собственным желанием.

Подлинно он может изображать лишь то, что подлинно, действительно, «фундаментально» сам из себя представляет: а именно уныние, «бытие-в-парении», то есть Ничто. Благодаря предметам, которые адекватно воплощают в своем облике эти состояния, его творчество — и за счет этого и он сам — достигают экзистенциальной достоверности, глубины и длительности.

В действительности передавать уныние Пикассо может лишь до тех пор, пока оно не нарушено иронией. Уныние — первично, а ирония — попытка компенсации. Потому-то Пикассо в молодости создавал «классические» изображения уныния, от которых его более позднее творчество спасалось, совершая «мертвую петлю» иронии⁷⁹. Речь идет об изображениях любительниц абсента, гладильщиц, уличных певцов и т. п. В них нельзя не заметить того самого элемента сентиментальности, о котором говорилось выше. (В данном случае у истории искусства есть силы собраться и показать, какими изобразительными средствами уныние может быть реализовано образно и откуда исторически происходит такая возможность. Одним из таких средств является, например, использование голубого цвета — в силу того самого его качества, которое отлично описал Эрнст Юнгер. — Указание Петера Людвига⁸⁰.)

И, напротив, «Плачущая» (1938) — это не экзистенциальная картина печали или страдания, поскольку переживание прервано иронией.

«Парение» можно передавать именно благодаря тому, что существует реально воспринимаемое, хотя и ирреальное парение — «бесконечно свободная игра с Ничто». Адекватное, наглядное выражение этого духовного опыта лучше всего удастся в тех творениях Пикассо, где подобный опыт соединяется с природным даром романской нации создавать такие изысканные формы, которые вызывают самое утонченное возбуждение. Пример тому — иллюстрации к «*Chef d'œuvre inconnu*»⁸¹. Здесь, как в театре марионеток Клейста⁸², является художественный дух, которому удастся, пройдя сквозь бесконечную сознательность, достичь грации наипростейшего. Этому духу открывается сфера веселости, свойственная Золотому веку. Истинная же радость ему не откроется никогда.

Наконец, в ирреальной аллегории можно действительно изображать Ничто, ибо по сути своей Ничто — это собственно и есть ирония. Потому-то, как мне кажется, одним из самых значительных образов позднего периода Пикассо (который повторяется во многих вариантах) является бычий череп, в пустых углублениях которого обитает тот же ужас, что таится и в безотрадном кресте окна, и в «железной» угрюмости красок. Здесь тема, метод деформации и эстетический гештальт изображения находятся в самом плотном согласии друг с другом, и результат этого альянса — значительнейший символический образ *того самого* Ничто, которое и есть наиболее подлинная точка схода. Именно к ней сбегаются линии во всех возможных перспективах спасительного бегства «интересного» человека⁸³. Это тот самый символ, который можно сравнить с образом «Finis» Хогарта, с гойевским «Nada»⁸⁴ и с «Утраченной надеждой» Фридриха. Однако ни один из перечисленных образов не выглядит столь же выжженным, как символ Пикассо*.

И абсолютно не изобразимым для этого человеческого и художественного типа оказывается, например, Распятие. В руках Пикассо оно превращается в бласфемию.

* Все это (само собой разумеется!) не столько «объяснение» искусства Пикассо, сколько в лучшем случае первое основание такого объяснения. Но исторической задачей было бы показать, при каких духовно- и социально-исторических условиях подобный тип обретает господство.

10.

Пикассо... этот колдун, который тревожит самые глубины, являясь то владыкой своих фантомов, то хищником, затравленным ими; создается впечатление, что половине его вещей место среди рисунков на стене тюремной камеры.

Андре Мальро

Мы считаем, что этим «типическим» определением не погрешаем против справедливости ни с точки зрения личности, ни с точки зрения предмета. Во-первых, с точки зрения личности: не вызывает сомнения, что Пикассо вполне охотно может принять такую характеристику, — что он, мол, в целом есть «интересный человек». Во-вторых, с точки зрения предмета: в обобщении «интересный человек» сохраняется шанс, обозначенный Шлегелем как «*переход к испытанию объективности*». Кьеркегоровский «обольститель» всему придает движение, чтобы усилить авантюристичность и возбуждение от интересного, чтобы, наслаждаясь, отдаваться ему, но ни при каких обстоятельствах не вступать на путь, который «выводит из интересного, выводит за интересное», хотя только тогда и будут завоеваны настоящие новые земли — по ту сторону XIX века, который продолжается, однако, до середины XX столетия. «Никогда он не схватит последний смысл и сокрытую возможность этой категории, которую разработал один Кьеркегор: ибо эта категория, собственно говоря, будучи кризисным моментом перехода, может и должна быть пограничной категорией, неким „*confinium*“⁸⁵ к этическому», «ибо она, по сути, действительно является категорией, описывающей точку поворота» (123), обретая в ней великое значение для своего времени, «ибо сие обитает в *discrimine rerum*»⁸⁶ (123). Перейти к «испытанию объективного» «обольстителю» не дано, ведь это будет переходом к объективности его упадка*. В этой невозможности объективно заложено осуждение «обольстителя», — из нее исходит ему приговор. Но что не удалось «обольстителю», того для своей собственной личности добился Кьеркегор. В «*confinium*» интересно ему открылась возможность прорыва к спасительному (226).

Никто не может ответить на вопрос, воспользуется ли еще Пикассо, которому уже почти 70 лет⁸⁷, этим величайшим шансом «инте-

* Если наподобие модернистской критики относить категорию «объективного» только к внешнему миру и рекламировать в качестве «новой объективности» всякое эфемерное укрепление в картине видимых вещей, то тогда это будет значить крайне поверхностное принятие «объективного».

ресного». Учитывая его позицию, осуществить этот переход гораздо труднее, чем, например, отталкиваясь от радикального сюрреализма, поскольку у сюрреалистов позитивное как бы заложено в негативном, которое есть искажение позитивного*. У Пикассо же все сокрыто под часто меняющимися масками, и, согласно Кьеркегору, к сущности иронии принадлежит принцип никогда себя не открывать. «Проведет ли в жизнь» свой характер Пикассо подобно Роке-ролю или Иоанну Обольстителю, сгинет ли он в тартаре своей выжженной, произвольной жизни: станет ли вторым «Don Juan aux enfers»^{88?} (226) Этот вопрос обращен ко всему нашему времени.

Определенно одно: «Всякий раз мы испытываем трудности, пытаюсь понять, почему художник такого уровня, как Пикассо, с такой поразительной уверенностью и универсальностью таланта, *не* испытывает стремления помочь спасению подлинных порядков — истинных и позитивных, поставить их над всеми субъективными возможностями с их обманчивой властью» (Вильгельм Гаузенштейн). Примечательно, однако, что искусство Пикассо и в своих самых циничных деформациях вновь и вновь вращается вокруг темы «потерянного» человека (Эрвин Градман) и что сам он ни один из предметов не изображает с любовью, только голубя. И в непосредственной близости к Пикассо, в той же самой среде случалось иногда поразительное**. Добавить к этому нечего.

Как всегда заканчиваю следующим: Пикассо *по природе своей* — в области изобразительного искусства — величайшее дарование нашего времени, и никакой из его последователей не может даже приблизиться к нему. В его творчестве старая, двухвековая традиция «интересного» человека добивается высших достижений и в отдельных творениях приближается к тому «краю», за которым сама себя упраздняет.

* Ср. заключительную часть «О су- и сюрреализме» выше.

** Ср.: Die Geheimnisse der Rue Ravignan. In: Wort und Wahrheit, 5. Jg., 234ff.

ИСКУССТВО В ЭПОХУ АТЕИЗМА

Представление о человеке как о самоцели – атеистично.

Франц фон Баадер.

1.

«Наше время», которое началось где-то в XVIII столетии и, кто знает, когда закончится, называть эпохой «атеизма», по крайней мере, столь же обоснованно, как и говорить об эпохе техники*. Отдельные атеисты имелись всегда, атеистические меньшинства имели значение во многих поздних культурах, но никогда еще не существовало мировой эпохи, когда бы атеизм становился доминирующим явлением и когда бы на атеистических основаниях возникали целые государства.

Историк сразу же предположит, что эта единственная в своем роде ситуация оказала сильнейшее воздействие на искусство, которое на протяжении тысячелетий было связано с религией. «Если применительно к историческому периоду вплоть до XVIII века трудно оспорить суждение, согласно которому, эпоха не может быть понята вне отношения к религии, причем это можно проверить невооруженным глазом, — то, значит, с помощью наблюдений, полученных из более ранних периодов, возможно, удастся добиться того же вывода применительно к XIX и к XX векам»**. Во всяком случае, это та самая проблема, с которой должно обращаться с максимально возможной объективностью и которую можно решать без обращения к теологии, как эмпирическую проблему конкретной духовной истории искусства, — так, чтобы и атеист мог трезво оценить результаты или, по крайней мере, признать указанные предпосылки.

* Какой облик принимает «искусство в век техники», Петер Мейер во втором томе «Europäische Kunstgeschichte» показал с такой ясностью, которая, по моему мнению, больше ни разу не была достигнута. Он продемонстрировал, что дискуссия о таком чрезвычайном, космогоническом явлении, как техника, несла с самого начала диалектический, динамически-противоречивый характер. Ср. S. 315. ff. и особенно S. 340 ff. и S. 349.

** Alfred Müller-Armack. Das Jahrhundert ohne Gott. Münster, 1948.

2.

Вопрос состоит в том, какой облик принимает и *вынуждено* принимать искусство в эпоху атеизма.

Известные определяющие тенденции, вероятно, можно ожидать, так сказать, заранее, без детального ознакомления с историческим процессом. Эти тенденции можно до известной степени дедуцировать:

1. Последовательный материалистический атеизм обязан, исходя из собственных внутренних побуждений, полностью секуляризировать искусство, ограничивая его оформлением и передачей материальной действительности и тем самым напоследок «снимая» его. Он превращает архитектуру в «чистую», отвечающую материальным целям конструкцию, отображающее искусство — в эквивалент фотографии, если он и терпит укрощенные остатки искусства, основанного на фантазии, то в лучшем случае — на «территории» «плаката». Функции искусства ограничиваются «пропагандой» и «развлечением». Во всех последовательно материалистических типах государства — все равно, какой государственной формы и с каким социальным порядком — можно видеть искусство, фактически развивающееся именно таким способом. То, что при этом еще дозволяется искусству, служит «фасадом» или гуманистическим «алиби».

2. Такое радикальное подчинение искусства — неважно, в интересах ли торговца или государства — вызывает, где это возможно, неизбежную реакцию. Искусство возражает против собственной деградации: оно утверждает особое эстетическое царство, которое стремится к искусству ради искусства, но так как оно понимает собственную специфику чисто формалистично, то беспрестанно возобновляется опасность растворить искусство в сфере, конечно, высокоэлитарного, но все же вкуса. Эстетизм творит для себя из искусства башню из слоновой кости и эзотерическую общину; он «обнаруживает искусство в качестве духовной игры» (Пикассо) и утрачивает при этом всякую связь с полнотой жизни.

3. Но искусству в соответствии с его сущностью и свойственно, и просто необходимо быть элементом метафизического, религиозного, элементом мистерии, а иначе было бы непонятно, как оно на протяжении тысячелетий могло находиться в союзе с религией, процветая и преуспевая в этом соединении. И потому-то в подобное атеистическое и «эстетическое» время неизбежно восстают художники, кото-

рые, осознавая собственные полномочия, принимают на себя защиту сферы метафизического, сферы мистерии средствами своего искусства, «переутомляя» и себя, и искусство. Они надрываются, потому что принимают на себя тот груз, от которого прежде отдельный художник освобождался общиной, а искусство — религией. Желая обновить изнутри искусства религию и миф, они, если подходить строго, считают себя способными выполнить *демиургическую* задачу. Вот почему творчество этих художников, обладающих возвышенным пониманием искусства и пламенно сражающихся за его «очищение», так часто пронизывает отзвук тайного плача (Франц Марк!). Это то самое стенание, что так волнующе сформулировал в своей исповеди один душевнобольной, которого его меланхолическое безумие ввергло в схожее отчаянное одиночество: «Все окружающее меня земное сокрылось от меня, я вижу только мир иной. Я призван сотворить целый мир и не могу сделать этого. Ныне я обязан сменить все — и море, и горы». Даже если это огромное перенапряжение ослабевает, все равно, субъективно и романтически «религиозному» искусству грозит опасность заплутать в эстетическом и чисто декоративном.

4. Дальше попыток подобных демиургических художников развивать мистирию изнутри искусства пошли те крайние умы, которые оказались в состоянии на место эрзац-мистерий поставить подлинные мистерии, а именно мистерии зла — частного отражения в искусстве *mysterium iniquitatis*⁸⁹. И это направление также с неизбежностью возникает там, где отрицается «высшая реальность», а тем самым и истинная мистерия; это направление проходит через весь век и обретает кульминацию в наше время в секте *soi-disant*⁹⁰ «сюр-реалистов», которых правильнее называть «су-реалистами»*. Они тоже признают, что искусство неизбежно является элементом тайны: но они обнаруживают тайну в «цветах зла». Их позиция не является собственно атеистической, скорее она антитеистическая (они еще проклинали Бога!). Их предметы откровенно демонические, их девизом могли бы стать слова «*flectere si nequeo superos Acheronta movebo*», не случай-

* Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin — см. выше. Различение инфра- и супранатуралистического искусств, примененное уже Ортегой, безусловно, основополагающее для понятийного понимания современного искусства. Оно разрушает нерешительное понятие «иррационального», которое никак не усвоит, что от природы можно уклоняться не только вверх, но и вниз. Благодаря пониманию этого, целое литературное направление современных художественно-критических писаний окажется беспредметным.

но стоящие в начале одного труда Зигмунда Фрейда. Как мне кажется, эти течения недооцениваются. Особенно эстетизм пытается умалить их значение, в то время как трезвый атеизм очень хорошо усвоил, что их можно использовать как инструмент разрушения и хаотизации. Там же, где надежно обеспечено господство материалистического атеизма, эти направления отбрасываются в сторону и преследуются как буржуазное вырождение. Их представители извлекли из бессознательного демонический образ мира, полный такого ужаса, какой еще не был известен истории искусства, несмотря даже на Босха. Зажмуриваться при виде подобной продукции — ребячество и малодушие.

И все же серьезно надо относиться лишь к тем изделиям, которые действительно имеют доступ к мистерии зла. Это прежде всего произведения Макса Эрнста, который как раз воплощает образцовый духовный тип нашего времени. В мистерии зла обретают свои «чары» проводители этого направления. Напротив, *конъюнктура* «шокирующего» означает лишь сальто-мортале все того же *эстетического* искусства*.

Каждое последующее из указанных направлений в противоположность предшествующему обладает относительной правотой — оно «глубже», чем предыдущее, и в то же время каждый последователь отвергается, приуменьшается и презирается своим предшественником.

Четыре основных движения уже показывают богатую историческую динамику художественных явлений в эпоху атеизма, которая утверждается где-то с 1850 года и, таким образом, насчитывает уже сто лет. Рассматривая эту эпоху исключительно с позиций истории стиля, мы оказываемся не способными понять ее более глубокие процессы. Историческая картина обогащается и усложняется за счет того факта, что переход к последовательному атеизму организован деистическими и пантеистическими течениями в период примерно между 1750 и 1850-м: обмелевшие русла их можно видеть и в наши дни. Детально на них я останавливаться не буду.

3.

Итак, искусство в эпоху атеизма *обязано* принимать именно такой облик.

Сегодня же в искусстве этой эпохи обозначаются и другие крайне характерные черты, которые не проявлялись ни в один другой период мировой истории. Соблюдая всю необходимую осторожность, их тоже вполне можно соотнести с таким чрезвычайным явлением, как атеизм. Со своей стороны, эти характерные черты помогают луч-

* См. выше.

ше прояснить духовную структуру пока еще весьма недифференцированного понятия «атеизм». Это те самые явления, которые я объединил в формуле «утрата середины»*.

В соотнесении с различными *фактами искусства XIX и XX веков* данная формула приобретает некоторые совершенно несходные и при этом весьма определенные значения; для краткости я только указываю на них:

1. Все искусства стремятся прочь от общей середины, в которой и благодаря которой они когда-то были объединены (эту середину никак нельзя отождествлять с барочным гезамткунстверком). Они стремятся к тому, чтобы стать внутри своей области полностью «автономными».

С железной последовательностью эти процессы захватывают не только отдельные искусства, но и искусство в целом, которое распадается до своих первоначальных составляющих и тем самым денатурируется: в конструкции, фотографии, сновидении.

Это стремление к автономии и его последствия представляют собой символ всех аналогичных тенденций в человеке. Так, человек теперь выглядит «пучком» разнообразных функций, не имеющим духовной середины. Подобно отдельным искусствам, он сам задает себе правила своих действий и, подобно им, подвергается опасности через «автономию» (которая кажется сначала завоеванной свободой) лишиться своей сущности и истинной свободы.

В подобной общей «цепной реакции», охватившей все искусства, особое значение приобретает изгнание тектонического элемента, попросту говоря, — откровенная вражда против всего тектонического. Это символическое выражение того, что человек более не признает никакой «почвы», никакого духовного базиса, никакого порядка мира, никакой иерархии ценностей, что у него нет более ничего прочного, но все еще есть желание обладать чем-нибудь таким, на чем можно «строить», в том числе и планы.

2. В качестве иного, весьма характерного, феномена во всех искусствах, с одной стороны, прослеживается тенденция к оцепенению и охлаждению, достигаемым опять же доселе невиданным в мировой истории способом. С другой стороны — налицо стремление к самоуничтожению, к хаотизации.

* Cp. Verlust der Mitte, eine Formel und ihr Sinn. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien. 3 (1950), S. 75–77.

И явления эти, существование которых, по моему мнению, невозможно оспорить, тоже оказываются пугающими и величественными символами состояния человека вообще. Именно из них выводится *закон падения духа*: человек, отвергающий связь с более высокой реальностью, благодаря которой он только и является человеком в полном смысле этого слова, не способен долго удерживаться на уровне «чисто» человеческого (факты искусства демонстрируют это с предельной убедительностью). Он стремительно низвергается в области ниже человеческого, ниже всего живого вообще. Во-первых, в область «мертвого», которое только теперь и является таковым в полном смысле слова, ибо во всех прежних эпохах жизнь присутствовала и в смерти. Во-вторых — еще глубже: в зону абсолютно случайного, бессмысленного, противоположного порядку и хаотического*.

3. Искусство XIX и XX веков показывает, что человек постепенно утрачивает способность утверждать свой собственный образ. Образ человека отчуждается, низводится до уровня образов всяких иных вещей, наконец, до образа «мертвейшей» из вещей. В человеке все более проступают сомнительные черты, в конце концов, в угоду «чистому искусству» он растворяется в абстрактном элементе. При этом создатели подобных, грубо или, наоборот, неприметно изуродованных человеческих образов не имеют ясного представления о том, что они в данном случае творят**.

Но постепенно, по мере того, как исчезает способность наделять гештальтом интегральный образ человека, устрашающе возрастает сила, благодаря которой можно созерцать и придавать форму демоническому началу в человеке и в мире, ставшем ему чужим. Законченные формы обретает демоническое высокого ранга, и среди этих формальных структур оказывается немало таких, что переживут свое время, подобно тому как босховские пережили свое.

И эти явления тоже можно поместить в основной контекст такого кардинального феномена, как атеизм.

4. Наконец, с непревзойденной отчетливостью феномены искусства демонстрируют, какие силы человек, провозгласивший себя автономным, признает в качестве своих новых богов, призванных стать заменой личного и троичного Бога.

* Тот же самый процесс несколько иначе представлен у Петера Мейера (Указ. соч., особенно с. 342).

** Peter Meyer. Op. cit., S. 337 ff.

В данном случае для истории искусства важен решающий, причем, эмпирический вывод, сделанный Альфредом Мюллер-Армаком*: опыт, накопленный этими двумя веками, показывает, что человек, проникшийся ошибочным желанием устроить свою жизнь чисто по-мирски, не способен на это. «Как, по Аристотелю, человек в соответствии со своей сущностью направлен на „Ты“ и „Мы“ — на общество, точно так же, согласно своей сущности, он нацелен на высшую сущность — на *summum bonum*, это последнее основание» (и на первое «Ты», добавим мы вместе с Фердинандом Эбнером). «Человек, в соответствии со своей природой, является существом общительным, даже если случайно он вынужден жить один, вне общества, и одновременно он соотносится с трансцендентной сферой, даже если по причине собственной вины или отсутствия милости он живет без веры. Подобная трансценденция — эмпирический факт...». Ибо, если эта естественная потребность человека не удовлетворяется законным способом, происходит эрзац-удовлетворение через *идолосложение*, в которых всякий раз *частные сущности* наделяются достоинством Абсолюта, а тем самым и все наличное бытие превращается в поле битвы идолов, сражающихся друг с другом и друг друга низвергающих.

Но так как искусство всегда и везде служит или своему Богу или своим божкам, то в его творениях с крайне наглядной и символической силой проступают идолы времени, по крайней мере, те, что способны принять видимое обличье. Многие из того, что поверхностной, верящей в прогресс художественной критике кажется чисто профанным искусством, в действительности, при чуть более углубленном взгляде, оказывается замаскированным сакральным искусством на службе парциальной ценности — на службе идолу**.

Сегодня уже можно понять, что целостные и вполне определенные художественные явления XIX и XX веков, с точки зрения истории духа, соответствуют определенным идолам: вселенной, природе, разуму, вечности; искусству, «индустрии» (прометеевской творческой силе человека); машине. Можно понять, и каким способом искусство им соответствует. И если все эти идолы обнаруживают свою несостоятельность, то всплывают — и это тоже можно прямо наблюдать в явлениях искусства — уже иные культы: культ непосред-

* Ср. прим. II.

** Этот век, являющийся веком «суррогатов Абсолюта», оказывается веком суррогатов вообще, особенно веком суррогатов телесных и духовных «средств существования» (к которым относится и искусство).

ственной жизни, культ «иррационального», бессознательного, наконец, культ хаоса и Ничто. Эти вещи необходимо принимать всерьез: были и продолжают сохраняться настоящие анархические и нигилистические культы, было и продолжает существовать и «искусство», обслуживающее их.

Однако исследование этих вещей только начинается. То, что в области искусства являет себя с такой великой символической, нередко даже пророческой силой, требует по сравнению с сегодняшним днем гораздо более основательного исследования и описания сущности процесса становления и распространения так называемого атеизма и его идольского формообразования во всех разновидностях и во всех предшествующих стадиях.

4.

К выводам, которые я здесь имел возможность только наметить, можно прийти без привлечения каких-либо оценочных суждений. Можно исторически одинаково положительно познать и то, что известные явления искусства взаимосвязаны с различными течениями атеизма, с различными «заменителями Абсолюта», и то, что, например, палеолитическое искусство связано с магией. Густав Лебон, исследователь «психологии масс», утверждал: «И если в настоящее время старое общество колеблется в своих устоях и видит все свои учреждения сильно пошатнувшимися, то это потому, что оно все более и более теряет верования, которыми люди жили до сих пор... История показывает нам, что народы не переживают долго исчезновения своих богов»⁹¹. Если даже столь свободный ум, как Лебон, позволил себе сделать такое далеко идущее утверждение, то и в нашем случае не стоит истолковывать как мировоззренческий пред-рассудок утверждение, что искусство тоже втянуто в это жестокое поражение духа и что атеизм вместе с обозначенными здесь специфическими явлениями искусства образует духовное и историческое единство.

Эти эмпирически устанавливаемые взаимосвязи, естественно, совсем иначе оцениваются атеистом в сравнении с теистом или христианином.

Одному исследователю наших дней данная эпоха является в таком виде: «До сегодняшнего дня мы знаем четыре совокупные стадии культуры: магическую, затем религиозную, затем метафизирующую (весьма распространенную около 1800 года), которую грубо смешивают с религиозной, и, наконец, новейшую, для которой нет пока имени» — именно ту, для которой мы предложили здесь наименова-

ние «эпоха атеизма» или эпоха (soi-disant) «автономного» человека. С прорывом этой новой эпохи атеизма, наконец, была преодолена религиозная эпоха. «Как историки мы обязаны были отдавать себе отчет в том, что религиозная вера — всего лишь *одна* форма глубины». Новый атеистический зон уже начался — после цепи мощных революций, потрясших мир. В оценке искусства, соответствующего этому новому зону, «современные люди», конечно же, сильно расходятся (см. выше). В то время как одной группе людей, например, видится уже наступление тысячелетнего царства архитектуры Баухауза, абстрактной живописи и атональной музыки, другим подобные явления кажутся всего лишь феноменами позднего декаданса; причем обе группы стремятся развенчать позиции друг друга с помощью взаимных обвинений в «буржуазности».

Теистам же и христианам последние два века, напротив, представляются не более чем экспериментом — «*experimentum medietatis*»^{*92}, который исторически и эмпирически показывает и учит, на какое смысловое содержание с непрекращаемой необходимостью нацелено наличное бытие человека^{**}.

Теперь, как кажется, отсутствует всякое среднее звено между подобными «мировоззренческими» позициями. Если же вернуть спор на почву эмпирической истории искусства, то вопрос будет заключаться лишь в том, *какая из двух исторических теорий в состоянии объяснить больше и глубже искусство нашего времени*. И в этом случае обнаруживается нечто весьма примечательное. Все без исключения из вышеотмеченных феноменов христианам и теистам кажутся понятными, даже само собой разумеющимися и заранее ожидавшимися — немало из них даже и предсказывалось. Зато «современным людям», несомненно, не очень легко объяснить, почему в то самое мгновение, когда человек, наконец, освободился от представления о Боге, якобы препятствовавшего его человеческой свободе, когда он, наконец, избавился от оков религии, оторвался от Бога и обрел совершеннолетие, — тут же стал все более и более утрачиваться интегральный образ человека? Почему человек стал чуждым самому себе, и почему тут же остыл и омертвел окружающий его мир, и осуществился никогда прежде не возможный прорыв в мир и в искусство скверных

* Ср. одноименную книгу Вальтера Рема (München, 1947), особенно близкую нашему пониманию и нашему методу.

** Philipp Lersch. Der Aufbau des Charakters. Leipzig., 1938. Если идти глубже, то за этими двумя историческими теориями обнаруживаются два типа понимания сущности человека, две антропологии.

демонов и хаотизирующих сил? Бесцельно желание эти явления каким-то образом вынести за скобки или интерпретировать так, чтобы от них избавиться, тщетно стремление обеспечить себе алиби. Просто *рядом* с «прогрессивными» и «разумными», классицистическими и академическими, реалистическими и импрессионистическими существуют и зловещие, анархические, хаотические и нигилистические XIX и XX века — в том числе и в искусстве*. И хотя для начала был представлен только один элемент угрозы, все-таки нельзя спорить, что наряду с сильнейшими достижениями искусства данной эпохи именно с этими зонами связаны, или хотя бы из них произошли, такие художники, как Хогарт, Фюссли, Гойя, Жерико, Домье, Энсор, Мунк, Кубин, Шиле, Кокошка, Макс Эрнст и т. д. и т. д.

И все же атеизму необходимо дать шанс разработать со своей стороны такое толкование эпохи, которое, по крайней мере в явлениях искусства нашего времени, объяснит столь же многое и столь же существенное, сколько объясняет искушающая его, противоречащая ему теория. Ибо теория может быть опровергнута только *лучшей* теорией.

Таким образом можно было бы использовать разгоревшееся пламя спора в качестве двигателя научного познания. Во всяком случае, для истории искусства это пламя может быть полезным, только если столь противоположные исторические теории будут спорить о понимании фактов современного искусства, начиная с самых его первичных импульсов. Но, по словам Гёте, понять — значит «организовать».

И для современного искусства, и для истинных художников будет только полезным, если отныне *два* духовно диаметрально противоположных мыслительных и ценностных направления на почве науки и при полной свободе будут спорить друг с другом о том, кому из них удастся обнаружить для каждого художника и для каждого значительного художественного творения нашего времени более действенную, более глубокую и более плодотворную интерпретацию. Истинным художникам нечего бояться: при таком стереоскопическом взгляде они ни на дюйм не покажутся меньше в росте, только чуть плосче, чем в перспективе позитивистской веры в прогресс, которая им вовсе не подобает**. Толкование «*peinture noire*»⁹³, гетерогенного «сти-

* Свободное изложение по Дж. Монтези (G. Montesi).

** Очень понятно, что это опасно для свободы современного искусства. И все же критика, защищающая эту свободу, не должна упразднять и свободу контр-критики, пытаясь сделать недееспособным всякого, кто придерживается иного мнения, называя его — в соответствии с известными методами — «реакционером», «вредителем», «предателем» или «обывателем». Защитники всего «совре-

ля» Пикассо может стать пробой в этой духовной борьбе за *конкретное* понимание!

В явлениях XIX и XX веков не только не аннулируется, но даже укрепляется знание того, что тема мировой истории — борьба веры с неверием (Гёте) и что эта борьба глубоко затрагивает и искусство.

5.

Как мне кажется, для целей христианского искусства XIX и XX веков весьма существенный вывод можно сделать из постижения того, что атеизм разнообразными способами диктует и искусству закон времени. Нельзя, конечно, отрицать, что христианское искусство — и прежде всего христианское церковное зодчество — пережило в это время кризис, просто неслыханный в истории всего христианского искусства. Об этом говорит уже тот факт, что это первая христианская эпоха, которая не владеет никаким действительным образом Божьего человека и тем более не смогла такого образа произвести. (Конечно, с точки зрения метафизики истории, вполне вероятно, что это необходимая пауза и воздержание *перед* началом глубокого обновления священного образа, без которого христианская церковь не может существовать, ибо Христос не только Логос, но и Икона Отца*⁹⁴.) Христианское искусство в XIX веке утратило свой духовный огонь и стало пресным. Мне кажется, существенные причины этого заключены в том, что закон поведения — как это часто можно наблюдать в исторических движениях духа — диктовал главный противник. Христианское искусство, само того не замечая, переняло понятие образа у атеистического материализма, согласно которому «образ» *прежде всего*, при любых обстоятельствах должен отображать материальную и «историческую» действительность. Где это неосознанно предполагается, там уже более никаким способом, даже прибегая к добавочной позднейшей «иератической» стилизации (неважно, «одалиживается» ли она в Египте или в Византии), невозможно достичь изобразительной формы, которая, так сказать, сакраментально, в качестве «отмыкающего символа» (Ф. Вейнхандль) отверзает сверхдействи-

менного» полны той нетолерантности, что ищет исключительно себе подобных и только и делает, что выдает насильственный характер своей собственной позиции. Противоположные голоса (Петер Мейер, Р. Юнг, Герберт Рид, П. Сорокин, В. Гаузенштейн) сегодня уже могут быть услышаны, более того, они сами заглушают других. И голосов этих становится все больше.

* Otto Mauer. Kunst und Christentum. Wien, Herder, 1946.

тельность. Только глубинно иное, «пневматологическое» понятие образа, от которого постепенно отказалось западное церковное искусство, — могло бы сейчас помочь. Но ни в коем случае не примыкание к тем мнимо супрареалистическим сектам, которые — как мы это показали выше — сами возникли из-за неудовлетворенной оппозиции к материалистическому атеизму.

В зодчестве христианское церковное искусство этого времени неявно предполагало в глубочайшем смысле слова материалистическое представление о постройке, бытующее в современной архитектуре, а также невероятно глубоко укорененные в ней конструктивистские и функционалистские предрассудки. От них современные архитекторы не могут освободиться, даже если лично они самые верующие христиане. (Но всего этого вполне достаточно протестантскому церковному зодчеству, которое рассматривает само церковное здание лишь как пространство для собрания общины.) И здесь вся позднейшая вредная стилизация под незаметно принятую изначальную форму остается только декорацией, идеалистическим фасадом, похожим на аппликацию, или накидкой, наброшенной поверх, по сути, материалистического понимания здания. И потому такого рода стилизация, при всех самых искренних усилиях, оказывается неспособной наделить гешталтом общинное пространство, присущее подлинной мистериальной общности.

Противники из этой несостоятельности делают соответствующие выводы, более того, они видят во всем этом доказательство того, что время религии прошло, коль скоро ей более не удастся породить убедительный, действенный и всеобще обязательный гештальт своего культового пространства. Из этого следует, что атеизм не в состоянии одержать победу в одной только интеллектуальной борьбе, ему необходимо возрождение тех слоев духа в человеке, из которых питается пневматологическое искусство.

Впрочем, распространение христианской лирики внушает надежду. Современная христианская лирика Ковентри Патмора и Френсиса Томпсона, Шарля Пеги и Мистраль, Гертруды Лефорт (гимны) и Т. С. Элиота по форме, по крайней мере, столь же современна, как и у Валери и ему подобных, и не менее значима, чем у Рильке. Христианская лирика убеждает, что во всяком случае в этой области искусства сохраняются силы, или еще не утратившие контакта с мистерией, или уже его обретшие, правда, около 1880 года ничего подобного разглядеть было практически невозможно. Конечно, сфера слова никогда не подвергалась такому разрушению, как область обрести и зодчества, ибо именно в этих областях обесценивание

уходит далеко назад, в глубь Средневековья. И в субъективной художественной форме, присущей лирике, легче добиться воссоединения с современной поэзией, которая осталась хотя и не христианской, но зачастую глубоко человеческой. Христианская лирика может, по сути, обновиться в каждой отдельной христианской душе, владеющей искусством. Облик христианских церковных зданий (и тем самым вообще христианского образного искусства, так как иной питательной почвы для христианского изобразительного искусства, кроме церковного здания не существует) мог бы обновиться только изнутри нового, глубокого и необходимого соединения культамистерии со строительством и образом, изнутри глубокого почитания Дарующего святость, что с необходимостью порождает образ.

Конечно, ни то, ни другое не может быть результатом одного только желания. И все же, признавая все это, «теоретики» освобождают середину, и дух осуществляет «самоочищение от колдовской власти опасных идолов, которыми наш век с самого начала завлекал людей, чтобы под конец во имя этих кумиров их мучить и истязать»*. И это тоже — со временем — будет иметь последствия для искусства.

Но критика времени должна быть направлена и в обратную сторону — на нас самих. Она должна перед лицом других критик протекать в духе «*interficate errores, diligite homines*»⁹⁵. Это значит, она должна быть строга к себе самой и, понятно, — к тому Врагу, который пытается понять ее лучше, чем понял себя самого.

* Мюллер-Армак в выше цитированной книге, на которую я еще раз настоятельно указываю.

ГРАНИЦЫ ИСТОРИИ СТИЛЯ И ИСКУССТВО XIX ВЕКА

Нет такой науки, которая не обладала бы способностью говорить нечто одно, когда ее рассматривают как часть целого, и нечто совершенно другое, когда ее берут саму по себе, отдельно, я бы сказал, – без надзора со стороны других наук.

Джон Генри Ньюман

1.

История стиля могла связывать воедино, делая отличительным признаком эпохи, только те художественные явления, которые одновременно можно было уложить и в единое понятие стиля. К такому понятию стиля эпохи, например, к чему-то вроде «барокко», стилевая история впоследствии подходила более дифференцированно, выделяя помимо всеобъемлющего «стиля эпохи» еще и стили поколения. Так, Вильгельм Пиндер знает шесть стиливых фаз барокко, каждая из которых имеет в качестве своего носителя какое-либо поколение. Кроме того, стилевой истории знакомы и стиль местности (например, франкское барокко), и стиль отдельного мастера, а внутри него опять-таки не только ранний и поздний стиль, но и стиль юности и стиль старости*. Но история стиля сама по себе была не в состоянии понять, что при определенных обстоятельствах художественные явления совершенно различных, даже противоречащих друг другу стилей могут вырастать из одних и тех же духовных корней. Ей чуждо единство противоположностей, будь то устремления, берущие

* Введение понятия «родовые стили» (стили артели – Genosstil), напротив, уже не столько дифференциация, сколько разрушение до сих пор действующих представлений о стиле. Об этом напоминают и некоторые страницы нашего опыта. Введение в данную проблематику см.: G. Niebling. Zur soziologischen Struktur römischer Kunst: Gattungstil und Zeitstil im 1. Jahrhundert n. Chr. – Abh. Des 14. Internationalen Soziologenkongress. Rom, 1950. Ничего удивительного, что для традиционной истории искусства приятнее всего было бы вовсе ничего не знать об этом неудобном понятии.

начало в единой точке, но расходящиеся в разные стороны (исторические антиномии), будь то превращение чего-либо в свою противоположность (историческая диалектика). В концепции истории стиля (уже при самом первом ее появлении) при наличии стремления к анализу исторической действительности не раз обеспечивалась соответствующая гармонизация посредством переноса стилевого понятия, первоначально связанного только с замкнутостью отдельного произведения искусства, на замкнутость художественной эпохи, которую такое понятие стиля видит чересчур гармоничной. Будучи понятием классификаторским (и при этом нацеленным на «фенотипы»), нептуническим⁹⁶ (по возможности склонным понимать всю историю как устойчивое «развитие»), — стилевое понятие уже по своему происхождению эстетично и уже потому не доросло до осознания комплексного характера исторического события, в котором каждый раз по-новому переплетаются необходимость и свобода, смысл и случайность, эволюция и революция.

«Разорванный» XIX век (который, полный сил, продолжает жить до середины XX века) доводит *ad absurdum* подобное понятие эпохи, присущее стилевой истории. Но именно в то самое мгновение, когда начинают осознать, что уже в самом искусстве этого хаотического века многое — больше, чем можно было предполагать вначале, — случается не без некоторого рода внутренней событийной необходимости, когда начинают понимать, что внутреннее протекание события более последовательно, чем позволяет предполагать внешняя сторона вроде бы очевидного хаоса, — уже в это самое мгновение, тотчас же, начинают догадываться, что все такого рода события невозможно усвоить при помощи гармонизирующих понятий стиля и развития. Нигде история стиля так не обманчива, как в познании этой эпохи. Но было бы весьма неверно делать вывод, что данный процесс вообще лишен духовного единства. Ведь принципом его единства, собственно, могла бы быть — как при взрыве — именно дезинтеграция, именно центробежность (*Exzentrität*), которая, в свою очередь, непременно пробуждает силы и тенденции реинтеграции.

Но мы не желаем удовлетворяться простым постулированием или спекулятивным конструированием подобного единства эпохи.

Учитывая все вышеприведенные наблюдения, кажется, что следовало бы предложить гораздо более скромный подход для понимания смыслообразности художественных событий XIX века. Вначале можно было бы попытаться приоткрыть некоторые «скрытые течения», а затем, со всей осторожностью продвигаясь далее, задаться

вопросом, не могли ли многие тенденции, которые вначале выглядят независимыми друг от друга, возвращать к некоему единому корню? При этом оставалось бы возможным, дабы разобраться со всеми контекстами, при необходимости выходить за пределы сферы искусства, но только там, где того требует само существо дела.

С целью обнаружить подобные полные смысла, но не очевидные течения, будет применяться — с пользой для дела — научная форма «идеальной теории». «Специфическое в данной научной форме заключается в оставлении почвы эмпирической реальности и в конструировании идеальных отношений, из которых делаются выводы. Для чего это делается, объясняется и оправдывается на основании того обстоятельства, что таким образом обретаются знания». «Будучи дедуцированными, эти самые специальные отношения предстают как результаты некоторой единой закономерности и потому открываются как необходимые, а не просто как фактически данные. Смысл и ценность подобной научной формы заключены в ее особом познавательном результате. Она одна обеспечивает взгляд на обширную закономерность специальных отношений. Так как эта научная форма позволяет познавать подобное как следствие простых базовых взаимосвязей, она дает гораздо больше, чем могут дать» — здесь можно вспомнить о понятии стиля! — «простое эмпирическое утверждение и образование родовых понятий, а именно — проникновение во внутренний необходимый контекст некоей предметной области»*.

Что в особенности могло бы шокировать в данном воззрении историка, так это понятие закономерности. Но понятие это не может и не должно доказывать ничего большего, кроме того, что существуют такие исторические тенденции, которые значимы и постигаются благодаря простым историческим предпосылкам (и в этом смысле необходимы). И далее: особо существенно то, что подобная закономерность ни в коей мере не постигается только посредством сопоставления многих исторических тенденций, но может быть раскрыта на основании одной-единственной единовременной последовательности исторических событий**, ибо фактическое движение этого событийного ряда в общих чертах, так сказать, «продуцируется» из простых фактических предпосылок (или, если угодно, — из аксиом).

* V. Kraft. Die Grundformen der wissenschaftlichen Methoden. — Sonderbuch der Wiener Akad. D. Wiss., phil.-hist. Klasse, Bd. 203 (1927), s. 129ff.

** Ср.: K. Lewin. Über Idee und Aufgabe einer vergleichenden Wissenschaftslehre. — «Symposion», 1925, Heft 1.

Такого рода опыт обязательно должен быть применен к художественным явлениям XIX и XX веков. Неизбежно – в виде сырого эскиза. А где лежат пределы этого метода – это нам еще только предстоит определить.

2.

Целый ряд «специальных отношений» в искусстве XIX века начинается постигаться как совокупность взаимозависимостей, необходимо связанных друг с другом и являющихся неизбежными «следствиями» некоего принципа, если только предположить, что, начиная с XVIII века, отдельные искусства стремятся стать совершенно «чистыми», то есть совершенно свободными от примеси других искусств, совершенно автаркийными, автономными или – если необходимо выразить это наилучшим образом – совершенно «абсолютными». Такую тенденцию вначале заметил в строительном искусстве «от Леду до Корбюзье» Эмиль Кауфман (1929)*. Но она явно прослеживается не только в архитектуре, но и во всех прочих искусствах, объясняя массу отдельных феноменов. А ведь прежде их приходилось просто признавать посредством одной лишь исторически-эмпирической констатации.

Стремление к «чистоте искусств», принимаемое в качестве аксиомы, шаг за шагом «вырезает» из родов искусства все то, что содержит в себе элементы других искусств. Например, из «чистой живописи» – элемент линии, пластического, тектонического, сценического. Эта тенденция «вырезает» символическое, примысливаемое к видимому, наконец, – само предметное значение. Хотя у нас и нет возможности проследить в деталях весь ход исторического процесса, тем не менее его можно показать на примере характерных и существенных явлений искусства XIX и XX века. Эти явления можно даже, так сказать, сконструировать. В частности, неизбежность перехода (снова подразумевая ту самую «аксиому») к силуэту, к чистому контурному рисунку, к живописи чистых цветовых поверхностей, к живописи чистой видимости и, наконец, к абстрактной (абсолютной) живописи и рисунку. Все это и многое другое как раз и может быть понято как необходимое следствие аксиомы.

Здесь нет ни места, ни потребности делать из подобных предположений все исчерпывающие выводы с точки зрения истории**. Ко-

* В одноименной книге (Wien, 1932).

** См.: *Verlust der Mitte* (1948, 7. Aufl. 1955), S. 80 ff.

нечный результат, фактически достигнутый или асимптоматически приближаемый, — это феномен чистого садового искусства, «автономной» архитектуры, «чистой», автономной пластики, живописи и рисунка, а также смерть орнамента. Ибо орнамент есть тот единственный вид искусства, который автономно сохраниться не может.

Достигается то конечное состояние, при котором каждое искусство настолько «очищено» от элементов всякого другого, что уже и отсекать больше нечего. К подобному пределу все искусства подошли примерно в 1905–1920 годах: с этого момента резкие, динамичные события сменяются статичной фазой.

Такого рода взгляд обеспечила экстраполяция на другие искусства тех знаний, что были добыты Эмилем Кауфманом на почве строительного искусства. И мы движемся далее в том же направлении, допуская гипотетически, что не только отдельные искусства, но и само искусство как таковое устремилось к «чистоте». Какие из этого могут быть и какие должны быть выведены следствия?

Провозглашение автономии искусства означает возведение художественно прекрасного в ранг абсолютной ценности: отношение к Единому, Истинному и Благому утрачивается. Уже исходя из этого, возможно понимание всей массы специальных отношений искусства XIX и XX веков. Абсолютное искусство не допускает никаких иных масштабов, кроме эстетического. Спрашивать об истинности произведения искусства (не о правдоподобности его создателя) или о его этических качествах значило бы признавать бессмысленное: искусство существует ради искусства. Таким образом, посредством аксиомы «чистого искусства» конституируется эстетизм. Но подобное имеет далеко идущие, необходимые и непосредственно наблюдаемые последствия, которые точнейшим образом описал уже Фридрих Шлегель, исходя из «экзистенциального» опыта эстетического духа, от которого он сознательно дистанцировался*.

Soi-disant «сюрреализм» и есть эта последняя конвульсия эстетизма. Но и художественный феномен Пикассо с его иронией, окказионализмом и унынием есть конечный феномен левой романтики, то есть — «эсхатон»**.

О том, что в стремлении к «чистоте искусства» и в стремлении к чистоте отдельных искусств выражается одна и та же глубинная тенденция, можно говорить более чем уверенно, так как оба собы-

* Jugendschriften, herausg. v. J. Minor, I (1912), S. 110.

** Об иронии — знаменитые страницы в гегелевских лекциях об эстетике: Hegels Werke. Vollständige Ausgabe, 1842, Bd. X, S. 82–87.

тийных потока синхронно начинаются и синхронно достигают исчерпывающей конечной фазы.

Но то же самое стремление проявляется еще и в том, что отдельные «компоненты» искусства пытаются достичь абсолютного. Это можно было бы показать на примере живописи: в каждом произведении искусства старой школы уместаются ноэтический, сенсуальный, чувственно-эмоциональный и фантазийный элементы, в каждом случае — в различной степени и в различной «лигатуре». Что же получается, когда эти элементы достигают состояния «абсолютности»? Сенсуалистический элемент, достигший абсолютности, дает различные амплуа живописи восприятия (импрессионизм, фотографический реализм) и как предельный случай — фотографию. Ноэтический элемент, достигший абсолютности, дает конструктивистское изображение, как предельный случай — чистую конструкцию (нечто вроде того, что создано П. Мондрианом). Элемент фантазии, достигший абсолютности, дает «онейрическое» искусство, искусство сновидений, предельный случай — «цветную моментальную фотографию конкретной иррациональности» (Сальвадор Дали). Чувственно-эмоциональный элемент, достигший абсолютности, дает кич.

Во введении к «Критике чистого разума», появившейся в 1781 году (одновременно с первыми революционными образцами автономной архитектуры Леду), говорится как раз следующее: «Вполне возможно, что даже наше опытное знание складывается из того, что мы воспринимаем посредством впечатлений, и из того, что наша собственная познавательная способность (только побуждаемая чувственными впечатлениями) дает от себя самой, причем это добавление мы отличаем от основного чувственного материала лишь тогда, когда продолжительное упражнение обращает на него наше внимание и делает нас способными к обособлению его»⁹⁷. Что в этих фразах сказано об эмпирическом знании, может быть почти буквально сказано и о ситуации с живописью в XIX веке: когда Кант писал эти слова, в искусство на различных уровнях уже проникло стремление к «чистым элементам». Итог подобной тенденции был явлен фактически в следующем: изображение, или «картина» — как она была известна и теоретически трактовалась до тех пор в качестве само собой разумеющегося результата мимесиса божественным или земным вещам — «складывается из того, что мы воспринимаем посредством впечатлений, и из того, что наш интеллект и наша фантазия (только побуждаемая чувственными впечатлениями) дают от себя»⁹⁸.

Таким образом, явления, выведенные из тенденции к «чистым элементам», суть продукты распада подобного процесса разделения. Неудобоваримый натурализм, конструктивизм, живопись сновидений и кич вырастают из одного и того же корня: они, так сказать, братья-враги.

Но этим плодотворность применяемого здесь эвристического принципа еще не исчерпывается: стремление к чистоте материала, столь характерное для XIX века, и стремление к чистоте стиля со всеми своими погибельными последствиями беспрепятственно и открыто сообщаются друг с другом. Но мы должны прерваться.

Удовлетворимся возможностью показать, что удивительное число внешне совсем непохожих явлений в области искусства дедуцируются и делаются наглядными при одном условии: при появлении «тенденции к чистым сферам и элементам», при стремлении к «абсолюту».

3.

Однако с одним мы как историки примириться не можем: мы еще не поняли, что, собственно, должна означать данная тенденция, что является ее глубинным смыслом, «основанием» ее появления и преобладания.

Недостаточно продумано и то, на что данная тенденция нацелена.

Вызывает сомнение, можно ли ответить на первый вопрос, не выходя за пределы истории искусства, и не будет ли попытка найти имманентное решение внутри области истории искусства, как уже выяснилось, ложным допущением автономии искусства и его истории.

Уже беглый взгляд на науки показывает, что и в них различным образом проявляется тенденция к «чистым» образованиям, элементам и сферам. Но достигаемое там есть нечто совершенно иное по сравнению с областью искусства.

В области религии стремление к «чистым сферам» — стремление удерживать Бога и человека на расстоянии друг от друга — определяющая черта деизма. Богочеловек для такого пуризма должен быть невыносим и оказывается со всей необходимостью для всех сфер подобного духа соблазном. В деизме Христос может толковаться самое большее как «чистый» человек. Но «чистый» дух, отделенный от Бога Отца и от Христа, — такая спиритуализация обманчива.

Тем более заманчиво с исторической точки зрения рассмотреть вместе и данный феномен истории религии, и выше описанные явления искусства. Ведь деизм является буквально накануне возникновения

в Англии сада, очищенного от всех гетерогенных элементов, пейзажного парка «чистой природы», — и всего остального, ему подобного. Но пейзажный парк хронологически есть первая манифестация стремления к чистоте в искусстве, — стремления, которое с самого начала проповедовалось не без религиозного, в некотором роде, пафоса.

И если нам будет позволено рассматривать в единстве все эти явления, то мы должны будем обнаружить последний корень стремления к «чистоте» (в котором всегда дополнительно звучит нечто от моральной оценки), стремления к автаркии и автономии в невозможности вынести тварность павшего и потому необходимо «смешанного» мира и его зависимость от посредника, от Богочеловека. Возникающее из этого стремления к чистоте «современное» искусство XIX и XX веков могло бы оказаться художественным гештальтом, структурно присоединенным к подобной протоереси современного мира.

Мы рассматриваем эту идею вначале как эвристическую гипотезу, но непременно как *hypothesis non male fundata*⁹⁹.

4.

И вот мы снова предпринимаем попытку соединить движение, происходящее и «ветвящееся» из *одного* корня, с другим, внутри себя значимым движением, которое, казалось бы, с первым не имеет ничего общего.

Стремление к абсолюту — а это как раз и показала история XIX и XX веков — заложено в человеке со всей очевидностью, как нечто неискоренимое. Там, где это стремление не находит своего исполнения в истинном Абсолюте, в Боге, возникают различные *формы идолосложения* (*Idolbildungen*): исчерпывающим достоинством Абсолюта украшаются более или менее возвышенные частные ценности и сущности мира! Но так как ни одна из этих частных ценностей не в состоянии целиком удовлетворить человека — один идол непрестанно свергает другой, — XIX и XX века не только могут, но и обязаны быть эпохой страшных духовных схваток. И в конце этой борьбы всех идолов против всех идолов возникает обожествление смерти (танатизм), хаоса (анархизм) и пустоты (нигилизм).

Данное открытие Мюллера-Армака* иллюстрируется наиболее наглядно посредством событий, происходящих в искусстве. Идолы запечатлеваются в тех задачах искусства, которые ныне перенимают ведущую роль у церковного здания (и алтарного изображения). Культ

* Das Jahrhundert ohne Gott. Münster, 1948.

вечно изменчивой природы и вечной длительности (естественный парк и памятник), культ искусства в его аполлонических и дионисийских аспектах (музей и опера), культ творческого духа человека и самого юного и самого могучего порождения этого духа — машины (выставка и фабрика) в конце концов перелагаются в культ смерти, хаоса и пустоты. И это вполне естественно, «ибо не было и нет ни одного такого искусства, которое не приносило бы жертвы своему Богу, или своим идолам»*.

При подобном взгляде можно говорить не о «столетии без Бога», а о столетии «идолосложения»¹⁰⁰. Но и это замечание можно еще раз расширить, сказав, — опять-таки вслед за одним романтиком, Адамом Мюллером, который обнаружил это первым, — что это столетие стало столетием суррогатов всего и вся, всех телесных, душевных и духовных способностей человека.

Но связано ли каким-то образом это стремление к «идолосложению», обнаруживающее себя во всех сферах, со стремлением к «чистоте»? Вероятно, да. Ведь первый из идолов есть как раз автономный человек или автономная природа. На то, что оба этих течения исторически связаны друг с другом, указывает уже синхроническая согласованность как начала, так и конца их движения. Кроме того, в основании этих течений лежит тенденция к абсолютизации частных сущностей и содержаний, в первом случае — абсолютизация способа, во втором — абсолютизация ценности.

Но следовать далее в этом направлении более нет никакой необходимости.

Мы уже имели возможность соотнести почти все существенные «специальные отношения» искусства XIX и XX веков с чудовищным феноменом деизма и атеизма.

5.

Преимущество этой процедуры, совершающей экстраполяцию и имеющей под собой надежное основание, связано, как нам кажется, не в последнюю очередь с тем, что таким способом формируется целый комплекс знаний, который может постоянно расширяться без отказа от ранее найденных частных подходов. Кроме того, те части познавательной постройки, которые обнаружили свою неустойчивость, всегда можно разобрать без необходимости сносить здание целиком.

* Парафраза из Франца фон Баадера. Ср.: *Verlust der Mitte*, S. 229.

Итоговым результатом, к которому приближаются асимптоматически, могла бы стать идеальная теория эпохи в целом, причем сходным методом можно определять как «естественные» границы эпохи, так и, собственно, те тенденции, которые на них указывают. Но, конечно же, целью никогда не должно быть выведение из единственного «радикала» некоего «всеобщего начала» эпохи. Со сколькими совершенно не сводимыми друг к другу «радикалами» в итоге придется столкнуться, — все это задается только самой эмпирией и не будет, по словам Гёте, «никогда решено окончательно».

Эти «радикалы» чем-то напоминают идеи Ранке, однако в его теории они подчинены более строгим условиям. Важно избегать ошибочного представления, нередко встречающегося в текстах по истории искусства, будто одно явление должно быть «объясняемо» одной, из него же выведенной тенденцией (ведущей к этому явлению). В данном же случае мы объясняем возникновение абстрактной живописи не тенденцией к абстракции (или чем-то еще более замаскированным), но более широкой тенденцией к «чистым сферам», из которой выводятся и явления совершенно иного рода. Установленный в качестве факта феномен «абстрактной живописи» продуцируется в качестве особого случая в рамках универсальной тенденции: особый случай выявляется тогда, когда тенденция в своем движении доходит до самых крайних границ.

Но ничего не может быть более абсурдного, чем думать, будто на основании постижения подобных необходимых событийных последовательностей, имеющих особую содержательность (историческая «логика»), обязательно надо «конструировать» некое «целое» исторического события, а также эпоху или ее часть. Подобная попытка в свою очередь могла бы оказаться самой что ни на есть поверхностной и опасной абстракцией. Таким образом всего лишь вырисовывается, так сказать, горизонт исторического события и обнаруживается точка схода этого события. Всегда рядом с движениями, которые последовательно «продумывают» новую аксиому (новую тенденцию), присутствуют и такие, которые этому не способствуют или пытаются затормозить новую тенденцию, а также такие, которые «реакционно», «реставраторски» или даже посредством активной «resistance»¹⁰¹ ей сопротивляются. Существенно лишь то, что эти движения, которые в большинстве своем утверждены в свободе единичного, определены и со стороны тех движений, которые с необходимостью следуют из «первичной» аксиомы. Только совсем немногие идеи, преодолевшие дилемму своего времени, уже, так сказать, живут в грядущем.

Но все это, по сути, такие вещи, которые практически невозможно постичь посредством категорий стилиевой истории. И, однако, только здесь начинается действительная жизнь истории во всем ее внутреннем богатстве, со всеми присущими ей превращениями и противоречиями духа, человеческого величия и человеческого ничтожества.

Даже если искусство XIX и XX веков прямо-таки принуждает к подобному повороту мысли, оно все равно не может претендовать на абсолютно особое положение. Намеченный здесь метод, который я назвал бы аксиоматическим, спокойно можно применить и к более ранним эпохам. Уже было показано, что определенные явления, которые для истории стиля должны казаться противоречиями, понимаются вполне осмысленными, если рассматриваются как дивергирующие результаты одних и тех же глубинных тенденций. Так, например, история стиля не могла понять, почему готическое строительное искусство становится все более и более далеким от античности и фантастическим в то самое время, когда связанная с нею пластика приближается к античности и природе. Однако и то и другое — следствие одной и той же тенденции*. И наоборот, феномены, которые благодаря своему фенотипическому сходству должны представляться истории стиля в виде некоторого единства, наш метод характеризует как противоречивые и гетерогенные.

Что же представляет в основе своей подобный способ рассмотрения, который нашли не мы (подобно *cupidi novarum rerum*¹⁰²), но который сам обнаруживается при попытке исторически постичь очевидный хаос истории искусства XIX и XX веков? Этот способ в своей основе есть ни что иное, как старая история идей, или история духа, которая уже в начале, при первых попытках придать с ее помощью истории искусства серьезность, несмотря на некоторые блестящие достижения, себя дискредитировала из-за несостоятельности своих методологических принципов. И только теперь она начинает вспоминать о своих собственных специфических постулатах**. Более благоприятное положение складывается тогда, когда метод не измышляется *in abstracto*, а развивается одновременно с решением конкретной проблемы. И проблема эта теперь — то самое постижение

* Die Entstehung der Kathedrale (1950), S. 245, 291.

** Эти постулаты позволяют исключить многие частично абсурдные короткие замыкания между искусством и духом, которые так сильно дискредитировали «историю духа как историю искусства» (например, истолкование изокефалии фигур готических порталов как проявление демократии).

XIX века (*sensu lato*¹⁰³), вызывающее и не могущее не вызывать существенные затруднения у истории стиля.

Всегда имеется некая самодостаточная враждебность, выводящая из равновесия понятийную систему, в которую до сих пор верили. Только после того как стало само собой разумеющимся знание о том, что атом есть именно то, что обозначается его именем, возникает необходимость совершенно переиначить учение о структуре атома. Потребовалось целых полвека, чтобы мы привыкли, наконец, рассматривать стилевое понятие как самое бесспорное в мире, и вот теперь рождается требование перешагнуть его. И в том и в другом случае оправдание новшества заключается в возможности показать, что требование нового исходит от самой вещи.

ВЕЛИКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ВЕЛИКАЯ АБСТРАКЦИЯ

*Deux excès: exclure la raison, n'admettre que la raison*¹⁰⁴.

Паскаль. Мысли, № 168

Природа гуманности, по Гегелю, состоит в стремлении к согласию с другими.

Применительно к спору о современном искусстве, который все еще будоражит умы, это могло бы значить следующее: находить такое положение, в пределах которого согласие становится возможным. Согласие между спорящими партиями. Я намеренно не говорю о сторонниках и противниках современного искусства. Линии фронтов часто пролегают совсем не там, где предполагается. Часто противники современного искусства относятся к нему куда серьезнее, чем некоторые его так называемые сторонники, и понимают его лучше их. «Произведение, которое говорит об ужасном, лучше понимается теми, кому ужас сковывает члены, даже если они этому неистово сопротивляются, чем теми, кому нечего предложить, кроме приступов восторга по поводу художественного достижения... Охваченный ужасом не рассуждает о *frisson nouveau*, не кричит „браво!“ и не превозносит оригинальность художника»*.

Сойтись в оценке современного искусства поначалу кажется столь же бесперспективным, как и примириться относительно спорных политических и хозяйственных догм нашего времени. Конечно, и в этом случае должна существовать возможность демонстрировать другому, что его «воззрение» нельзя «удержать», исходя из его собственных предпосылок. Великая ценность такой книги, как «Столетие без Бога» Альфреда Мюллер-Армака, состоит не в том, что она борется с атеизмом, — это делают и многие другие, оставляя, однако, в неприкосновенности глубокие корни атеизма, — а в том, что она, как мне кажется, с абсолютной убедительностью демонстрирует, что попытка атеизма освободиться от Бога (*Gott los*), стать безбожным (*gottlos*) потерпела неудачу. Естественно, и с этим выводом

* Erich Auerbach. Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung. A. Francke-Verlag, Bern, 1951 (в главе о Бодлере, с. 127).

можно спорить, но лишь имея на то *волю*— под гнетом такого обретенного знания, вырваться из «объятий» которого уже просто невозможно. С этого момента люди начинают жить в постоянном сомнении, под влиянием тайного, не признаваемого стремления согласовать свое поведение с вытесненным более «достойным» воззрением. Еще сильнее, чем удачный аргумент, действует убеждающая сила образов, призванных снимать иллюзию. Исключительной демаскирующей силой обладает то графическое изображение, которое набрасывает Вильфрид Дайм (Daim) на 132 странице своей книги «Переоценка психоанализа», иллюстрируя отношение (индивидуального) человека к истинному Абсолюту и к сдвинутости этого отношения. Можно было бы посоветовать каждому опробовать на себе это изображение. В том числе и самому автору.

Добиться согласия в оценке современного искусства трудно не только потому, что этому мешают сильные фиксации на обладающих властью идолах и, как следствие, — сильные аффекты, но и потому, что часто оценки имеют отношение к разным, несовпадающим феноменам. По всей очевидности, речь идет о том, чтобы вначале добиться единомыслия по поводу того, *какие феномены современного искусства являются существенными, решающими*. И тут обнаруживается, что один из представителей современного искусства рассматривает в качестве центральных *те же самые феномены*, что и мы. «Мы» в данном случае — это не *pluralis modestiae*¹⁰⁵, — говоря так, я подразумеваю совершенно конкретные оценки современного искусства, предложенные Владимиром Вейдле*, Петером Мейером** и лично мной. Несомненно, есть и другие исследователи, сумевшие обнаружить те же центральные феномены, чье творчество мне, однако, неизвестно, как мне еще недавно была неизвестна книга Вейдле, вышедшая в первой редакции еще в 1936 году. Весьма вероятно, что и эти феномены не способны открыть самого тайного чулана современного искусства — в текстах Макса Пикара, как мне кажется, выражен более глубокий взгляд***. Но всегда есть нечто, благодаря чему хотя бы в одном существенном пункте можно утвердить согласие между участниками раскола. В этом, по моему мнению, и заключается подлинная весомость того значительного научного вывода, который изложен Вернером Хафтманном на двух страницах (280–281) его книги

* «Les abeilles d'Aristée». Paris, 1934 (Gallimard). Нем. изд. — Die Sterblichkeit der Musen. Stuttgart, 1958.

** «Europäische Kunstgeschichte», II. Zürich, 1948 (Schweizer-Spiegel Verlag).

*** Особенно — в «Die Atomisierung der modernen Kunst» (Furche-Verlag, Hamburg).

«Живопись XX столетия» (Prestel-Verlag, 1954)*. Ибо здесь, насколько я понимаю, наши противники впервые делают предварительный набросок теории современного искусства. И он удивительнейшим образом совпадает с нашей теорией в том, что касается сущностно согласующихся подходов.

Будет лучше для начала рассмотреть то, что увидел Хафтманн, чем углубляться в полемику о том, может ли мир, рожденный иронией и отчаянием — как, собственно, и утверждает этот автор, — стать «родиной» современного духа, и представляет ли какую-либо ценность вера первоначальных сюрреалистов, то есть людей, сделавших центральной фигурой своего пантеона маркиза де Сада, пожелавших упразднить логику и искусство и объявивших себя дезертирами Европы. Можно заранее ожидать, что Хафтманн сделает совершенно иные выводы, чем мы, но это нас несколько не смущает. Что же он увидел?

«Оглядывая еще раз только что пройденное нами временное пространство», которое с точки зрения своих существенных признаков укладывается в эпоху Первой мировой войны и в несколько последующих лет, «мы улавливаем два *символических жеста***», исполненных предельно глубокого значения. *Оба жеста находятся за пределами „искусства“*, оба были совершены *в качестве спонтанных поступков-обрядов, связанных с состоянием, возникшим первоначально в результате смешения иронии и отчаяния*. И своей спонтанностью эти жесты обозначают решения, которые принимались на уровне присущего времени бессознательного, но теперь пожелали быть осуществленными. Одним жестом был жест Дюшана», которого можно считать первым сюрреалистом, — «он обособил некую подобранную вещь и выставил ее в чуждом ей окружении — как некое чуждое начало, как случайно наличествующее явление, чье самое реальнейшее присутствие наделило его самой что ни на есть нереальной ценностью, *магией* и величием *фетиша*. В этом жесте определилось современное восприятие вещи как опыта магического визави. Вторым жестом был жест Малевича, объявившего картиной черный квадрат на белом фоне, чтобы самым ригористическим способом отметить противоположный полюс эмпирического мира. В этом жесте современное восприятие формы определило себя в качестве опыта конкретной реальности, которая принадлежит исключительно человеческому духу и в которой он сам себя являет. *Оба жеста не имеют никакого отношения*

* Об этой книге я сообщал в другом месте: в мартовском номере журнала «Wort und Wahrheit» за 1955 год.

** Этот курсив, как и последующие, — мои.

к „искусству“, суть демонстрации, они фиксирующие демаркационные точки в пограничной зоне, внутри которой искусство кончается». Правильнее, однако, согласно самому Хафтманну, сказать: в зоне, где искусство уже было отвергнуто, — «а именно в двух противоположных полярных точках, характеризующих уровень человеческого опыта: с одной стороны — в абсолютной вещи, с другой — в абсолютной форме, с одной стороны — в „действительности природы“ (в той мере, насколько сушилка для бутылок — ибо она была магической вещью Дюшана — может рассматриваться в качестве природы), а с другой — в противоположной действительности, присущей человеку».

Хафтманн не замечает, что магическая вещь должна быть вначале скопирована, чтобы *внутри истории живописи* иметь возможность вступить в конфронтацию с картиной Малевича, причем скопирована с фотографической точностью, чтобы не лишиться своей магической реальности. В данном случае озадачивает неожиданная реабилитация копирования в сюрреализме — того самого копирования, которое, будучи ориентированным на природу, только что с презрением отвергалось. Сам Сальвадор Дали называет сюрреалистическую живопись «цветной моментальной фотографией конкретной иррациональности». Запрещенная под угрозой наказания фотография, таким образом, разрешается, если фотографируется не природа, а «не-природа». Поразительнейшее саморазоблачение: все-таки речь может идти о *предмете*, в зависимости от того, видит ли современная критика данный образ приемлемым для себя или нет. Но для специфического ядра хафтманновских выводов подобная логическая неправильность антитезы не имеет значения.

«Опираясь на эти две точки, область экспрессивного формообразования членится с помощью новой эстетики. Дюшан, *pittura metafisica* и дадаизм создали предпосылки, из которых рождается эстетика сюрреализма. Все они трудятся над *фиксацией* эстетики магического восприятия вещи. После осуществления этой фиксации больше не существует акцентулирующей живописи, которая работает с образами вещей и теперь, видимо, (если иметь в виду натурализм или импрессионизм) располагается за пределами магического вещного опыта. Она просто не может существовать в тех изменившихся условиях, в которых современный дух переживает мир».

«Кубизм, супрематизм и конструктивизм создают предпосылки, из которых исходит эстетика неопластицизма группы *Stijl* и Пита Мондриана. Неопластицизм — это *фиксированная* эстетика опыта абсолютной формы как конкретной реальности. «С момента этой *фиксации* больше не существует никакой акцентулирующей «абстракт-

ной» живописи, которой бы не хватало данного сознания реальности форм. В этих обеих фиксациях образного мышления заложены совокупные возможности художественного восприятия современного человека: восприятие внешнего мира» — знает ли сюрреализм опыт внутреннего мира или нет? — «и восприятие мира внутреннего. Все возможное в современности в области художественных реакций разворачивается между двумя полюсами опыта — полюсом абсолютной (магической) вещи и полюсом абсолютной (магической) формы». То есть, нечто, поддающееся объяснению, возникает между двумя полюсами, которые сами искусством не являются! «Здесь заключено объяснение ошеломляющего и часто упоминаемого факта, что после сюрреализма и неопластицизма (конструктивизма) больше не существует ни одного нового акцентуирующего движения, ни одного действительно нового „изма“, ибо они больше не могут существовать. Гигантское поле современного эстетического мировосприятия теперь уже размечено по всем своим координатам...»

В заключение Хафтманн наделяет оба этих жеста, оба этих полюса пластическими именами, которые нашел Кандинский: «Великая Реальность» и «Великая Абстракция»¹⁰⁶.

В этих высказываниях утверждаются, по крайней мере, три решающих вывода:

1. Оба «жеста» обозначают последние возможности, пограничные случаи современного художества. Они суть эсхатоны, экстремумы, но экстремумы сущностные.
2. Продукты обоих жестов лежат за «пределами искусства», обоим «более нет дела до искусства».
3. Оба этих жеста определяют с этой минуты в качестве полюсов все художественное творчество в целом, по крайней мере, те направления, что оказались еще жизнеспособными в середине XX века. Только они являются современными в собственном смысле слова. (Утверждение, за которое можно от души поблагодарить!)

Впрочем, на основе этих утверждений можно определить историческое начало современного искусства (в узком смысле слова). Черный квадрат на белом фоне возник в 1911 году, избранная вещь Дюшана — в 1914-м (т. е. позднее, что является — как мы это увидим в дальнейшем — в том числе и духовной реакцией на этот квадрат, конечно же, реакцией бессознательной и подготовленной задолго до этого)*.

* W. Weidlé. Ideologisierte Kunstkritik. In: Wort und Wahrheit, 13 (1958), S. 195–196.

За эти выводы Хафтманну надо было бы поставить памятник. Ибо следствия из сказанного очевидны, и уклониться от них невозможно никаким способом. *В целом, если современное искусство определяется на основании этих полюсов (и этим оно, согласно тому же Хафтманну, и исчерпывается), то тогда оно более не является искусством. Эстетики, зафиксированные на этих, как было признано, нехудожественных «жестах», не есть эстетики искусства.* Пусть покажут, как можно смягчить этот вывод! Только если против желания и вопреки тенденциям, которые усмотрел Хафтманн, прорвутся все-таки наружу подлинно художественные силы, — фактически, это уже и происходит. Впрочем, подобный вывод можно ослабить, если объявить новые эстетики, новые художества выше, важнее того подлинного искусства, которое и так Хафтманном упоминается только в кавычках.

Тем самым, наконец, можно будет допустить и относительно так называемой абсолютной живописи то самое, что совершенно открыто признали «новое строительство» и сюрреализм в самый разгар своих революций: что они не являются более искусством и не желают таковое предлагать нам.

Само собой понятно, что Хафтманн уклоняется от этого вывода: он своими руками полностью разрушил бы свою собственную позицию, пожелав серьезно отнестись к тому, что постиг. И было бы предосудительно требовать от него этого. У Хафтманна *не может* быть желания принять то, что он все-таки признал. И совершив своего рода «мертвую петлю», он уходит от того знания, что преследует его, в сторону ни к чему не обязывающей надежды, будто «заново раскрывшееся напряжение между миром и «Я» может, вероятно, прийти к новому равновесию за пределами той четко выраженной мистики (!), что присуща старой метафизике». Но для искусства это упование оказывается со всей очевидностью обманчивым: ибо между этими двумя полюсами, которые сами не являются искусством, ни с помощью равновесия, ни с помощью так называемого синтеза не может возникнуть ничего такого, что было бы искусством. В этом случае, видимо, необходимо всепреобразующее вмешательство (этого не учитывает Хафтманн) третьей силы, которая принадлежит подлинному искусству.

И, напротив, вполне обоснована вера Хафтманна в «глубинное единство», призванное, «меняя напряжение» и гармонизируя, сплачивать оба полюса Великой Абстракции и Великой Реальности. Это единство на глубине фактически имеется уже сейчас, только Хафтманн не узнает его. Ведь предельный рационализм одного жеста и предельный иррационализм другого только кажутся полярными. В дейст-

вительности даже этот иррационализм рационально провоцируется и подвергается аранжировке. Эти два полюса — братья-враги.

Но и прозорливая мысль Хафтманна недостаточно прояснила, что же оба этих жеста, собственно, означают.

Во-первых: что побуждает живописца усматривать «картину» в черном квадрате на белом фоне, ведь, очевидно, не нужно владеть никаким искусством, чтобы сделать такую вещь (а с точки зрения ремесла была проведена только какая-то работа по раскрашиванию)? Если бы Малевич, используя черную краску на белом фоне, изобрел некий особый мазок, исполненный такого мастерства, такого воодушевления, такого художественного, «живописного» совершенства, как какая-нибудь китайская буква, то тогда бы *такой* жест живописца был весьма понятен. Ибо такой мазок или пятно могли бы служить зачатком некоего целокупного живописного произведения, то есть началом чего-то большего. Но, чтобы сделать черный квадрат на белом фоне, не требуется ни живописца, ни даже живописного инструмента. Нет, *такой* жест необходимо понимать совершенно иначе. В нем символически приоткрывается не только один из идолов современной живописи, но и больше того — идол всех направлений современного искусства — современного духа вообще — геометрия. Подобное узрел уже Свифт в видении острова Лапуты, жители которого — полоумные интеллектуалы — даже еду разрезали в соответствии с геометрическими формами, — сатира, которая, будучи транспонирована на духовную пищу, неожиданно доказала свою правоту. Это отчетливо проявилось в искусстве французских революционных архитекторов, в ту самую эпоху, когда Бог из Мирового строителя превратился в Мирового геометра (и только в него). В текстах немецких представителей Баухауза, у Ле Корбюзье, русских супрематистов и у Пита Мондриана можно найти четкие высказывания на эту тему, да и в книге Хафтманна обнаруживается достаточно цитат. В самый разгар этого поклонения геометрии, около 1925 года, даже самое живое, что существует, — танцующее человеческое тело, — и то было втиснуто в строго геометрическую бутафорию («Триадический балет» Шлеммера). И не случайно «картина» Малевича была черно-белой: она несет в себе цвета безжизненности.

Та «геометрия», для которой черный квадрат на белом фоне оказывается самым последовательным символом, являет собой маргиналию самой низкой разновидности автономно самоутверждающегося «*esprit de la géometrie*»¹⁰⁷, которому Паскаль в знаменитом афоризме 792 своих *Pensées*¹⁰⁸ отвел отдельную область. И эта область, самая нижняя в паскалевском ступенчатом построении, теперь пре-

тендует подчинить себе область более высокую — область «*esprit de finesse*»¹⁰⁹, в которой единственно ощущает себя как дома искусство. Китайский черный мазок кистью на белом фоне был бы произведением в «*esprit de finesse*», черный квадрат на белом фоне — только демонстрация и сырая поделка — в «*esprit de la géométrie*» (притом поделка еще и банальная).

И это вовсе не «вопрос точек зрения», что «*esprit de finesse*» все-таки подчинен «*esprit de la géométrie*»*. Подобное отношение нельзя переворачивать, не создавая хаоса «перевернутого мира»¹¹⁰.

Попытка внушить искусству, будто оно обязано с помощью жестов, не являющихся искусством, определиться так, чтобы быть современным, чтобы быть на гребне времени, столь же бессмысленна, как и требование, чтобы человек уподобился им же созданной современной технике. Но требование это уже было заявлено, когда в технике, вместе с Максом Бензе**, увидели «великую реальность».

Это переворачивание началось уже тогда, когда наука о природе взялась превозноситься над философией. «В своей оде Ньютону (напечатанной в первом издании „*Prinzipia*“) Эдмунд Халли превозносит успех своего кумира, ставя его выше всех мудрецов и законодателей древности вкупе со всеми их культурными деяниями»***. Речь идет о процессе, «который можно было бы обозначить как перенос пафоса, присущего специальной области, на всю человеческую экзистенцию». Беда была уже на пороге, когда «Эйлер потребовал, чтобы философы в обязательном порядке слили свои спекуляции со спекуляциями физиков»¹¹¹. Тогда, конечно, подобное требование только отчасти могло иметь успех: духовно-философская традиция западной культуры в XVIII веке еще не представляла собой единого целого, когда ею овладел первый резкий порыв бури, устроенной физиками... Тем не менее «схизма» уже в XVIII веке была фактом, даже если она оставалась так или иначе за порогом сознания. Только Шеллингу стало очевидным, что появился фактический разрыв между возрастающим

* Не без апломба излагаемое мнение о том, будто открытием Коперника была снята символика «верха» и «низа», содержит в себе нечто смехотворное. Символика «верха» и «низа» будет сохраняться, пока растения не начнут расти из земли вверх корнями, пока человек ходит не вниз головой, пока признаки пола у него располагаются не на голове, пока мозг помещается не в животе. Но в современных изображениях уже налицо приближение к этому перевернутому миру.

** Max Bense. *Technische Existenz*. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1949, *passim*.

*** Eric Voegelin. *Wissenschaft als Aberglaube*. In: *Wort und Wahrheit*, Mai 1951.

сциентистски-утилитарным сектором цивилизации и духовно-интеллектуальной традицией, и с тех самых пор спиритуалист находится уже в обороне. Потребовалось полвека после Шеллинга, чтобы спор разрешился в пользу науки. Духовные евнухи превратились для масс в социально активных идейных реформаторов». «Вред, нанесенный сциентизмом, больше нельзя исправить. Как удачно выразился один дружески настроенный по отношению к науке философ, душевно-больным удалось-таки поместить здоровых людей в желтый дом»*.

Стремлению подчинить философию науке аналогична удачная и далеко идущая попытка подчинить более высокую область архитектуры более низкой области технической конструкции (которая в пределах своей сферы может оставаться вполне уместной) — опыт, со своей стороны основанный на техническом сциентизме**. И ныне примечательно видеть, как поклонение геометрии от Ле Корбюзье возвращается к вождю французской революционной архитектуры. А от него — к Ньютону, которому не случайно другой революционный архитектор Буле спроектировал мегаломанский памятник в виде гигантского шара. Видно, как родственные духовные течения и на персональном уровне, прямо или косвенно, взаимодействуют друг с другом. Шар является символом и предвестником победы геометрии над архитектурой, подобно тому как черный квадрат на белом фоне — знак подчинения живописи той же самой геометрии. То, что является не-искусством, стало «точкой наводки» для искусства. «Распространение воли к власти с царства явлений на царство субстанции — *вот дефиниция магии*. И сейчас становится понятным, что, в сущности, означает откровенный восторг Хафзмана по поводу «магического».

Столь же многое можно сказать и об «абсолютно магической форме», о «Великой Абстракции».

Теперь перейдем к абсолютно магической вещи — к «Великой реальности». Ее прототипом является «некая обособленная, подобранная, в чужое окружение выставленная», то есть буквально сдвинутая, «случайно наличествующая» сушилка Дюшана. (О писсуаре, установленном вверх ногами и выданном за «фонтан», Хафзмани опасливо умалчивает, решив не раскрывать *parties honteuses*¹¹² своих отцов.)

Подобно тому, как выше жесту «Великой Абстракции» был противопоставлен подлинный художественный жест как минимум искусства, здесь «Великой Реальности», которая, согласно Хафзмани, *не яв-*

* Eric Voegelin. Op. cit.

** О геометрии и машине как соблазне архитектуры см. «Утрату середины», с. 97, 107 и далее.

ляется искусством, противопоставляется соответствующий художественный жест. Смысл его состоит просто в том, чтобы совершенно по-новому увидеть привычное, ибо это и есть фактически древнейший художественный акт. Свою классическую формулировку он обрел в столь же прекрасных, сколь и верных стихах Карла Краузе, начинающихся строками «Вещи глубоки уже на поверхности, Ты с трепетом только их именуй». А целиком они звучат так:

Взирай на привычное словно впервые,
И целостным зреньем себя наградишь.
Не трогай порывом своим, что стремится к покою,
И дальше станет привычным тебе,
А ближе — новым и необычным.

Для этого, конечно, необходимо вещи, что «глубоки уже на поверхности», «именовать с трепетом». Но в таком случае подобное волшебное превращение есть алхимия поэтического, в которой видимое часто становится новым и непривычным, и это могло бы случаться с каждой вещью этого мира, в том числе, естественно, и с природными вещами.

От этого древнейшего художественного акта жест протосюрреалиста Дюшана отличается в трех моментах:

1. Он не дает вещам покоя, он сознательно вещи сдвигает относительно их «естественного» контекста.
2. Он с удовольствием возводит до уровня магической вещи не природные вещи, а не-природные, отбросы человеческой цивилизации (или бессознательного), именно «отброшенное», банальное. Это «игра с бренными останками» (Гуго Балл).
3. Он взирает на превращение, вызванное намеренной сдвинутостью, не с почтением, а, как было указано, с циничной иронией (Haftmann, S. 251).

Жест представляет собой ложное, перверсивное удовлетворение подлинных художественных потребностей, что известно и сюрреалистам: «Чудесное — единственный источник вечного единения между людьми» (Андре Бретон). В итоге жест — это замена чудесного абсурдным. Жест — это карикатура первичного человеческого и художественного акта *thaumazein*¹¹³, описанного Карлом Краузе. И исполнена эта карикатура с помощью «намеренной сдвинутости», глубокий смысл которой узрел Достоевский уже около 1860 года.

Исторически жест порождается восстанием рабов «пятого сословия» (Алоиз Демпф) против мира технического «хрустального дворца» с его безжизненным сциентистским духом принуждения. Так что он является, — как это было уже показано выше, — всего лишь оборотной стороной другого жеста, реверсом «геометрической» медали. Здесь дает о себе знать та сфера, что в ступенчатом построении Паскаля еще не была предусмотрена, зона, находящаяся *под* «*esprit de géometrie*», мир бунтовщика-анархиста, защищающего свою «свободу» всеми доступными средствами, при необходимости прибегая и к мобилизации хаоса, перманентной анархии, намеренной сдвинутости. Необходимо внимательно читать каждую строку фундаментального текста Достоевского, который исследует структуру этого отчаяния с невиданной глубиной проникновения.

Справедливо обнаруживает Хафтманн в этом жесте иную «точку схода» всего современного искусства: я не нахожу способа оспорить это. «Великая Реальность» оказывается фетишем (лишенным, однако, достоинства) и идолом, символом и предвестником рационально и заблаговременно обдуманного иррационализма, «намеренной сдвинутости» отчаявшегося «человека из подполья».

Геометрия и сдвинутость: *n'admettre que la raison, exclure la raison — deux excès*. Я попытался истолковать духовный смысл и духовно-историческое место движения, за которое ручаются черный квадрат на белом фоне и сдвинутая сушилка для бутылок. Остается ждать альтернативного толкования.

Но существует еще один способ дополнения и углубления данной интерпретации. Что может значить тот факт, что кто-то упорно *грезит* черным квадратом на белом фоне или фетишем, найденным в отбросах? Возможность объяснить это мы предоставляем специалистам по глубинной психологии. Им должно быть особенно близко то обстоятельство, что речь о *фиксациях* эстетики и образного мышления ведется Хафтманном столь откровенно.

ДО КАКИХ ПОР ЖИВОПИСЬ ОСТАЕТСЯ ИСКУССТВОМ?

В последнее время множатся голоса тех, кто осознал факт пересечения искусством в Великую революцию 1910 года границ того, что до сих пор, собственно, было и именовалось искусством, и вступления его в область по ту сторону искусства. Наиболее решительным образом это констатировал, пожалуй, Хафтманн в своей знаменитой книге «Живопись в XX столетии». По мнению Хафтманна, все «современное искусство», заслуживающее этого наименования, — так называемое абстрактное (неопластическое) искусство, равно как и сюрреализм, фиксируется двумя жестами (это слова самого Хафтманна), которые более не являются искусством. Из этого вывода с неизбежностью следует и другой: если современное искусство определяется подобными двумя полюсами, оно, собственно, больше и не является искусством.

Оскар Карпа в качестве противника «современности» еще решительней, хотя и совсем по-другому, развивает идею возникновения «искусства по ту сторону искусства», которому, как он считает, лучше подобрать другое имя. Я обильно цитирую его статью из февральской книжки журнала «Zeitwende» за 1958 год, которой он собирается придать вид книги. Эта статья осталась практически незамеченной, но мне она кажется фундаментальной и новаторской. Он требует от искусства, именующего себя современным, «освободиться от ложной претензии, насаждаемой в нем несправедливой критикой, быть тем, что до сих пор понималось под искусством». «Ни одна из сторон — ни вожди, ни противники современности — не заметили, как исполнилось высказанное в 1911 году пророчество Виктора Обюртена (Auburtin): «Искусство умирает», и место того, что до сих пор понимали под «искусством», заняло нечто совершенно иное, новое, которым хотя и воспользовались по недоразумению, но по тому же недоразумению и осудили». Он подчеркивает то же самое, что часто утверждал и я: «что касается этого беспредметного искусства, то речь здесь не идет о привычных родовых схватках при смене одного стиля другим, дело касается чего-то большего, чем разница между двумя стилями. Перелом, по существу, столь основательный, что возникает

вопрос, достаточно ли справедливо именовать этот новый изобразительный строй (Bildgestaltung) прежним словом „искусство“. Согласно Карпа, новое по ту сторону искусства является со всей очевидностью именно тем, что отличает беспредметное искусство от всего старого искусства. И в чем же состоит это различие? «Беспредметный изобразительный строй» — я добавляю: особенно, конечно же, пластический — «желает, подобно природе, сам быть явлением, а не ее (природы) толкованием», как все старое искусство. «Этот строй претендует быть творением в самом непосредственном смысле, быть бытием в себе». «Беспредметное, абсолютное художество, не ре-продуцирующее, а продуцирующее согласно самовластному призванию, отделено от своего творца, от человека, и вступает с ним в конфронтацию в качестве чуждого визави». Со своей стороны я добавлю: в качестве, так сказать, второй природы. Разве Вы не слышали, то же самое неоднократно утверждалось и относительно современной техники? Но Карпа идет дальше: «Беспредметные изобразительные построения тем самым стали не только не сопоставимы с тем, что до сих пор понималось под искусством, они превратились в *противника* искусства», — и это тоже согласуется с моим мнением. «Они *больше*, чем толкование явления, ведь они сами и есть явление. В этом отношении такой вид изобразительного гештальта, подобно природе, стоит *выше* искусства. И они *меньше* всего прежнего искусства, поскольку в них отсутствует такой существенный признак, как духовное толкование». Перед таким параискусством, опять же, согласно Карпа, «художественная критика неизбежно оказывается несостоятельной, так как применительно к его объектам речь идет о чем-то другом, нежели о художестве». Этого не постигло большинство критиков и апологетов искусства, и потому-то история прошла мимо них*.

Однако это постигли не только Хафтманн, Карпа и автор этих строк. Арнольд Гелен тоже, в свойственной ему объективно-убедительной манере, объявил: «Изобразительные искусства столь радикально порвали со своими традициями, а также с историческими нормами и правилами, что хочется спросить, а нужно ли использовать прежние имена». Об этом хочется спросить не только изобразительные искусства, но и зодчество. Это не может быть предметом дискуссии здесь, но прочтите хотя бы то, что говорит Сибилла Мохоли-Наги о «самоубийстве архитектуры» в январской книжке «Bauwelt» за 1959 год!

* О несостоятельности художественной критики см.: Curt Schweicher. Die Kunst ist tot — es lebe die Kunst. (Krefeld Verlag Scherpe, o.J.), особенно S. 23 ff.

Эту ведущую идею о том, что где-то около 1910 года искусство радикально порвало со своим прошлым и перешло собственные границы, я бы хотел изложить применительно к нескольким частным вопросам и относительно каждого из них обозначить свою позицию в виде некоторого тезиса.

1. Бесспорен ли переход границы?

Этот переход бесспорен там, где отдельные элементы произведения искусства или процесса созидания искусства утверждаются в качестве абсолютных и, несмотря на это, претендуют быть искусством, причем и более чистым искусством. Часть желает быть чем-то столь же значительным, что и целое, и даже чем-то большим, чем целое. Пресловутый черный квадрат на белом фоне, который Малевич выставил в 1911–1912 годах, уже нельзя обозначать как произведение искусства, так как было бы бессмысленно и крайне непрактично элемент, из которого выстраивается произведение искусства, называть тем же именем, что и целое, из которого он был изъят. Рильке в известном смысле прав, когда говорит, что «художественное целое не обязано с неизбежностью совпадать с привычным целым вещи», что художнику пристало «из многих вещей делать одну вещь и из мельчайших частей вещи — целый мир». Но тем не менее эта часть, этот элемент уже не способен образовать художественного целого. Точно так же дела обстоят с не менее пресловутой сушилкой для бутылок, которую Марсель Дюшан не сделал, а «нашел», смонтировал на цоколе и — в 1914 году — выставил. Только здесь изолирована не отдельная часть произведения искусства, а момент художественного акта — а именно способность постоянно «взирать на привычное словно впервые» (Карл Краузе). Вместе с этими «жестами» мы оказываемся всякий раз в областях, расположенных по ту сторону искусства, и чтобы увидеть это, слава Богу, не требуется никакой «дефиниции» искусства, вокруг которой могли бы тут же возникнуть разногласия. Достаточно иметь лишь логическую чистоплотность, чтобы не наделять часть тем же именем, что носило прежде целое.

2. На каком участке пути современного искусства была пересечена граница?

Я усматриваю этот участок там, где был сброшен груз не *предмета*, но *значения*. На почве старого искусства — и шире — старого мира, в том числе и в пределах беспредметного искусства, — остаются до тех

пор, пока признают максимуму Кандинского 1912 года: «Задача художника не овладение формальным, а подгонка формы к содержанию» (я предпочитаю говорить: видимого гештальта — к интендированному значению). Ибо подобная «подгонка» вообще возможна только там, где еще знают о соответствиях между «содержанием и формой», изменить которые — не во власти художника. Здесь художник, даже не зная и не желая этого, все равно признает предустановленный порядок бытия. Но можно не сомневаться, что многие «современные» художники не признают больше эту максимуму или что они исповедуют ее только на словах, что в их случае речь идет об овладении формальным или об освобождении себя от того порядка, который не подчиняется их произволу.

Таким образом, граница проходит не между предметным и беспредметным искусством, она пролегает поперек их обоих. Ведь предметная картина, которая стала безучастной к значению и для которой предмет — лишь предлог поупражняться в решении формальных «проблем», — уже сама по себе абстрактна. Только один пример: на Биеннале 1958 года можно было видеть американский флаг в абсолютно точно написанной параллельной проекции. Вроде бы предметная картина, но, вне всякого сомнения, — полностью «по ту сторону» искусства*. Об этой разновидности предметного искусства без значения я больше говорить не буду, так как она в большинстве случаев буквально не имеет значения, являясь скверным копированием, у которого нет ничего общего со старым искусством. И, напротив, всего лишь отклонением от старого искусства является та беспредметная картина, которая еще всерьез озабочена изображением человечески значимого содержания с помощью свободных от предмета элементов. Для меня, конечно, остается вопросом, возможно ли задавать совершенно определенное (пускай и многомерное) значение с помощью абсолютно беспредметных форм, не вводя в игру *остатки* предметного значения. Впрочем, этот вопрос вторичен.

Однако на еще одном примере, имеющем ценность эксперимента, я все-таки хотел бы остановиться и показать, что беспредметное искусство без значения представляет собой нечто совсем иное по сравнению со старым искусством. Американский художественный журнал «Digest» публикует в своем номере от 15 ноября 1954 года абстрактное полотно Джексона Поллока и рядом, *вверх ногами* — «Триумф тайнств

* И «ниже всякой критики». О «критизируемости» как критерии произведения искусства см.: Walter Benjamin. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (1920).

алтаря» Рубенса, и та и другая картина помещаются сразу под заголовком статьи «Необарокко». Перевооруживание старого творения потребовалось для того, чтобы отвлечься от предмета и значения. И эта манипуляция ненавязчиво пытается нам внушить: то, что важно со *специфически* художественной точки зрения, является и у Рубенса тем же самым компонентом, который наличествует у Поллока, проявляясь, однако, у последнего в виде, так сказать, чистого штамма. Этот взгляд, конечно же, ложен и, что касается Рубенса, перевернут в буквальном смысле слова. Данное сопоставление, скорее, показывает, что в этих двух образованиях речь идет о совершенно разных вещах.

3. Как полагается называть это «искусство по ту сторону искусства»?

Предлагается много имен. Если в поле зрения попадает момент «потусторонности искусству», то правильнее всего, пожалуй, говорить о параискусстве (наподобие парапсихологии и т. п.). К этой идее совершенно независимо от меня пришел еще Г. Р. Хоке, назвавший абсолютную картину пара-картиной. Если обращать внимание на то, что это искусство представляет собой абсолютизацию «частей», или элементов старого искусства, то тогда можно было бы говорить о парциальном (во всяком случае, об элементарном) искусстве. Если же, в конце концов, мы имеем в виду то обстоятельство, что искусство отказывается от значения, что оно избавлено от природы и традиции, то тогда лучше всего называть его «абсолютным» искусством. Последнее, пожалуй, имеет ту выгоду, что тогда можно беспредметное искусство, обладающее значением, называть «абстрактным», а беспредметное искусство, лишенное значения, — «абсолютным» (в том же смысле, что и абсолютная музыка). Тогда предметное искусство, в котором отсутствует значение, будет псевдоабсолютным искусством. Если же напоследок заметить, что это искусство желает быть искусством в себе, искусством исключительно в качестве искусства, то в таком случае самым удачным будет именовать его артизмом (прозвучавшее уже у Макса Бензе). В дальнейшем я буду употреблять эти наименования как равнозначные, сообразно тому, на каком моменте делается акцент*.

* «Правильное наименование» нашел Вейдле: «эстетические объекты». «Мы обманываем себя, когда незаметно ставим знак равенства между понятиями „произведение искусства“ и „эстетический объект“». «Кто сегодня произносит слово „произведение искусства“, думает почти исключительно об „эстетиче-

Внутри этого параискусства заложены разные возможности. Оно, например (об этом мы говорим, чтобы выделить только один его момент), может двигаться от рационального полюса техноидной возможности к иррациональному полюсу возможности «неформальной», от «конструкции» — к «извержению-эрупции», увлекаемое этими потоками и разветвляющееся на бесчисленные ручьи.

4. Что привело к этому переходу границы?

Только что приведенный пример отчетливо показывает, что к подобному *qui pro quo*¹¹⁴ ведет ложный вывод. Он исходит из совершенно верной внутри себя предпосылки, что художественный ранг и ценность произведения старого искусства зависят от степени совершенства, от «уровня» тех компонентов, которые, если их рассматривать отдельно, могут с полным правом быть названы формальными. Наблюдение, имеющее своим основанием указанную предпосылку, правильно. Сделанное из нее заключение — неверно. Ложный вывод заключается в том, что если *только* формальные компоненты являются в произведении специфически художественным началом, то тогда эти компоненты необходимо изолировать и воспроизводить в очищенном виде, чтобы сделать «искусство» полностью «чистым». Этот ложный вывод типологически представляет собой приблизительно следующее: если специфическое действие вина основано на содержании в нем алкоголя, то, следовательно, изолированный алкоголь сам по себе будет самым чистым вином. Определенно, чистый алкоголь химически более чистая субстанция, чем вино. Но это никакое не чистое *вино*. «Чистое» *вино* — это нечто совсем иное.

Итак, в основе этого стремления выделить из старого искусства мнимо «чистый» художественный элемент (а это и есть точное определение абсолютного искусства) лежит ложное понятие «чистоты». Уже многие исследователи, среди них — в частности, Гелен, выражали подозрения, что такое понятие «чистоты» по существу более соответствует понятию науки, чем понятию искусства. Современная наука обязана своим величайшим, без сомнения, успехам подобному разделяющему мышлению и стремлению к чистоте.

Но самые глубокие исторические корни этого стремления к чистоте все еще не выявлены. Можно только предположить, что они возвращают нас к сфере религии (деизм, пуританство, катары).

ском объекте». В докладе «Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt». In: Wort und Wirklichkeit (München, Oldenbourg, 1960).

5. *Какие функции у параискусства в рамках современного мира и какие – в рамках сохраняющегося при этом старого мира?*

По моему мнению, остался почти не понятым следующий факт: абсолютное искусство в радикально «современном» мире может принимать и отчасти уже приняло на себя функцию, диаметрально противоположную функции всего старого искусства, но соответствующую действительным потребностям «современности». Тем самым оно становится исторической силой. Заключив союз с техникой, это параискусство окружает человека миром артефактов, в котором он уже не встречается природу, а если и встречается, то в лучшем случае – денатурированную, технически препарированную. В этом мире человек, скорее, сталкивается с порождениями своего собственного «Я», точнее даже – с теми функциями своего собственного «Я», которые полностью находятся в его власти. Фраза Гейзенберга: «Впервые в своей истории человек не находит никого, кто бы противостоял ему», сохраняет свое значение и при взгляде на искусство. Это параискусство – адекватный художественный гештальт для человека, который провозгласил себя абсолютно автономным и который, чтобы эту иллюзорную автономию подтверждать, обязан отделяться от природы и живой традиции, окружая себя миром, полностью им самим же и созданным. Только в таком самостоятельно сфабрикованном окружающем мире человек ощущает себя совершенно свободным. Похожие мысли звучат уже у Гегеля, находя позднее свое крайне отчетливое выражение у Маркса. Человек должен преодолеть свою укорененность в природе, чтобы прийти к себе. Но в этом ему помогает не только техника, но и абсолютное искусство. Человек *вынужден* уклоняться от встречи с природой, ибо в ней он сталкивается с вещами и отношениями, – с «творениями», изменить которые просто не в его власти. *Поэтому* абсолютное искусство не-природно. Человек вынужден отказаться от диалога с живой историей. И в этой ситуации его вновь выручает абсолютное искусство. Ведь оно является единственным художественным гештальтом, лишенным традиции. Впрочем, старое искусство можно упразднить, если похоронить его в музее и дать иное, чисто формалистическое толкование.

Это параискусство («артизм»), таким образом, является гештальтом искусства, ориентированным на мир человека, утверждающего себя абсолютном. И оно будет сохраняться до тех пор, пока будет оставаться в силе вера в абсолютного человека. Только этим можно объяснить и страстность, и ожесточенность, свойственные борьбе за искусство. Мир абсолютно автономного человека сам является

парциальным миром, поэтому и подчиненный ему гештальт искусства логично оказывается принадлежностью парциального искусства. В старом мире он может взять на себя только второстепенную — декоративную, художественно-прикладную роль. Порой можно слышать, как защитники абсолютного искусства ссылаются на то, что оно, мол, оправдывается не-образной картиной мира в современной физике¹¹⁵. Подобная аргументация, сама того не желая, лишь подтверждает развиваемый нами тезис. Ведь так называемая картина мира физики — сама по себе она может быть весьма величественной — это в лучшем случае теоретическое постижение только части мироздания, и искусство, которое строится на «картине» лишь части мироздания, с неизбежностью будет искусством только отчасти*.

6. Приемлемо ли это параискусство?

Подобное параискусство неприемлемо для тех, кто веру в абсолютно автономного человека признает за самую губительную из всех иллюзий. Не только потому, что там, где оно господствует, безоглядно отбрасывается вся славная традиция европейского, да и всего высокого искусства, а вдобавок — как у Оруэлла — искажается вся его история. Скорее потому, что *нам* такого частичного искусства *не достаточно*.

Никому не запрещается поддаваться соблазну подчас бесспорных «прелестей» подобных «эстетических объектов». Только не надо их путать с произведениями искусства**.

* Этот тезис сам по себе, естественно, непрочен. См. ниже с. 235.

** Добавлено в 1964 г.

НОРМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Когда речь заходит о ценностных масштабах искусства, то в первую очередь думают о масштабах, определяющих в большей или меньшей степени совершенство произведения искусства. Но тем самым проблему целиком, то есть собственно проблему, не замечают вовсе. Проблема возникает только тогда, когда задаются вопросом о нормах искусства.

О нормах сегодня практически не говорят. Кажется, что в самом этом слове есть что-то мучительное. Оно пробуждает представление, будто на свободу искусства откуда-то извне должны накладываться оковы, будто сама свобода заключена в неподвижной клетке внешних «законов», которые измышлены и разработаны теоретиками искусства или чуждыми искусству силами: государством, обществом. Но все эти силы как раз не создают подлинных норм.

Несомненно, о нормах можно говорить в двояком смысле. В одном случае нормы мыслятся как имеющие основание в сущности самого искусства. В другом случае нормы мыслятся как нечто установленное исторически, нечто условное, а тем самым и как нечто исторически преходящее.

Нормами в этом втором смысле являются исторические факты. Они ставят вопросы, которые касаются только истории, в данном случае — истории искусства. Историк может их констатировать, описывать, исследовать, в крайнем случае — сводить к другим историческим фактам, к изменениям в религии, к изменениям в социальных и иных исторических отношениях. О таких исторических нормах здесь речь идти не может. Чтобы прояснить, о чем идет речь, я хочу привести только два примера. Подобными установленными и принятыми молчаливым соглашением нормами были, например, между 1470 и 1770 годами так называемые «ордера» архитектуры. Посредством их утверждаются весьма определенные «правила игры» для зодчества, которых в это время придерживаются все архитекторы, как консервативные, так и революционные, умы как самобытные, так и приемлющие общие условия. Такими нормами для «новейшей» музыки были ограничение тональностями мажор и минор, ограничение известными диссонирующими и консонансными сочетаниями

и отношение к тональной основе. Такими нормами для живописи того же времени были законы монокулярной перспективы. Даже те художники, которые — экстра-ординарно — прорываются сквозь эти нормы, все равно с ними считаются и предполагают их. Нормы этого рода возникают и уходят. Наступают новые времена, которые упраздняют старые нормы и утверждают и насаждают новые. Нет никаких причин, которые давали бы нам право предпочитать этой нормативной системе, бывшей когда-то исторической реальностью и силой, иную нормативную систему. Постоянно возникающая ошибка, преодоленная только недавно, заключалась в утверждении подобной исторически сложившейся нормативной системы как чего-то абсолютного. Постигнув же относительность этих исторических норм и нормативных систем, необходимо сделать вывод, что нормы такого рода вовсе не являются подлинными нормами. Точнее говоря, они являются не нормами искусства, а в лучшем случае, нормами определенного исторического стиля.

Истинные нормы имеют основу в сущности самой вещи и эту сущность определяют.

Это становится особенно очевидным применительно к сущности человека. Человек является человеком прежде всего в силу своей природы. Но не всякий человек — «истинный» человек: человек может не только совершенно или не совершенно осуществлять свою сущность, он ее в состоянии и упустить. Человеку по его природе присуща возможность стать не-человеком, карикатурой на человека или его фрагментом. Он может выйти из своей человеческой природы и вернуться к природе звериной или попытаться перешагнуть свою человеческую сущность в ложном «ангелизме». Во всех этих случаях человек упускает свою подлинную сущность. Но теперь становится ясным и то, что в этом контексте означает слово «истинный». «Действительность называется истинной в той мере, насколько она исполняет то, на что ориентирована и чему подчинена»*, если она исполняет свою сущностную форму, которая отнюдь не является чем-то нормальным, чем-то усредненным.

Прежде чем браться за прояснение сущности искусства, а также тех норм искусства, которые обосновывают данную сущность, первое, что следует понять, так это необходимость с данной точки зрения связи искусства как творения человека с «истинным» человеком. Необходимо понять, что именно в этом-то и состоит одна из его сущ-

* Thomas von Aquin. *Quaestio disputata de veritate*, I, 2 (цит. по: J. Pieper. *Philosophia negativa*. [1953], 34).

ностных норм. На подобное указывает уже словоупотребление. Во все не лишено смысла говорить об «истинном» искусстве, о хорошем или плохом искусстве, об искусстве, которое лучше или хуже, об удачном или неудачном. Именно этим и отличается самым решительным образом произведение искусства от «*res artificiales*»¹¹⁶, порождаемых техникой. Бессмысленно вести разговор об «истинном» молоте или об «истинном» автомобиле. Автомобили бывают только лучше или хуже, они могут быть лучше или хуже только с той или иной точки зрения. Автомобиль, не соответствующий своей специфической цели, не существует и никогда не будет изготовлен. Сущность такого изделия, такой «*res artificiales*» исчерпывает себя в пределах частной цели. Но все обстоит совсем иначе в случае с «истинным» произведением искусства. При том что допустимы столь разнообразные эмпирические формы произведения искусства, оно всегда остается направленным на целостную сущность, на целостное определение «истинного» человека. Потому-то нормы истинного искусства и являются, в конечном счете, истинно человеческими нормами.

Если правильно наше утверждение, что сущностные нормы явствуют из сущности самого искусства, в свою очередь точно так же определяя эту сущность, то тогда все последующие соображения необходимо вытекают из определения сущности искусства. Но как только, действительно, мы попытаемся определить эту сущность, перед нашим взором встанут великие трудности, которые, впрочем, сами опять же имеют свое основание в сущности искусства.

И насколько невелика возможность дать сущностное определение человека, настолько же незначительна она и для сущности искусства. Путь, что открывается благодаря этой попытке, по сути, не имеет конца. Я прибегаю к одной фразе Гёте, сказанной о природе: «Как далеко и как глубоко способен человек проникать в свои и в ее тайны, никогда не определить; но и прервать это углубление тоже невозможно». Признание этого положения с неизбежностью привело бы к полному разочарованию, если бы на помощь ему не приходило другое. Если и нельзя широко, исчерпывающе и окончательно определить сущность той вещи, что связана с целостностью человека и мира, то все же можно шаг за шагом приблизиться к этому определению. Возможно — и это самый решающий момент — выяснить, достигнуто ли это приближение или нет. Имеются положительные определения сущности искусства, которые, не исчерпывая этой сущности, все-таки высказывают относительно этого уже нечто существенное, и это есть прямой путь.

Но существует еще и другой, непрямой путь определения этой сущности, и путь этот берет свое начало в тех явлениях, в которых сущность искусства явным образом утрачивается. Как существует отрицательное богословие, так существует и негативная философия вещи, а значит, и искусства. Именно из отрицания сущности искусства удастся до известной степени определить позицию искусства, его норму. Этот второй, непрямой путь определения сущности даже легче. В последующем изложении по мере надобности обе возможности определения я буду комбинировать.

Относительно первого, хотя и частного, но все же основополагающего сущностного определения я должен оговориться: на первый взгляд оно может показаться не очень удовлетворительным, и все же из него одного уже рождаются знания тех норм, уклониться от которых искусство не в состоянии, не лишившись собственной сущности. В каждом произведении искусства духовное и душевное в некотором материале, наделенном формой, становится полностью доступным органам чувств — или зрению или, соответственно, слуху. Произведение искусства превращает духовно-душевное — в идеальном случае без остатка — в чувственное, а чувственно зримое или чувственно доступное слуху — в духовно-душевное. Древнейший пример подобного «обручения» духовного с чувственным, невидимого с видимым — это союз между звуком и значением в поэтическом слове*. В поэтическом слове звук и значение становятся единым целым: звук воплощает значение, значение дает окраску звучанию тона. Только поэтическое слово производит этот союз, и только тем этот союз может осуществляться, кто именуется художником. Это «искусство» представляет собой первичный акт поэзии. От научного слова совершенно невозможно требовать такого союза: достаточно установления отчетливой связи между звучанием и значением, причем вовсе не обязательно, чтобы имело место художественное соответствие. Не имеет смысла вести разговор о соответствии. И оно было бы просто невозможным, если бы не наличие, с одной стороны, таких определенных материалов, форм, цветов, ритмов, композиций, мотивов и т. д., которые соразмерны определенным духовным и душевным содержаниям, а с другой — таких, которые не соразмерны. Художником, активным художником является тот, кто способен создавать для интендированного духовно-душевного содержания (Gehalt) адекватный чувственный, зримый или слышимый гештальт (Gestalt);

* См.: Das poetische Wort und die Kunst. In: Hefte d. Kunsthistor. Seminars d. Univ. München, 3 (1957), S. 1–17.

художественно одаренный человек — это тот, кто может данное соответствие живо и сильно испытать на себе и воспроизвести-исполнить повторно, вслед за художником.

Впрочем, это первое предложенное здесь определение сущности искусства постоянно подтверждалось со стороны именно художников совершенно различных направлений, размышлявших о своем искусстве, даже если они свой опыт выражали весьма непохожими словами. И их понимание совпадает с тем, что постигли небезызвестные философы, сделавшие эстетику искусства предметом своих размышлений.

Из этого первоначального определения искусства рождаются как раз предельно конкретные нормы, от которых уклониться художник не в состоянии, если он не хочет нанести вред сущности самого искусства.

При первом приближении я сформулировал бы это так: «Сущность некоего произведения искусства состоит в том, чтобы представлять духовно-душевное доступным зрению или слуху, в оформленном материале, причем в идеальном случае — представлять без остатка».

Относительно этого опыт тут же указывает на следующее: сущность произведения искусства слабеет и при некоторых обстоятельствах совершенно нарушается, когда это соответствие отсутствует. Но такое случается, когда обособляется один или несколько компонентов произведения искусства. Виртуозная техническая обработка материала сама по себе порождает не произведение искусства, а технический трюк. Обособление формального начала создает не произведение искусства, а формалистическую поделку, которая только внешне схожа с подлинным художественным творением. И чем с большим мастерством и с большей самодостаточностью развивается этот обособленный формальный строй, тем отчетливей становится упущение собственной сущности искусства. Обособление духовно-душевного содержания, которое не воплощается в соразмерном чувственном гештальте, произведения искусства не создает, а является просто «литературной» прихотью.

В этом сущностном определении произведения искусства заключена, таким образом, некая норма: никакому компоненту произведения искусства не дано обособляться, не размыв сущности самого произведения*.

* Это определение может быть полностью перенесено на архитектурное или музыкальное произведение.

Уразумев уже только это, можно достигнуть многого. Если бы стало всеобщим только это первое выведенное положение, то тогда сделались бы невозможными многие заблуждения — практические и теоретические. К сожалению, нет на то надежды (Aussicht), чтобы увиденное нами (Einsicht) стало всеобщим положением, причем это невозможно потому, что в наше время без сомнения все более и более хиреет орган, предназначенный для восприятия художественного. Это первое, что можно и нужно утверждать, когда характеризуется отношение нашего времени к искусству. Мы не думаем тем самым упрекать наше время, но мы не можем, да и не должны оберегать его от этих утверждений. Впрочем, подобное отмирание мусического органа — слово «орган» используется здесь, естественно, в переносном смысле — имеет понятные причины. Сила, пронизывающая своим влиянием и формирующая всю нашу жизнь, это наука и ее детище — современная техника. Но их дух весьма далек от духа искусства (как мы это могли понять уже на одном только примере поэтического слова и слова научного). Искусство в наше время вытеснено в резервации и не оказывает серьезного воздействия на целостные аспекты нашей жизни. Только когда мы сможем осознать, что дух науки сильно отличается от духа искусства и нередко даже противостоит ему, только тогда мы сможем с большей готовностью согласиться с тем фактом, что не может быть благоприятной для искусства эпоха, в которой дух науки определяет прямо или косвенно всю жизнь. Кстати, это ясно видел уже Гегель, даже если он и позволял себе преувеличения, обронив сто лет назад фразу, что, мол, искусство с точки зрения своего высшего предназначения для человека уже в прошлом. Для нас эта фраза стала уже почти что правдой. А как для всех последующих времен? Если необходимо дать положительный ответ на этот тяжелый вопрос, то это означает, что одно из самых человеческих проявлений человека хоть и не навсегда исчезло из мира (сказать такое было бы чересчур), но все же переведено в подчиненное положение.

Искусству угрожает упряднение не только, так сказать, внутреннее, происходящее в результате обособления его сущностных компонентов, но и внешнее, связанное с его стремлением перейти в другие явления, расположенные за пределами искусства. И вот некоторые тому примеры.

Одно из самых опасных искажений сущности искусства проистекает из смешения искусства и просто эстетического. Не легко понять это с первого раза. Лучше всех эту опасность разглядел Николай Бердяев в одной из глав своей книги «О рабстве и свободе челове-

ка», описав ее как «прельщение и рабство эстетическое»*. «Творческий художественный акт совсем не есть акт эстетический»¹¹⁷. Эстетический соблазн указывает на исключительный интерес к «как», а не к «что», и это, по сути, означает равнодушие к реальностям¹¹⁸. «Исключительно эстетическая ориентация в жизни ослабляет чувство реальности, ведет к тому, что целые области реальности выпадают». Эта ориентация означает порабощение ставшему всемогущим «Я», утрату реальности самого себя, исчезновение интереса не только к «что», но и к другим людям, к «Ты». «Нельзя было бы даже сказать, что эстет живет восприятием красоты и вызванными красотой волнениями; он часто бывает равнодушным к подлинной, наиреальнейшей красоте и живет обманными образами красоты, эстетическими иллюзиями. Прельщение и рабство эстетическое неотвратимо влечет за собой равнодушие к истине, и это самый ужасный результат. Люди этой душевной структуры не ищут истины, они живут под чарами, не допускающими до познания истины. И когда человек — и истинный художник — «начал искать истину, он уже спасен»¹¹⁹. Эстетическое прельщение делает человека рабом. «Эстеты по своей душевной структуре бывают яркими индивидуалистами, но не бывают личностями»¹²⁰.

Заблуждение эстетического искусства мы проясним на простейшем и уже упоминавшемся примере художественного слова. У эстетического художника не лежит душа к тому, чтобы порождать совершенное соответствие между значением и звучанием слова. Такой художник, скорее, выбирает звук слова по возможности максимально «прекрасный»**, то есть в данном случае кажущийся прекрасным субъективному вкусу художника, без учета интендированного значения. Но это как раз и означает господство «как» над «что», преобладание субъективного вкуса над объективной нормой. Вкус же*** есть именно попросту нечто субъективное: *de gustibus non est disputandum*¹²¹.

В этой угрозе художественному со стороны эстетического по сути ничего не меняется из-за того, что эстетическое поведение ограничено узкой псевдоэлитой. Тем более что, как полагают многие, эстетическое поведение сегодня, исходя из многочисленных неболь-

* Я цитирую идеи этой главы в произвольном порядке, расположении и с изменениями.

** Или по возможности максимально «интересный».

*** Если мы используем это слово в соответствии с современным словоупотреблением. Но ср. у Мохаммеда Рассема: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 3 (1957), S. 36–47.

ших центров, распространяется все дальше вглубь жизни. По моему мнению, люди недостаточно отдают себе отчет в этом феномене. Но все же ответственность наступает, хотя и с совершенно другой стороны и в связи с иной опасностью.

В течение XX века технические изделия обретают такую красоту, которая убеждает большинство людей почти непосредственно: она просто их завораживает и делает полностью неспособными ее отвергнуть. Но эта красота так же мало является красотой искусства и подлинно человеческого, как, например, и красота многоликой природы. Такая техника сама подобна второй природе. И вот рождается мысль не только принять технические изделия в качестве образцов для подражания нового искусства, вроде того, как прежде в «мимесисе» воспроизводились природные образования, но и, по возможности, в качестве идеала созидания признать творчество техников, чтобы тем самым заменить старое искусство, которое с этой точки зрения кажется чем-то анахроничным. Если в рамках такой объективности, точности и определенности, исходя только из потребностей самой вещи, можно конструировать и искусство, совсем как техник конструирует свои изделия, то тогда, как считают, этому новому искусству будет дарована, так сказать, *per gratiam*¹²² и новая красота. Возможно! Но только это, вопреки всему, не будет красотой художественной. Автомобиль может быть по-своему красивым, но его красота не есть красота художественного произведения. Точно так же по-своему может быть прекрасным и дом, переделанный с точки зрения целесообразности, но к сфере искусства он уже не относится¹²³.

Я только обозначу третью опасную ловушку, в которую было бы не так легко угодить, если бы наше время само ее нам не расставило. Опасность эта состоит в допущении внутрь искусства случая (*Zufall*), которому, так сказать, в предельном случае (*im Extremfall*) препоручается роль творческого начала. Дадаистский художник позволяет вырезанным свободным или геометрическим формам самим найти случайный порядок, после чего он их прочно приклеивает и признает этот «подарок судьбы» в качестве картины. Другой извлекает из шляпы записки, фиксирует подобное случайное скопление слов и объявляет его стихотворением. Но никакая декларация, никакая прокламация не способна изменить практически ничего, даже самого малого: выполненное таким образом изделие не имеет ничего общего с искусством.

Благодаря этим примерам перехода границ искусства становится ощутимой еще одна художественная норма. Искусство не может вве-

рять себя ни в руки эстетизма, исходящего из субъективного вкуса, ни в руки рассчитанной технической конструкции, ни в руки прельстительного случая, не отрекаясь от своей сущности.

В заключение поговорим и о третьей норме. Искусство лишается своей сущности именно тогда, когда воспринимает себя как нечто предназначенное исключительно для самого себя, как нечто отделенное от сущности истинного человека. Т. С. Элиот сформулировал это равным образом и ясно, и определенно (я передаю его мысль своими словами): перестает делать искусство тот, кто не желает делать ничего, кроме искусства. Суждение одного великого художника дает этому общему положению конкретный поворот. Домье объяснял, что он отказался от известных художественных возможностей карикатуры — а его карикатуры являют собой высокое искусство, — ибо не желал идти против совести, почитающей человеческое достоинство. Было бы неверным в этом высказывании слышать только голос сильной этической совести. Этическая совесть, проступающая в этом намерении, — это и художественная совесть. Причем именно потому, что искусство, чтобы быть «истинным», обязано сохранять связь с целостностью человека, которому поручено искать Прекрасное в единстве с Истиной и Благom. И об этом можно было бы еще многое сказать.

Итак, нормы искусства ограничивают его возможности и его сущность не только изнутри, где искусство подвергается опасности разложения на составные части, если становится тотальным один из его компонентов. Оно ограничивается и, так сказать, со стороны, откуда искусству грозит опасность превращения во что-то иное. И, наконец, оно имеет границы и сверху, где для искусства опасен отрыв от целостно-человеческого. Все эти нормы в чистом виде уже даны нам вместе с сущностью искусства. Внутри этих границ, заложенных в искусстве благодаря этим нормам, существует бесконечная свобода, бесконечная степень свободы. Истинная свобода искусства имеется именно там, где оно сберегает свою собственную сущность. Ограничивать внутреннюю сущностную свободу искусства не допускается никакой чуждой искусству силе. Искусству же в свою очередь не позволено покоряться ни всемогущему государству, ни почти столь же всемогущему торговцу, ни фальшивой свободе «Я», провозглашающего собственное всевластие. Для искусства также справедливо, что лишь врожденный закон может обеспечить истинную свободу.

Теперь же я обязан коснуться и социального воздействия искусства. Об условиях этого воздействия намеками говорилось выше, когда мы размышляли о том, почему искусству в наше время приходится так туго.

Решающее социальное воздействие искусства я вижу в том, что истинное искусство способствует согласию всех тех умов, которые вообще способны открыться его сущности. Согласно одному суждению Адальберта Штифтера, которое похоже на луч света во мраке, действие искусства состоит в том, что художественное творение возвышает-снимает все иные настроения и порождает свое собственное¹²⁴. Перед таким художественным творением, как великая трагедия, меркнет всякая частная скорбь, чтобы освободить место высокой печали, которая проистекает из самой сущности человека и которая обретает свое воплощение, принимая в окончательно выстроенном произведении искусства, каковым является трагедия, тот самый облик-гештальт, что непосредственно улавливается чувствами. И все же это касается не только произведений так называемого высокого искусства. Веселая и легкая игра, отличающая удавшуюся комедию, даже «интеллигибельная веселость» оперетты, если учтены нормы искусства, могут быть в высшем смысле художественными и достигать, подобно высокому искусству, созвучия-единодушия и тем самым единения. Это единение через созвучие-единодушие свершается в совершенной человеческой свободе. Сверхличностное обретает смысл, оно с мягкой силой затягивает в свой чарующий плен и одаривает человека, не отменяя его персональности, причащением к всечеловечности.

То искусство, что хранит верность своим сущностным нормам, исполняя закон своей сущности, становится чем-то в высшем смысле слова «человекообъединяющим». То же искусство, которое это упускает, всегда творит одно только рассеяние.

Призванный избегает светить сам / потому он и освещает / он не настаивает на своем Я / потому он и награждается / он не сражается за свое Я / потому он и обретает достоинство / он не зазнается / и потому добивается превосходства (Лаодзы)¹²⁵.

ОПАСНОСТЬ И НАДЕЖДА ТЕХНИЧЕСКОГО ВЕКА

В борьбе старого и нового, в которой участвуем и мы, злом является не устранение устаревшего, но то ослепление, что не признает великого смысла прошлого и потому воображает, будто достаточно просто произвести разрушение. Столь же мало счастья и в безусловном возврате к старому, ибо в мировой истории не бывает затишья. Но неизбывный дух всех времен, который не очаруешь никакой отдельной преходящей формой, который одновременно есть и вечно древнее, и вечно новое, обязан сегодня, – так, кажется, угодно Провидению, – посредством божественной силы познания постичь самого себя и вновь стать юным.

Барон Йозеф фон Эйхендорф

Почти невозможно сказать что-то новое на бесконечно часто обсуждаемую тему «Опасность и надежда технического века». Но мне кажется, что циркулирующие идеи, среди которых встречается много правильных и некоторое количество ложных, вполне реально постичь с такой определенностью, чтобы получить обусловленные этими идеями последствия и сделать осознанно ясными решения, которые от нас требуют.

В каком смысле можно говорить о техническом веке?

Вполне справедливо называть наш век «техническим веком». Несомненно, люди техники «так сильно изменили поверхность нашей планеты, как, пожалуй, ни одна сила, кроме той, что возвысила горы и углубила моря; и девять десятых подобных перемен Земли приходится на последние три человеческих поколения»*. За это время техника стала силой, охватывающей весь мир; сегодня она – единственная реальность, преодолевающая раскол планеты на два политических блока. «Не дальние странствия, не мировая религия, не духовная власть, а самое внешнее из внешнего – определенная техника производства товаров и организации труда, будто по волшебству, создали такую

* H. Freyer. Theorie des gegenwärtigen Zeitalters. Stuttgart, 1955, S. 29.

ситуацию в мировой истории, какая является универсальной в абсолютном смысле». «Универсальная ситуация уже налицо, или, во всяком случае, она неудержимо приближается. Народы, живущие в непосредственной близости к природе и характерные „полукультуры“ или вымирают, подобно животным видам, которые спаслись в настоящем из прошедших периодов истории земли, или же вытесняются в области, где не могут не исчезнуть. Жизнь в старом стиле если и сохраняется, то только в виде острова, превращаясь нередко в природный заповедник, мемориальные места или объект для инспекций». Технически-индустриальная система «призвана, по определению, становиться законом жизни, которому подчинена, как общей судьбе, вся Земля. Завтра большинство резерваций, которые сегодня еще существуют в виде исключений, будут уже закрыты, и станет еще очевидней, что вся мировая ситуация — в руках судьбы»*.

Не стоит этот вывод смягчать, подчеркивая, что техника существовала с тех пор как человек обрел полноценное сознание: мол, *homo sapiens* с самого начала был и *homo faber*¹²⁶. Но можно ли не замечать, что за время, прошедшее с изобретений каменных орудий и боевого лука до наших дней, качественно переменялось именно то, что в столь общем смысле слова именуется техникой? И можно ли отрицать, что не на такое уж далекое прошлое приходится решительная революция техники? Важнейшие аспекты этого перехода не понимают в полной мере, рассматривая как нечто существенное просто переход от инструмента к машине. Принципиально новые мировые отношения возникли скорее из взаимодействия трех факторов.

Во-первых, из высокоразвитой аналитически-экспериментальной науки о природе и из аналитической математики, с которыми даже приблизительно не были знакомы никакое иное время и никакая иная культура. Они представляют собой основу не только новой техники, но и современной медицины, современного растениеводства, лесоводства и сельского хозяйства, а также многого другого. В этом смысле наше время можно называть научно-аналитическим веком.

Во-вторых, из опирающегося на такую науку типа техники, охватывающего не только современное машиностроение, но и высотное, а также подземное строительство и т. д. Так что, наше время — это и технический век.

В-третьих, из нового способа «организации» как производства товаров, так и самого труда. Поэтому наше время — это и индустриальный век.

* Ibid. S. 251–252.

Эти факторы, представляющие собой самые мощные движущие пружины безграничной жажды познания, стремления к власти и прибыли, друг друга стимулируют, и их необходимо рассматривать в функциональной взаимосвязи*. Тогда с этими факторами становятся связаны и остальные тенденции развития: например, вся социальная проблематика XIX и XX веков обусловлена этим процессом. Но и исключительный феномен современного атеизма в полной мере можно понять только в контексте этих перемен, хотя, определенно, он не является следствием лишь подобных новых мировых отношений**.

Действие и взаимопроникновение этих процессов можно было бы анализировать куда более обстоятельно, но исследование в таком случае завершится не скоро. Достаточно уже этих предварительных констатаций, чтобы вне всяких колебаний утверждать: на протяжении двух-трех последних столетий в движение пришло нечто такое, что присутствует в мировой истории абсолютно *sui generis*.

Место технического века в мировой истории как целом

Как можно понимать это место?

Об истории человечества в целом за последние сто лет мы приобрели понимание, ни с чем не сравнимое по своему охвату. Масштабы расширения нашего исторического сознания огромны — сотни тысяч лет, и это тоже нечто новое.

Шпенглер был склонен понимать наше настоящее время как позднюю эпоху западноевропейской, «фаустовской» высокоразвитой культуры в ее «цивилизационной» фазе. Согласно Шпенглеру, машинная техника «вместе с фаустовским человеком идет к концу и в один прекрасный день будет разгромлена и забыта». Но среди серьезных историков практически никто больше не верит в эту теорию, которая разрабатывалась, когда победное шествие техники по всей планете было еще в относительно скромной начальной фазе — главный труд Шпенглера задуман в 1911 году. Наше время демонстрирует ряд определенных черт, более или менее отчетливо проявляющихся в поздние периоды иных высокоразвитых культур***, — культура мировых родов всегда есть поздняя ее ступень. Но только этого аспекта не достаточно, чтобы добиться исторического понимания нашего времени.

* A. Gehlen. Die Seele im technischen Zeitalter. RDE. 33 (1957), S. 13.

** A. Müller-Armack. Das Jahrhundert ohne Gott (1948).

*** Gehlen. Op. cit., S. 84.

Высокотехническая цивилизация сегодня больше не ограничивается Западом и способна в различных точках Земли не только сохраняться, но и продуктивно развиваться, даже если «Западу» суждено будет «закатиться». Необходимо принять во внимание и второй аспект технической эпохи. Относительно его плодов у исследователей различных направлений наблюдается примечательное единодушие.

Человечество благодаря сциентистски-индустриальной системе переступило «абсолютный порог культуры». «В истории человечества весьма редко присутствуют великие и этапные события, необратимые по своей природе, выводящие, так сказать, всю историю человечества на совершенно новый уровень, затягивая, вероятно, в свою собственную систему законов все остальные исторические закономерности»*. При таком взгляде на мировую историю в ней, вероятно, можно обнаружить два и только два перехода, образующих мировую эпоху: «доисторический переход от культуры охотников к оседлости и современный переход к индустриализму. В обоих случаях очевидно, что духовная и моральная революция была тотальной. Переход от уклада жизни охотников за крупными животными к скотоводству и земледелию длился неизбежно много столетий, неся с собой исключительные осложнения... От бесконечных переходных кризисов, которые мы наверняка смогли бы изъяснить, не сохранилось ни следа. Еще нашим прадедам казалось, что завоеванные тогда новые основания человеческой культуры обладают вечной ценностью. Ибо экономическим фундаментом человечества с раннего палеолита вплоть до начала современности было сельское хозяйство»**. Все остальное: ремесло, промыслы, торговля, ранние формы городской жизни, первоначальные формы индустрии утверждались исключительно на этом основании. Все высокоразвитые культуры Земли покоятся на том самом фундаменте, который заложил в переходе к неолиту крестьянин — во всех значениях этого немецкого слова¹²⁷.

Сегодня мы находимся в пространстве аналогичного мирового перехода, сопровождающегося исключительными трудностями. Этот новый тип мировых отношений начал формироваться в самом конце XVIII века, то есть в то время, когда аналитическая наука о природе, конструирование машин и индустрия, основанная на разделении труда, заключили роковой союз в Европе — вначале в Западной Европе и в Северной Америке, на североатлантическом простран-

* Gehlen. Op. cit., S. 87.

** Н. Freyer, Op. cit., S. 81.

стве. Возврат к доиндустриальным отношениям представить уже невозможно.

Этот вывод не исключает выводов Шпенглера, наоборот, их можно друг с другом совместить. Западной высокоразвитой культуре с ее невиданным динамизмом, присущим ей с самого начала, выпала задача осуществить этот переход в мировой истории. Роль техники и техников в этой драме невозможно преувеличить; к их безусловно значительнейшим достижениям можно причислить техническую унификацию планеты с помощью средств коммуникации всех родов, посредством полной переоценки пространственных и временных дистанций. Только теперь можно говорить в точном смысле слова о планетарной, мировой культуре.

Если посмотреть на наш «технический век» сквозь призму двух этих аспектов, то есть увидеть его стереоскопически, то становятся само собой разумеющимися не только пугающие переходные кризисы, но и двойственность эпохи и ее великие страхи. И у этого тоже есть свои аналогии в том первом мировом переходе от охотничьего существования к земледельческому. «Сравнивая узость многих форм неолита, затаившийся в них страх со свободной широтой палеолитического человечества, начинаешь смутно догадываться о тех стеснениях, сквозь которые прорывалось человечество, о тех ограничениях, которым оно подвергалось, прежде чем институт оседлости стал доминировать на Земле»*. Тогда, только в другом виде, человеку угрожало то же самое оцепенение и утрата субстанции, которые грозят ему на пороге мировой индустриальной эпохи.

Историк мог бы даже, продолжая аналогию, прийти к выводу, что расцвет и кульминация мировой эпохи, начинающейся в наше время, наступят только тогда, когда осуществится компромисс между старым и новым миром. Грубо говоря, посредством такого компромисса, если понимать его широко, из узости неолита выросли те великие высокоразвитые культуры, что составляют блестящий период в истории человеческого пребывания на Земле. Но самому себе в таком выводе я хочу отказать и попытаюсь установить нечто более скромное: какое направление обозначают те тенденции, которые заметны уже сейчас.

«Итак, необходимо предпринять новую попытку, обогатив ее максимумом Паскаля: Только потому, что мы не понимаем, как правильно объяснять и исследовать настоящее, мы со всем нашим остроумием стараемся заглянуть в будущее».

* Н. Freyer. *Op. cit.*, S. 242.

Первая и вторая фазы технического века

Если можно констатировать с высокой долей определенности, что история человечества в последние два столетия переступила абсолютно новый культурный порог, то с не меньшей определенностью допустимо говорить и о том, что это движение, без сомнения, еще не завершено и что оно, быть может, находится только в первой своей фазе. Утверждать, что процесс находится в своей первой фазе позволительно потому, что уже сегодня видны такие явления, которые можно понимать как зачатки второй фазы. Ясно, что первая фаза еще не завершена, так как, если смотреть на технологию, после первых двух подфаз, характеризовавшихся использованием силы пара и электричества, всего лишь несколько лет назад наступила третья подфаза, которую отличает применение атомной энергии.

Печать первой фазы как целого — обращение к неорганической стороне мира, с одной стороны, и тенденция целиком и полностью порвать с миром прошлого — с другой. Эти вещи взаимосвязаны.

В своей первой фазе технически-индустриальный век предельно глубоко погрузился в неорганический мир. Это совершенно понятно, так как неорганический мир легче всего и наиболее исчерпывающе поддается математизации и экспериментальному анализу. Конечно же, чтобы правильно рассмотреть феномен, нужно брать понятие неорганического не слишком узко и рассматривать его не с точки зрения технического материала. Даже с «органическими» по происхождению материалами — нефтью, каучуком, деревом и т. д. — обращаются, используя их таким способом, который включен в «неорганическую систему». Причем делают это, полностью закрывая глаза на то, что эта «trend»¹²⁸ ведет к замене последних органических материалов иными, синтетическими продуктами, исток которых тоже лежит в области неорганического. Доминанта неорганического столь очевидна, что возникает желание, — конечно, не без сильного преувеличения, — поместить первую мировую эпоху, эпоху охотников — под знаком зверя, вторую эпоху, эпоху земледельцев — под знаком растения (во вторую очередь — под знаком зверя), третью эпоху, эпоху технической индустрии — под знаком безжизненной природы (во вторых — под знаком растения, в третьих — под знаком зверя). Во всяком случае, наиболее развитыми науками первой фазы технического века являются физика и химия.

Но продолжительное общение с миром безжизненного возвращает мыслительные, так сказать, формы и дух, которые оказываются родственны этому миру. «Нога миллионов людей, живущих в боль-

ших городах, ни разу не ступает в течение целой недели на настоящую землю, только на гулкий асфальт, линолеум, искусственный камень и закаленное стекло»*. Миллионы техников и рабочих на протяжении всей своей жизни имеют дело исключительно с неорганическими образованиями, не встречают ничего из сотворенного Богом, одни лишь порождения «технически-неорганического разума». Ничего удивительного, что у этих людей отсутствует естественное отношение к естественной природе. «В сегодняшнем мире распространяются жизненные нормы и мыслительные формы, к которым никто не стремится программно и которые никто не организует намеренно; но они соответствуют производству, основанному на разделении труда, и черпают силу своего убеждения из привычки работать в таких условиях»**. Такое продолжительное общение с миром неорганического имеет и свои моральные последствия. Решающим моментом является то, что «неорганической природе — углю, электричеству, атомной энергии — не противостоит никакая этическая установка, и, таким образом, принцип ограничения допустимых средств уже не применяется к базовому производству и в нем не сохраняется... С самого начала неорганической природе, ее познанию и использованию противостоят вовсе не этические, а только технические границы целеполагания, которые вновь оказываются *eo ipso* только предварительными границами...»***.

Разрыв с состояниями старого мира на этой первой ступени новой фазы столь серьезен, что кажется вполне понятной тенденция выбрасывать за борт наследие прошлого, воспринимаемое как ненужный балласт, — ради возможности свободного движения в равномерно внеисторическом пространстве. Эта тенденция особенно близка тем, кто состояние, характерное для первой фазы, ошибочно принимает за окончательное положение дел. Для подобного образа мыслей совершенно типично высказывание архитектора Ле Корбюзье: «Il faut tout recommencer à zéro». Но действительно упразднить всепроникающее воздействие прошлого на настоящее можно лишь одним путем: исторически релятивизировав это прошлое и устроив ему «музейные похороны». Только тогда история станет прошлым, которое уже нельзя «отозвать» в настоящее. Историзацию наследия используют для изоляции истории****. «Этой эпохе понадобилось

* H. Freyer. Op. cit., S. 29.

** H. Freyer. Op. cit., S. 45.

*** Gehlen. Op. cit., S. 75.

**** H. Freyer. Op. cit., S. 184.

не более ста лет, чтобы степень отделения ее от своих исторических основ оказалась неожиданно высокой»*.

Так что историзм и музейный дух выступают как союзники неорганического духа, подобно тому, как это делает, на свой манер, и эстетизм**.

Совершенно ясно, что главный поток «прогресса» еще долго будет течь в русле первой фазы, однако третья ее подфаза уже, между прочим, началась. (Где будут располагаться естественные границы этого прогресса, предсказать пока невозможно.) Более того, изобретение «машин» не только усиливает человеческие способности, — способности счета, мышления, управления, — но и имитирует человеческие способы поведения, остававшиеся привилегией человеческого духа. И поэтому стоит ожидать, что, в конце концов, эта фикция, понятая уже как заблуждение, обретет новые стимулы, и именно из опыта общения с машинами, с неорганическим раскроется тайна жизни, быть может, — даже тайна более высокой духовной жизни***.

Но всеми упускается из виду, что уже теперь положено начало второй фазы, которая со всей отчетливостью демонстрирует иной характер, чем фаза первая. Пока это слабо осмыслено, и найдется немало тех, в чьих интересах — не дать этому факту стать общеизвестным.

Вторая фаза прямо-таки форсируется там, где мышление, приученное к общению с безжизненным, и соответствующая этому мышлению техника вначале вполне уверенно вмешиваются в область живого, а затем терпят неудачу. Эта неудача была неизбежной, поскольку такого мышления объективно не доставало для осознания невозможности переноса на живую природу взглядов и методов, предельно успешных и верных в области неорганического. Подобный перенос ведет к тяжелейшим нарушениям и даже к опустошению. До сих пор это было отчетливее всего видно в лесоводстве и в речном хозяйстве. Но и в сельском хозяйстве, в медицине, а также в других областях это тоже постепенно начинают понимать. Сущность соответствующих природных сфер: сущность леса как некоего растительного и животного сообщества, сущность воды — все это заставляет изменить способ мышления и приводит к переменам. Причем происходит это вовсе не из романтического желания вернуться к добрым старым временам, а из чисто объективного опыта и деловых соображений. Тем самым в этих областях историче-

* H. Freyer. *Op. cit.*, S. 181.

** H. S. *Die Revolution der modernen Kunst*. RDE 1 (1955), S. 95 ff.

*** P. de Latil. *La pensée artificielle*. Paris, Gallimard, 1953.

ское развитие начинает протекать совсем иначе, нежели в сфере техники, в сфере неорганического. Здесь несомненно намечается путь к первому компромиссу между духом нового мира и духом мира старого, с которым мнили возможным полностью порвать. Предельно наглядным это становится на одном примере, который я почерпнул в новаторской книге Альвина Зейферта «В эпоху живого». Самое ее название уже можно признать программным для второй фазы, и она изобилует подобными примерами. Правильное, соразмерное предмету и природе укрепление откосов русла горного потока — «исходя из потребностей сегодняшнего дня»*, то есть в духе второй фазы — выглядит совсем иначе, чем ложная, «механистическая» его переделка в манере дня вчерашнего: такое истинное переустройство с первого взгляда кажется ближе творениям старого мира, по-человечески дружелюбнее, прекраснее. Более объективно-деловое, соразмерное сущности воды и земли сооружение, будет и более современным. Это не оценочное суждение, а простая историческая констатация. То же самое происходит и в других случаях. Существуют более свежие, более тонкие формы объективно-вещного мышления, на котором покоится и всякая добрая техника из области неорганического. Восприятие, на котором базируются эти формы мышления, — более высокого рода, а методы, с которыми они работают, — лучше подходят для живой природы: они более гибкие, менее насильственные, ближе к природе и потому в совершенно определенном смысле слова ближе к человеку, человечнее. На одном только этом примере можно почувствовать, как будет выглядеть и более человеческая современность.

Когда же все это изменившееся мышление обращается к целям усиления хозяйственности, в игру вступают уже совсем иные, отчасти невесомые вещи.

Если эта перемена в мышлении впервые обнаружила себя в области биологического, то можно ожидать, что она примет еще более глубокие формы, когда аналогичный объективно-деловой подход — научный в более точном смысле — будет обращен на смежные и более высокие предметные области: область душевного и область духовного. Уже повсюду встречаются исследователи, которые это осознали и, не отказываясь от достижений первой фазы, заглядывают на более высокие уровни. Однако пока эти умы остаются первопроходцами-одиначками, основной «обоз» движется вслед за прописными истинами прошлого.

* A. Seifert. Im Zeitalter des Lebendigen. München, 1942, Abb. 14.

Невозможно сказать, как пойдет развитие дальше; последующее развитие опять может оказаться — этого нельзя исключать — «прогрессом до конца». Но можно сказать — повторим это еще раз, — что черты настоящего, которые воспринимались ошибочно как неизменные признаки всей грядущей мировой эпохи, могут быть свойственны только первой, по необходимости односторонней и «сырой» ее начальной фазы. Также нельзя не сказать, что, во всяком случае, есть возможность объективно констатировать наступление второй фазы с совсем иными, более человеческими признаками.

По существу, то, что произойдет, зависит от того, как мы будем относиться к вопросу, что должно происходить по справедливости, то есть ради благополучия и счастья человека на земле. Это вопрос, решающий все. Но вопрос этот только там может быть вообще осмысленно поставлен, где существует вера в свободную от времени, вечную сущность человека, с которой можно соизмерять историческое развитие и выносить о нем суждение. Насколько постижима может быть эта сущность — тяжелый вопрос уже сам по себе, ответом на который, правда, всегда может быть то, что сказал уже Фома Аквинский: «Духовная познающая сила, в том числе и человека, проникает в сущность вещей, — в том числе и вещей человеческих, — хотя их никогда не исчерпать, но в них, однако же, сокрыта истина»*. Естественно, суждениями о человеке, равно как и суждениями о «человеке вообще» злоупотребляют, используя их не по назначению в пустопорожних разговорах. «Однако это злоупотребление не освобождает от обязанности наделять понятия „человека“ и „человечества“ конкретным содержанием; кто себя в этом не утруждает, становится соучастником их лживого употребления»**.

Для кого вопрос, что по справедливости должно происходить ради человека, не стал пока более важным, чем вопрос, что будет просто происходить, — тот все еще не свободен от рабства времени и духа времени.

Опасность технического века

Я хотел бы заранее об этом предупредить: примечателен тот факт, что многие опасности и одна большая опасность технического века не связаны с техникой вообще или лишь в малой степени. Эти опасности проистекают скорее или из таких очень древних челове-

* J. Pieper. *Philosophia negativa*. München, 1953, S. 74.

** H. Freyer. *Op. cit.*, S. 200.

ских особенностей, как властолюбие и корыстолюбие, недостаточная объективность, безответственность, безрассудство и упрямство или из философских систем и эрзац-религий, которые под предлогом возвышения человека как ничто другое направлены на окончательное его унижение и искажение.

Об опасностях технического века сегодня говорят каждый день: невозможно открыть газету и не услышать новый сигнал тревоги. Я не говорю об атомной бомбе и о возможности уничтожить все человечество кобальтовой бомбой: свобода умертвить себя телесно хотя и пугает, но не больше, чем свобода прежде покончить с собой духовно; это касается как коллективной, так и индивидуальной жизни. И до атомной бомбы опасностей было предостаточно: наступление степей, отравление водоемов, заражение воздуха, фальсификация продуктов питания, ущерб, наносимый шумом и бесконечной спешкой — все это опасности в витальной сфере. Изоляция одиночки в толпе, бездушие, «приобщение к официальной идеологии»¹²⁹, уродование природы и старинной красоты, мелочная торговля высоким в повседневном функционировании культуры, издевательство над человеком со стороны бюрократической машины, руины человеческого языка — все это только несколько характерных примет. Почти все опасности прямо или косвенно связаны с новой ситуацией технического века, но не с самой техникой, хотя это и не всегда очевидно. Большинство из них были бы без труда сняты, если бы производство находилось в руках техников, готовых служить человеку. И мы не можем избавить техников от упреков, что они недостаточно противились злоупотреблению техникой со стороны разнообразных хозяев, тем более что они обладают такой исключительной властью, какая есть разве что еще у рабочих.

Конечно, существуют опасности, действительно происходящие из саморазвития технического века. Во-первых, это опасность, что пришедший в движение процесс в своей первой, неорганической фазе упрочится и что, во-вторых, он вместе со своим способом мышления, сформировавшимся на неорганическом уровне, не должным образом вторгнется в иные, более высокие сферы и нанесет тем самым страшный, отчасти невосполнимый урон. Подобные угрозы достаточно велики, но они представляют собой, так сказать, трудности роста, покоящиеся на очевидных заблуждениях. И заблуждения эти можно было бы устранить посредством распространения знаний, о чем уже говорилось в предыдущей главе. Хотя, конечно, дорогу подобному просветительству попытаются перегородить те силы, чьи материальные интересы будут ущемлены. Но, к сожалению, человек

способен жить и в самом дурном самоограничении, старательно сводя к минимуму самого себя. Этот минимум потому и упрятан так глубоко, что может поддерживаться всевозможными компенсирующими удовлетворениями, отвлекающими переключениями и утешениями*.

Но подлинная опасность технического века в первой его фазе заключается в чем-то совершенно ином. Средство ставят превыше цели, созданное человеком — превыше человека, при этом прилагают все усилия к тому, чтобы человек признал им же самим сотворенный технический мир (причем относящийся еще к первой фазе!) в качестве неизменного и самостоятельного — наподобие второй природы, чтобы он приспособился к этой «самой суровой из всех реальностей», принося в жертву все то в человеке, что не подходит миру техники, причем, чем быстрее, тем лучше. Это как бы разумное, как бы реалистическое требование абсурдно и фантастично, ибо оно подразумевает ни много ни мало, как необходимость подчинения человека проекциям одной из его частных способностей, причем способности вовсе не самой возвышенной, но лишь той, что несет в себе успех, причем сугубо внешнего характера.

В этом требовании есть что-то столь сдвинутое, так ставящее отношения с ног на голову, что его не в состоянии принять ни один объективно мыслящий человек, продолжающий пока еще верить в неизменную в принципе сущность человека.

И это требование тоже приходит вовсе не из техники. Напротив, мы имеем дело с некой тайной религией, или, точнее, — с ересью. Первая догма этой ереси звучит так: человек полностью автономен; вторая — человеческой сущности не существует, сущность человека зависит от той или иной исторической ситуации; третья — человек полностью свободен только там, где окружен миром, который произвел он сам. Отрицание сущности человека и сущности вещи — условие его абсолютной свободы. Ведь можно столкнуться с такой сущностью вещи, изменить которую человек не властен. И тогда он окажется не совсем свободным, и даже наоборот — связанным с той высшей властью, что определяет сущность и порядок вещей. Но и природа должна быть исключена, потому что и в ней человек сталкивается с вещами, внести изменения в сущность которых он попросту не в силах. Природа должна быть заменена царством техники, в котором человек встречается только с самим собой в своей демиургической силе и в своем демиургическом владычестве. То же самое относится и к «живой истории». Ее место призвана занять такая историческая

* Н. Freyer. *Op. cit.*, S. 238.

наука, которая доказывает, будто в истории все меняется и прошлое не имеет значения для настоящего. «Прошедшее не может обладать никакой властью, не может создавать никаких затруднений, не может давать никаких директивных указаний, не может оказывать никакого сопротивления. Но прежде всего оно не может делать того, что, конечно же, по самой своей сути составляет истинное наследие и в чем даже заключается лучшая его часть: с молчаливой настойчивостью удерживать в памяти норму, которая хотя и может быть в любой момент нарушена и нередко подвергается клевете, но поношение которой непременно воспринимается как падение, а отказ — как предательство»*. От таких напоминаний и таких масштабов искусство, призванное служить «автономному человеку» или само себя утверждающее автономным, должно избавляться, иначе оно, по всей видимости, даже не сможет обладать искомой ею беспричинностью.

В результате этого в технически-индустриальное бытие проникает устрашающая грубость, даже жестокость. Благодаря постижению социогенеза и применению машинной техники человек призван, полностью освободившись от Бога и природы, стать автономным хозяином своей истории и творцом собственного общества. У истоков мышления Маркса не без основания стоит образ Прометея, которого он прославлял в своих ранних писаниях**.

Подобная религия автономного человека существует в двух разновидностях: в коллективистском и индивидуалистическом вариантах; она точно так же требует «исключения природности» и в разнообразных формах экзистенциализма. Природа как бы сама отчуждается от человека, когда предлагает себя в качестве успокаивающе-укрывающей силы; таким способом она отвлекает человека от его подлинной сущности. Не в природе человек должен искать себе крова, но в человеческом искусстве, в технике. Подлинная сущность человека, вероятно, заключена в технике. (Данный ход мысли я передаю здесь предельно грубо***.)

В обеих разновидностях религии автономного человека техника наделяется совершенно новой ролью. Техника не только помогает «автономному» человеку создавать новые социальные отношения, она призвана оказывать ему содействие и в деле избавления от Бога, от природы и от подлинной истории. Но призванная служить такой цели техника более не является нейтральной. Говоря о соперничестве

* H. Freyer. *Op. cit.*, S. 184.

** J. Hommes. *Koexistenz — philosophisch beleuchtet* (1956).

*** Относительно этого см. J. Hommes. *Op. cit.*

ве между капитализмом и социализмом, обычно упускают из виду то, что действие автономных тенденций сказывается и там и там. (Весьма удачно об этом говорится у Миргелера*.)

Печально, однако, то, что и в христианстве возникают настроения, способствующие отворачиванию человека от природы и подлинной истории. В сфере душепопечения, например, распространен обычай представлять технику как нейтральное средство (Миргелер). Следствие этого — «угроза возможным религиозным, спасительным и исцеляющим силам». В русле этих идей лежит и та теология, которая хотела бы видеть в исключении природы особую христианскую духовную позицию, а в гётевском благоговении перед природой — языческий рудимент. «Для нее кризис мира, вызванный силами науки и техники, — только Божья воля: Бог, якобы, отнимает у человека все упорядочивающие силы и природные инстинкты, чтобы явить Себя как последнее прибежище»**. Чем хуже, тем лучше***.

Надежда и задача

Ортега-и-Гассет однажды сказал, что человек нашего времени более не ведает, на что он призван надеяться, и это совершенно правильно. Где не верят в неизменную сущность человека, там больше не имеют возможности видеть и подлинную опасность, и подлинную надежду, там больше нет неподвижной Полярной звезды, на которую можно держать курс. В этом случае существуют только второстепенные и третьестепенные упования и неопределенные цели.

Подлинная надежда в данном случае состоит в том, что пришедшая в движение вторая фаза технического века постепенно компенсирует первую, создав ей противовес, прежде чем гипертрофия первой фазы исчерпает последние резервы Земли и человеческой субстанции. Первая фаза и ее дух, вполне предрасположенный к безжизненному, тем самым, однако, не снимается. Техника в пределах неорганического будет и далее прогрессировать, и пока она это делает, ситуация будет только обостряться. Этого следует ожидать и потому, что в борьбе двух политических блоков решающую роль играет ориентированная на неорганическое технология, на которой покоится вся техника уничтожения.

* A. Mirgeler. Die Technik ist nicht neutral. In: Wort und Wahrheit, 1956, Januar-Heft.

** F. Wagner. Wissenschaft in unserer Zeit. In die Reihe «Die Gestalt», 27 (1957), S. 76.

*** H. Freyer. Op. cit., S. 218.

Надежда, что вторая фаза пустит корни и будет набирать силы, потому не беспочвенна, что невероятное увеличение числа людей на планете будет требовать заботливого обращения с землей, с ее растительностью, водой, положив предел хищнической эксплуатации первой ступени, равно как и тому духу, который с необходимостью это хищничество порождает.

Но при этом наибольшая надежда связана с возможностью человеческого прогресса при условии последовательного осуществления принципа объективной вещественности. Это, так сказать, принцип смирения: ибо объективность-вещественность считается с вещами. Но кто принимает в расчет не сущность вещей, а лишь их изменчивость и собственное желание, тот только кажется реалистом, а в действительности является фантастом. И ни один человек с открытым духовным взором не может не заметить зачастую просто гротесковую фантастичность начальной фазы технического века, который, быть может, в недалеком будущем станет казаться не только ужасным, но и забавным.

Объективная вещественность прежде всего требует, чтобы для каждой области бытия в этом мире развивались подходящие именно для нее формы мышления и действия. Последний же шаг этой полноценной объективной вещественности мог бы, однако, состоять в познании и признании того, что у человека есть неподдающаяся учету сторона, относящаяся к его сущности, к самому опасному и самому лучшему в нем, и что здесь оканчивается наука. Если же неподдающегося учету человека не признавать, то он вырывается наружу в рабском восстании против рассудочности и утверждает хаос.

Я мог бы этот путь объективной вещественности проиллюстрировать одним примером, который близок каждому: человеческим жилищем. Все мы знаем, что вместе с технической революцией возникли новые формы жилищного строительства: новые материалы, новые конструктивные приемы, новые рационально и функционально продуманные решения и т. д. Можно без преувеличения сказать, что в первую фазу технической революции мало-мальски целесообразно решались проблемы, связанные с телесными потребностями человека: с функциями питания и уборки помещения, с хорошим освещением, с удобным сидением и лежанием. Но чем выше потребности, тем меньше они учитывались: такая естественная потребность, как потребность в тишине и покое (а ведь покой нечто иное по сравнению с тишиной), все еще удовлетворена недостаточно, хотя чисто технически с ней без труда можно справиться. Совершенно нецелесообразно также строить в различных местностях дома с одинаково абстракт-

ными обличьями и из одинакового материала (дискомфорт отчасти компенсируется за счет установки систем искусственного климата). Нецелесообразно не в меру обильное использование стекла: во многих случаях это только дань моде. А когда на этом вещном уровне все будет приведено в порядок, возникнет другая проблема, более возвышенная: как построить человеку жилище, которое поможет ему снова стать человеком и оставаться таковым в дальнейшем. Данная задача рассматривается пока еще слишком поверхностно. Ее нельзя решить математически, но работать над ней придется и инженеру, и архитектору, возводящим свои постройки с учетом целесообразности.

Другой пример показывает значение для современного мира традиции, которую он с таким усердием стремился отрицать.

«Американские производственные психологи Э. Майо и Ф. Рётлисбергер к собственному откровенному удивлению обнаружили в ходе своих экспериментов и опросов, что именно предельно большие производства, организованные в расчете на предельную рациональность, в своей основе непрерывно апеллируют к человеческим особенностям, которые внутри этих производств сами не формируются и никогда не могут быть получены посредством повышения квалификации. Чем совершеннее эти производства в смысле разделения труда и обесценивания индивидуальных особенностей, тем меньше в них подобных человеческих качеств. Эти чудеса организации, таким образом, вовсе не так суверенны и не настолько подчиняются собственным законам, как это может показаться. Они не могли бы функционировать даже в течение одного дня, если бы не опирались на многие предварительные и привходящие вещи: на немалую степень общего усердия и самодисциплины работников, на высокую степень готовности прийти на помощь, на товарищество, даже на самоотверженность и жертвенность. Откуда берутся эти качества, если они, очевидно, не происходят из рациональной организации производства, но только в нем используются и, может быть, растрачиваются? Почти во всех подобных случаях исследования дают следующий результат: эти качества коренятся в семье, в отношениях с соседями, в происхождении, в вековом жизненном укладе — именно оттуда они произросли когда-то и произрастают вновь; в рациональный порядок производства они только привнесены»*. Удивительно! Итак, все это оказывается подлинным фундаментом, «внутренним базальтом» и технического века тоже. Инженер, знающий подобное, будет взирать на такие вещи, как традиция и родина, другими глазами, а люди,

* Н. Freyer. *Op. cit.*, S. 189.

пытающиеся сберечь субстанцию и вещи, которые их питают и поддерживают, уже больше не будут вызывать презрение и считаться замшелыми консерваторами или романтическими эстетам. Конечно, ситуация была бы прямо противоположной, если бы все это сберегалось только с единственной целью — иметь возможность производить большее количество товаров*.

И еще одно: «В честь законодателей и основоположников воздвигались древние храмы. Для исключительного, даже невероятного действия у каждого времени имелись свои особые имена и почести. Когда мы мыслим понятие „персональность“ (еще одно из числа тех, которые поспешили выбросить за борт) *cum emphasi*¹³⁰, то обнаруживаем его в нашем времени не у культурного одиночки, а там, где предпринимаются попытки задействовать в самом аппарате претенциозные тенденции духа, то есть как раз не „дистанцируясь“ от него»**.

Перед техниками сегодня стоит новая задача: пробить путь не только техническому, но и человеческому прогрессу. Надеюсь, что я убедительно показал: этот прогресс может состоять только в примирении нового мира со старым. Техники же потому не могут уклониться от решения такой задачи, что у них есть сила это сделать. Школы, в которых получают образование техники, занимают ключевые позиции по отношению к такого рода «прогрессу», который один только и заслуживает этого имени, хотя им так нещадно злоупотребляют.

Австрии же сегодня достается задание особое. Она, по сравнению с другими странами, не испытала на себе влияния в общем опрометчивых движений первой фазы, нередко приводящих к бесполезным разрушениям. Что когда-то казалось явным упущением, теперь становится преимуществом. Австрия на протяжении всей своей истории, особенно в своем искусстве, проявляла удивительную способность знать меру, не впадать в крайности и держаться золотой середины. Австрия — маленькая страна, и поэтому она способна стать моделью того, как должно проходить примирение между силами нового и старого миров. Это не утопия, наоборот, в нашей стране существуют реальные подходы к этому.

Я мог бы в данном случае закончить той же фразой Ф. В. Шеллинга, которая завершает и мой трактат «Революция современного искусства»: «Не слабые души, покоряющиеся любому евангелию всякого нового времени, а души исключительно сильные, крепко держа-

* Н. Freyer. *Op. cit.*, S. 67.

** Geheln. *Op. cit.*, S. 118.

щиеся как раз за прошлое, оказываются теми, кто способен обрести подлинное будущее». Но к словам философа здесь я добавлю и слова физика, а именно В. Гейзенберга, который был призван сообщать нечто техникам. «Пространство, в котором человек развивается как духовное существо, имеет еще несколько измерений помимо того одного, в котором он распространялся в последние столетия. Из этого можно сделать вывод, что за продолжительный период времени сознательное примирение с этими границами, вероятно, приведет к известной стабилизации, внутри которой мысли человека вновь организуются вокруг общей середины»*.

* Das Naturbild der heutigen Physik. In: Die Künste im technischen Zeitalter. München, Oldenburg, 1954, S. 69.

ИСКУССТВО ПОД ЯРМОМ ТЕХНИКИ

Невиданный исторический феномен, именуемый «техникой», имеет необозримое число последствий. И на искусство он тоже воздействует сотнями способов. Большинство тех, кто занимается этим феноменом, склонны переоценивать несущественные влияния, например, последствия фотографии для живописи, и пропускать прецеденты наисущественнейшие.

Первое из решающих событий — «смена союзов».

Начиная с неолита и до конца барокко искусство и техника были не только союзниками, техника долгое время служила искусству. Искусство ставило перед техникой величайшие задачи: каменные сооружения эпохи неолита из гигантских блоков, строительство пирамид, отливка медных колоссов в эллинистическое и римское время, перекрытие сводами огромных пространств в Риме и Византии, сооружение соборов с их вознесенным вверх пространством и башнями головокружительной высоты, затем — снова свод, уже купола собора св. Петра, и перевозка обелисков на площади собора св. Петра, и гидротехнические работы для фонтанов Во и Версаля, а также обширный ряд технологических открытий. Все это — величайшие достижения техники за долгое время ее союза с искусством. Они более значительны, чем достижения дорожного, мостового и корабельного строительства, которые отмечены тем же художественным духом, что и крепости, оружие и военные машины. Столь богатое по последствиям открытие книгопечатания вырастает непосредственно на почве изобразительного искусства. Ремесленные и технические процедуры искусства и техники или отличались сходством, или просто совпадали. Движение технического «прогресса» было замедленным.

Разделение техники и искусства наметилось на исходе XVI — в начале XVII века. Техника начинает нарушать старый союз с искусством и заключает новый — с естествознанием*. И соединившись с ним, техника менее чем за два столетия становится такой всемирной силой, какой Земля еще не видела.

Но и естествознание представляет собой нечто совершенно но-

* W. Braunfels. Die moderne Kunst und der technische Fortschritt. In: Ges. von Freunden d. Aechener Hochschule. Berichte der Mitgliederversammlung, 1958.

вое в мировой истории. За специфическими естественнонаучными дисциплинами, особенно если говорить о современной физике, стоит аналитическая математика, которой даже в общих чертах не знала никакая другая культура, равно как и того аналитического, расчленяющего духа, экспериментального метода, неслыханной точности проникновения в области невообразимо малого и большого. Как союзница такого естествознания техника становится не меньшим новшеством; она несет в себе все указанные черты, и впредь ими отмечены все ее создания.

Поэтому и утверждение, будто в технике нет ничего нового, будто она существует с тех пор, как существует человек, вводит в заблуждение. Это есть недооценка существенного. Техники, порожденной таким духом, мир прежде никогда не знал, равно как и научной рационализации производственного и трудового процесса, а через нее — и всей жизни. Никогда прежде между техникой и искусством не разверзалась такая глубокая пропасть, и бездна эта вместе с неистовым развитием новой техники постоянно увеличивается.

Первые машины из Англии, начиная с 1700 года, стали «заодно и первыми вещами, изготовленными сугубо человеческими руками, вещами, которые сознательно отказываются от красоты, для которых красота — качество, не представляющее никакого интереса»*.

Современная техника и искусство в соответствии со своим духовным типом плохо ладят друг с другом. Уже из этого следует, что не может быть благоприятным для искусства то время, в котором техника, ориентированная на науку, изучающую неорганическую природу, превращается во всемирную силу, непосредственно связанную с жизнью. В этом времени заключена тенденция вытеснения искусства на периферию жизни. Для инженера великое время наступает только тогда, когда великое время художника приближается к концу. Искусство и в наши дни является по существу ремеслом, рукоделем, в отличие от современной техники, тесно связанной с индустриальной системой. Для техники технический «прогресс» — это все, для искусства, как таковой, он лишен смысла. Техника — «прогрессивная» сила, однако ее прогресс не имеет цели: ее девизом могло бы стать «quo non ascendam»¹³¹. Искусство же в соответствии со своей сущностью является «консервативной силой». Искусство, в той мере, насколько оно действительно искусство, и сегодня возникает из тех же самых, одинаковых во все времена** целостных, физиогномически-

* Ibid.

** Hans Sedlmayr. Ursprung und Anfänge der Kunst. In: Historia mundi, Bd. I, 1952.

интуитивных первичных переживаний. Искусство могло бы служить сильнейшим противовесом односторонности техники.

Размежевание между двумя силами стало неизбежным. Оно имеет несколько фаз.

В первой фазе, в XVII и XVIII веках, мирно сосуществуют два направления технического развития: техника на службе искусства и техника в союзе с естествознанием*. Кому довелось в 1958 году посетить большую выставку «Искусства в эпоху рококо» в Мюнхене¹³², тот мог видеть микроскоп неуклюжего, технически-функционального вида, смонтированный на очаровательной подставке рокайльных форм, шедевре художественного литья. В данном случае в одном и том же произведении можно наблюдать контраст этих двух сфер; правда, здесь же чувствуется желание эстетически облагородить творение техники. И не менее ощутимо, как благодаря участию произведения искусства «жуткий» и безродный технический инструмент входит под таинственный кров сферы человеческого бытия¹³³.

Во второй фазе, в XIX веке, отношение этих двух сил представляется весьма сложным. Четыре процесса более, чем другие, определяют ситуацию.

Новая техника в своих высших достижениях, особенно в мостостроении, добивается совершенно новой, аутентичной красоты, в которой есть что-то завораживающее, но которую сама техника тогда еще не вполне осознает. Рядом с природной красотой и красотой искусства появляется третья сила — техническая красота.

Подобно тому как техника заключила союз с естественно-научными дисциплинами, так же и искусство теперь объединяется с историческими науками. Возникают исторические стили, музеи, кафедры истории искусства, короче говоря, появляется то самое «образовательное искусство», что вызывает возвышенный, просто беспримерно возвышенный энтузиазм по отношению к себе. «Живопись, скульптура, архитектура соединяются с другими силами просвещения: литературой, историей, философией. Чисто внешнее свидетельство тому — наличие теперь у многих художников профессорского звания. Как техника вследствие своего сотрудничества с наукой, так и искусство отделяется от ремесла, ранг которого понижается до уровня „художественного промысла“, где оно быстро становится добычей фабрикантов»**. Пропась между «образовательным искусством» и техникой увеличивается.

* См. прим. 1.

** См. прим. 1.

В то время как искусство добровольно покидает области, на которые претендуют инженеры, — например, сферы мостостроения, сооружения выставочных помещений и цехов, — часть инженеров стремится возвысить свои творения до сферы искусства, прилагая к ним художественные формы. Результаты этих попыток нередко бывали весьма плачевными. И в этом можно видеть свидетельство пока еще искреннего признания со стороны техников превосходящей силы искусства, свидетельство их нежелания выдавать свои собственные порождения за художественные творения.

Наконец, около 1870 года, некоторые революционно настроенные художники, почти все живописцы, покидают эти хорошо защищенные области и по собственной воле уходят в подполье. «Это были творцы того движения, которое с тех пор именуется современным искусством: Сезанн, Мане, Гоген, Ван Гог, позднее Пикассо, Клее, Брак и многие другие»*.

Третья фаза. Это та самая «революция современного искусства», которая в 1910 году вошла в свою крайнюю стадию. «Живопись, отчасти скульптура и со значительным опозданием архитектура стали добиваться для себя автономного статуса. При этом свои творения они сделали недоступными как для понимания народа, так и для образованных людей»**. Их друзьями стала новая прослойка: интеллектуалы.

Но подобная автономная живопись, утверждающая себя как абсолютная, вступает теперь в совершенно новые отношения с современной техникой, которая в это же самое время, изобретая новые виды машин, «моторы» для новых автомобилей и самолетов, предпринимает новую стремительную атаку. Современное искусство во главе с архитектурой попадает под ярмо этой современной техники, чьим духом и чьими творениями оно теперь восхищается, если не превозносит до небес. Оно открывает техническому строительству врата в те области творчества, которые до сих пор были привилегией исключительно искусства и в которые техника, покидая свою собственную сферу, не осмеливалась вступать. В двадцатые годы возникает тот самый союз между современной техникой и «современным» искусством, в основе которого лежит открытое или тайное признание превосходства техники и технической системы. Этот союз сохраняется и по сию пору.

Не все направления современного искусства заключили этот союз, только те, что сами себя обозначили в качестве *avant-garde*. Против

* См. прим. 1.

** См. прим. 1.

технической рационализации искусства сознательно выступили иррациональные противотечения — экспрессионизм, сюрреализм, которые нередко даже на уровне мотивов возвращаются или к «архаическому» миру глубочайшей древности, или к сновидению.

С XVIII века техника предоставляет строительству новые материалы, которые насаждались постепенно, все более и более оттесняя камень, дерево и кирпич, а местами, в крупных городах, почти полностью их вытесняя. Чугун, чугун и стекло, сталь и стекло, бетон, железобетон и стекло подводят под строительство совершенно новый технический базис. Уже по нему видно, что в зодчестве произошла революция всемирно-исторических масштабов. Процесс не завершен, пока еще возникают новые искусственные материалы. Но и вплоть до второй половины нашего столетия господствующим типом в строительстве остается соединение железобетона со стеклом.

Все эти строительные материалы аморфны, все они как-то по-особому «холодны». Они неорганичны совершенно в ином смысле, чем камень, кирпич или дерево. Постройки, выполненные в этих новых материалах, неизбежно приобретают «неживой» характер, и дело не меняется от того, что новейшее, так называемое «органическое», строительство вводит в планировку колеблющиеся кривые. Это всего лишь кривые графического метода расчетов, а не изгибы органической природы. Все остается в области «неживого». Новые строительные материалы не просто состоят в родстве с аналитическим и неорганическим мышлением, они суть производные такого мышления.

Вместе с возвышением инженеров возникают две новые задачи, которые принимают на себя ведущую роль: выставка и фабрика. Выставка в XIX и XX веках — великое поле для экспериментов технической мысли, дух же выставки проникает во все жизненные сферы*. Понятно, что фабрика, равно как и вокзал, ангар, бензоколонка, принадлежат к владениям инженеров, ведь это область специализации и функционализма. Революционным же оказывается вторжение инженерного мышления в пространство жилища и вскоре — в область общественного и церковного строительства. Это задачи, решение которых невозможно с чисто функциональной точки зрения, если же попытаться сделать подобное, то получится уродство.

Хотя подлинные властные отношения этого времени, связанные с преобладанием индустриальной системы, находят свое истинное выражение в нынешней ориентации более высоких задач на «стиль» фабрики, с человеческой точки зрения в этом порядка нет. Знаме-

* Hans Sedlmayr. Verlust der Mitte. 1. Aufl., 1948; 7. Aufl., 1955.

нитая фабрика фирмы «Фагус» в Альфельде на Лайне работы Вальтера Гропиуса 1911 года (первое чистое воплощение духа фабрики) стала не только — законно — моделью для несчетного числа фабрик во всем мире вплоть до сегодняшнего дня, но и — незаконно — образцом для легиона тех жилых домов и построек любого рода, которые, как мы видим, возникают ежедневно. Как индустриальное предприятие стало совершенным образцом нашего общественного порядка, так и здание фабрики — не менее совершенным образцом «нового строительства».

Последнее было бы невозможно, если бы архитекторы сами не капитулировали перед техниками, если бы для многих людей и художников техника не приобрела такого значения, которое предельно возвышает ее над искусством. Техника стала идолом.

В этом процессе присутствует своего рода «железная» логика. Но никакой логике не подчиняется то обстоятельство, что даже живописцы и скульпторы, которые всегда, что ни говори, оставались мастерами-ремесленниками, усвоив романтику технического начала, теперь уподобляют свои продукты изделиям технической сферы или естественнонаучным достижениям — увеличенным под микроскопом срезам, отшлифованным поверхностям или незаконченной и полузавершенной индустриальной продукции. Место подражания природе занимает подражание технической эрзац-природе. Чем дальше заходит эта тенденция, тем более ненужным становится само искусство, так как «новые стимулы», которые оно предлагает, уже, собственно, предвосхищаются самим миром техники и только подвергаются «аранжировке» — совсем как в живописи XIX века, дурно копировавшей природу. Рядом с техникой возникает техноидная художественная индустрия, играющая техническими формами.

Новое техническое средство для «художества» предложила фотография. Постоянно звучит мнение, что именно фотография отвлекла живопись от отображения природы и завлекла ее в область абстрактного. Но так как фотографическим способом без труда можно изготавливать и абсолютные, и конструктивистские, или даже экспрессионистические и сюрреалистические изображения, то и эти направления должны, вероятно, устареть благодаря собственно фотографии. В действительности это только показывает, что все направления современной живописи, начиная с импрессионизма, находятся в тайной связи с механическим началом фотографического процесса.

Но истина заключается в том, что современная репродукционная техника, а не только фотография, — та, что ежедневно наводняет мир

миллиардами изображений, — привела к невозможному никогда прежде обесцениванию изображения вообще, а не только картин, дурно копирующих природу. Стоит только задуматься, какой редкостью прежде был «образ». Поэтому, как это ни парадоксально, именно современный мир, пресытившийся изображениями, оказывается «миром без образа» (Сигизмунд фон Радецки).

Стоило немного подождать, как искусство подверглось влиянию не только форм новой техники, но и присущих ей способов производства. Индустриализация наступает. Предварительное изготовление нормированных частей постройки и их последующий монтаж полностью уравнивают процесс возведения здания и процесс изготовления машины. Но и «изобразительные» художники «экспериментируют» с материалом и формами способом, совершенно чуждым старому искусству. Пауль Клее выразительно описал этот процесс экспериментальных вариаций и комбинаций*. Уже вовсю апробируется идея писать абстрактные картины посредством некоего аппарата — мысль, которую вначале многие склонны были считать неудачной шуткой. Если верить газетным сообщениям, недавно Макс Бензе заявил, что электронные автоматические устройства способны воспроизводить композиции прозаического текста в духе Кафки.

В технизированном обществе игровое пространство искусства сужается.

«Обратим наш взор на Рим Микеланджело, на Кёльн, в котором жил Стефан Лохнер, или, пожалуй, на Афины Фидия. Наш взгляд воспринимает город как целое — все его храмы и церкви. Мы проходим мимо домов горожан, лавочек торговцев, заглядываем в мастерские ремесленников и вскоре начинаем осознавать: существуют простые ремесленные предметы, существуют предметы более возвышенного ремесла и существуют большие и свободные художественные творения, которые состоят на службе у Бога или богов; но практически невозможно найти предметов, которые никак не были бы связаны с миром искусства. Мы сталкиваемся с каким-нибудь ранним техническим приспособлением, что-то вроде лемеха, аптечной ступки, колесом от телеги, щитом или мечом — везде заметно вмешательство художественного чувства, наделяющего предмет формой. Искусство составляло высший порядок для всех вещей, созданных рукой человека. Строят ли простой дом из глины и кирпича, бедную, в смысле искусства, хижину — всякое дополнительное усилие, любая попытка

* См. прим. I

эту хижину улучшить, обставить ее побогаче, сделать ее просторнее, технически совершеннее, — все это приводит к искусству»*.

«А теперь давайте перенесемся в полный роскоши Дюссельдорф и заглянем в универмаги, банки, офисы. Существует оригинальное постановление, предписывающее при постройке общественных сооружений тратить на искусство два процента от общих строительных расходов. Разве уже не является произведением искусства все здание целиком и его убранство? Прогуляемся по обычному западно-немецкому торговому двору, потрогаем руками все, что там предлагается. Быть может, среди присутствующих там вещей найдется тот или иной предмет, который можно признать за опыт в области декоративно-прикладного искусства, который, таким образом, по своему типу принадлежит искусству. Большинство же вещей не имеют и не хотят иметь к искусству никакого отношения. Впрочем, там имеется много предметов, которые, вероятно, красивы. Качество красоты присуще не только предметам искусства. Природа тоже прекрасна, человек также прекрасен, красотой отличаются и произведения техники... Но произведение искусства практически исчезло из тех областей, где господствуют наука и техника... Высший порядок вещей более не формируется нашими усилиями, наоборот, эти общие усилия нацелены на иные жизненные ценности»**.

Действительно продуктивное искусство обитает в стороне, мало кто его поддерживает. «Все великие дарования последних ста лет были аутсайдерами, крайними и пограничными случаями, они не были предводителями и передовыми бойцами движений, увлекавшими массы. Они стояли в стороне от той большой дороги, по которой двигались промышленники, политики и основная масса ученых»***.

По мере того как именно посредством техники вся планета технически стала единым целым, подобные общественные отношения распространились по всему миру и везде положили конец тем исконным традициям, в которых искусство было высшим порядком жизни.

Современная техника и современное искусство на равных приняты на службу новыми господами. Возникает то самое, что удачно было названо *l'art propaganda*. С одной стороны, торговцы, а с другой — государство становятся хозяевами этого пропагандистского искусства, подчас добивающегося аутентичных результатов, например, в лучших своих плакатах.

* См. прим. I.

** См. прим. I.

*** См. прим. I.

Но гораздо более зловеще выглядит та служба, которую современное искусство в союзе с современной техникой, исполняет для самой могущественной из новых мировых религий: для веры в абсолютную автономию человека, для «гоминизма» (Якоб Хоммес).

Окружая человека миром, который он изготовил исключительно самостоятельно и который как ширмой отделяет «чистого» человека, считающего себя абсолютно свободным, от встречи с сотворенной природой и живой историей, техника и «абсолютное» искусство создают у человека иллюзию, будто он сам абсолютный господин своей судьбы, будто он земной бог. Так приходит более глубокое понимание определенных черт этого современного искусства: стремление к чистоте, враждебное отношение к природе, рефлексивная сознательность. Ибо тот, кто полностью себя осознает, станет собственным творцом и уже ничем не стеснен (Жан Поль).

Теперь все это уже не является, конечно, следствием техники. Но с этой позиции ранний союз техники с экстремистскими течениями так называемого беспредметного искусства позволяет заглянуть в такую свою глубину, на которую наше толкование способно только намекать.

Наше время, с одной стороны, — это сумерки западной высокоразвитой цивилизации (Шпенглер) и, тем самым, ее конец. С другой же стороны, наше время — это и начало: начало новой мировой эпохи — эпохи планетарного единства. Мы в состоянии перехода.

Первая фаза этого перехода сегодня неизбежно характеризуется посредством духа, форм мышления и творчества, которые исходят из неорганической природы и добиваются в деле ее постижения и подчинения великих результатов. При этом — не менее неизбежно — разверзается глубокая пропасть между техникой и искусством, а также между техникой и живой природой*.

Люди, размышляющие над этой совершенно новой ситуацией, нередко склонны делать из нужды добродетель. Они склонны воспринимать отчуждение от природы как нечто необратимое и даже оценивать это отчуждение как нечто позитивное, толкуя его в псевдометафизическом смысле. Для них техника — это судьба: «*fata volentem ducunt, volentem trahunt*»¹³⁴. Они ожидают, что черты, характерные для первой фазы этого страшного перехода, сохранятся и в будущем.

* Hans Sedlmayr. Technik und Natur. Zur geistigen Situation unserer Gegenwart. Vortrag im Rahmen des 105. Schinkelfesten. In: Schriftenreihe des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Berlin, Heft 12 (1960).

Эти черты могут даже усилиться, лишь бы развитие шло и дальше прочь от живой природы и старой истории человека*.

Но существует и необозримое число признаков того, что процесс может пойти совсем иным путем. Причем отчетливее всего это проявляется в новом сближении между техникой и природой. Сама Земля, на которой человек все еще живет, способствует изменению мысли. После социальной нужды первоочередная проблема — нужда витальная (Александр Рюстов). Похоже, теперь как будто вновь начинают развиваться те мыслительные и творческие формы, которые более соответствуют живой природе. Похоже, кое в чем на совершенно новой почве приближается тот самый переход к старой культуре, а тем самым обретаются и более человеческие признаки.

Можно было бы даже попытаться продолжить мысль и заглянуть дальше. В мире наподобие ступеней различные области надстраиваются одна над другой: мир неживой природы, живая природа, душа, дух и личность. Поэтому задачей человеческого духа в этой наступающей мировой эпохе является сознательное и равномерно интенсивное усвоение разных ступеней мира, подобно тому как он уже усвоил неорганическую природу, открыв тем самым невиданные и страшные энергии и возможности. Это усвоение должно дойти до той грани, за которой наступает предел самому глубокому разуму. Как кажется, задача человека — сознательно, ступень за ступенью заново отвоевать себе полноту своей человечности. Только благодаря этому новая мировая эпоха сможет обрести свое полноценное, подлинное человеческое содержание. И только тогда и искусству удастся в соответствии со своей сущностью снова занять подобающее ему место.

* C. Jantke. Industriegesellschaft und Tradition. In: Verhandlungen des 13. deutschen Soziologentages, 1957.

ИСКУССТВО В ДЕМИУРГИЧЕСКУЮ ЭПОХУ 1760–1960

1. Историческое место

Во второй половине XX века уже невозможно сомневаться в том, что за последние двести лет отчасти сформировались, отчасти еще только формируются такие мировые отношения, с которыми реально во всемирной истории ничто сравниться не может. Это неизбежно имеет последствия и для искусства. Уже потому безрезультатны все попытки представить последние явления искусства в качестве простых стилистических изменений. Кто не в состоянии увидеть здесь ничего, кроме тех стилевых переходов, что существовали всегда, тот пока еще не понял ни глубины, ни власти отрицания. Перманентная революция, совершающаяся с начала XVIII века, примерно к 1910 году достигает своей абсолютной кульминации, бросающей новый свет на все происходившее прежде. Понять, что действительно произошло в ходе этой революции, — величайшая задача для художественно-исторических сочинений наших дней; только с учетом тех крайностей, что были тогда достигнуты, и может быть рассмотрена и воспроизведена история последнего двухсотлетия.

Все более и более начинает распространяться следующее убеждение: те события, что в течение последних двухсот лет вырисовываются с нарастающей отчетливостью, свидетельствуют о наступлении новой мировой эпохи и не имеют аналогов в мировой истории. Сегодня совершается духовная брань вокруг того, каким из определенных тенденций этой мировой эпохи будет принадлежать и уже принадлежит будущее; необходимо отчетливо понять, какие в данном случае обозначаются фронты.

Теперь все чаще и чаще можно слышать, как высказывается идея, будто этот невиданный переход к индустриальной системе можно сравнивать только с переходом от палеолита к неолиту, от жизненного уклада охотников на крупного зверя и собирателей к способу существования земледельца. Фрейер считает, что с такой точки зрения существует два и, вероятно, только два великих события, составляющих мировую эпоху, которые утверждают всю историю человечества

на новом, доселе не виданном уровне, «притягивая» тем самым к себе все законы истории в их специфической закономерности. Эти два события — переход к земледелию и переход к индустриальному производству. В обоих случаях переход тотален, в обоих случаях он необратим. Первый переход должен был длиться многие столетия и нести с собой исключительные трудности по части приспособления.

Это сравнение верно улавливает масштаб исторического переворота, но его одного недостаточно, чтобы добиться полного понимания «нашего» времени и искусства, осознанно на него сориентированного. Невозможно понимать эпоху, исходя только из изменений в ее экономическом фундаменте, не становясь — невольно — на почву экономического материализма. Следующая выразительная фраза Фрейера явно недооценивает власть духовного: «Не дальнейшее путешествие, не мировая религия, не духовная власть, а самое внешнее из внешнего: определенная техника производства товара и организации труда — как по волшебству — вызвала такую ситуацию в мировой истории, которая оказывается универсальной в абсолютном смысле». Ибо, вне всякого сомнения, существуют духовные силы, которые не менее глубоко, чем новые экономические и социальные отношения, определяют характер начавшейся мировой эпохи. Существует некая новая мировая религия (или суррогат таковой), формирующая нашу ситуацию наиболее решительным образом: налицо вера во всемогущество ставшего абсолютно автономным человека, вера в технику (как будто в Сына) и в научный прогресс (как будто в Духа). Эта вера распространяется поверх всех железных занавесов, и только она придает технической системе невиданную остроту.

Как человек предстоит подлинному Абсолюту, так он предстоит и самому себе, духовному миру, истории. Предельная рассудочность, отход от природы, склонность к неорганическому, редукция духовного к мыслимому, подчинение бытия становлению, а через это — и разрыв с историей, — все подобное суть признаки нового зона, по крайней мере, в первой его фазе; они же определяют и искусство. Этой системе не откажешь в железной последовательности и чарующем блеске. Величие этой системы и ее нищета нигде не отражаются отчетливее, чем в искусстве, ориентированном на подобную веру.

2. Тенденции

Новая красота. Техника этого типа представляет собой с точки зрения мировой истории совершенно недавнее явление, искусство древнее:

оно столь же старо, как и человек, как его вера и его язык. Техника возникает из немногочисленных высокоспециализированных способностей человека, искусство — из древнейших даров, которые глубоко коренятся в целостности человеческой личности, одновременно апеллируя к ней. Различие между искусством и техникой можно, вероятно, сформулировать даже и на языке нейробиологии: научно-аналитическое мышление, на котором основана современная техника, локализуется в более молодых «кортикальных» центрах, художественное зрение, конституирующее единство, — в древних «субкортикальных» зонах. Современная техника и искусство в соответствии со своим духовным типом плохо уживаются друг с другом, и уже этот незамысловатый вывод свидетельствует о том, что искусство от уравнивания с техникой ничего не выиграло, а только потеряло, что оно и в современном мире относится к «консервативным» силам. Томас Манн был прав: «Искусство — консервативная сила, самая могущественная из всех».

В течение первых ста пятидесяти лет своего существования современная техника имела мало точек соприкосновения с искусством. Техники не делают ни картин, ни скульптур. Но они не только строят машины, но и возводят «в новой технике» мосты и оранжереи (в 1773 году построен первый железный мост через Северн), выставочные залы, машинные цеха и торговые дома из стекла и железа: начиная от профетических проектов Гектора Горо в 30-е и 40-е годы до огромного Зала для машин Парижской выставки 1889 года. И, наконец, они же возводят фабрики, гаражи, ангары для самолетов, здания под офисы, а также, с недавних пор, и жилые дома. Здесь, на поле строительства, уже в XIX веке архитектор и инженер противостоят друг другу, чисто внешне разделенные хотя бы тем, что архитектор на протяжении тысячелетий строит в камне, кирпиче и дереве, а инженер — в железе, стали и стекле. Но инженер пока еще не выдает свои знания за искусство, и новая красота его творений еще не художественная красота. И архитектор еще знает, что его произведение представляет собой или должно представлять нечто большее, чем просто конструкцию, удовлетворяющую эстетическому чувству. При всем скрытом напряжении между двумя сферами, архитектор и инженер мирно сосуществуют, и отношение их рангов, в общем и целом, не ставится под вопрос.

Ситуация осталась неизменной и после воистину эпохального открытия бетона и железобетона. Еще в начале XX века Петер Беренс попытался монументализировать в своем Машинном зале компании АЭГ сооружение из железобетона и стекла; попытка, как и следовало ожидать, потерпела неудачу.

Затем инженер все более и более перенимает правила формообразования тех построек, что до сих пор были «зарезервированы» за архитектором. Понятно, что фабрика, равно как и вокзал, ангар, бензokolонка, относится к владениям инженера, так как это поле специализации и «функционализма».

Настоящая революция совершается только вместе с империалистическим вторжением инженерной мысли в пространство жилого дома, а затем — и в область репрезентативных построек (например, Дворец Народного союза) и церковного здания.

С распространением новой техники возникает новая красота, обладающая чем-то просто завораживающим. Ее предвосхищают произведения мостостроителей. Уже разработанный Телфордом (1801) проект железного моста через Темзу пролетом в 200 метров являет собой красоту нового духа в его, так сказать, посясторонней трансценденции. И позднее именно мосты — и корабли! — станут наиболее убедительными средствами распространения этой красоты: мост Эйфеля через Гараби, бетонные мосты Эннебика и швейцарца Мелара, мост «Золотые ворота» в Сан-Франциско — все это вехи на *via triumphalis*¹³⁵ техники. Затем появляются дома для машин (Горо, Контамен и Дютер, Перре), аэровокзалы (Фрейсине, Нерви), локомотивы, самолеты и т. д. А железнодорожные вокзалы, напротив, еще долгое время плетутся в хвосте.

Рядом с природной красотой и красотой искусства в качестве третьей силы возникла техническая красота, тут же заявившая о своих претензиях на господство. Но фатальным обстоятельством оказалось следующее: этот новый технический мир даже там, где он приходит к аутентичной для себя красоте, так сильно ориентирован на неорганическое, что в любом случае вступает в конфликт с неуступчиво-взрослой красотой живой природы, оберегаемой человеком, и грозит ей уничтожением. Бесконечное число великолепных ландшафтов, и не только в Европе, было повреждено постройками техники — противостоестественно проложенными дорогами, укреплением речных откосов, линиями электропередачи и т. д. А также неорганическим духом, из которого происходят эти сооружения. Только исподволь и местами удается таким пионерам, как Альвин Зейферт, добиться гармонического равновесия между красотой техники и красотой жизни. В этом есть что-то многообещающее. Зейферт предлагает модель того, как могла бы выглядеть вторая, более человеческая фаза технической эпохи.

Новая отвратительность. Но одновременно с зарождением в XIX веке этой новой красоты мир накрывает волна отвратительного, тоже

ни на что не похожего. Начав с новых кварталов больших городов (мегаполисов), отвратительное пожирает пригороды, двигаясь по направлению к открытой сельской местности, распространяясь на поселок и деревню. Ужас новых кварталов больших городов неопишем, от него перехватывает дыхание. Им веет от застройки не только городских центров, но и окраин, от кварталов с доходными домами и дорогими виллами, от богатых жилищ и бедных квартир, от частного и общественного строительства; отвратительны не только фасады, но и интерьеры, а также пространства внутренних дворов. Это новое отвратительное в XIX веке отличало нечто угрюмое, дикое, буйно разрастающееся, варварски хаотическое, индивидуалистическое. Ничто не меняется от того, что посреди этой мрачной пустыни жмутся оазисы прежнего благородства и что над безвольным отвратительным нередко поднимает голову отвратительное вызывающее и характерное, которое можно предпочесть бесхарактерной услужливости многих сегодняшних построек, тем более что оно нередко заключает в себе неожиданную солидность и точность. «Я убежден, что ни в какую прежнюю эпоху человек не взирал на архитектурные формы выражения с такой тошнотой и отвращением. Это остается привилегией нашего времени. Вплоть до классицизма строительство было естественной функцией. Можно было и вовсе не обращать внимания на новую постройку, подобно тому как нет особой необходимости делать предметом познания новое, только что посаженное дерево. Если же на него все-таки обращали взор, то были уверены, что получилось нечто хорошее и естественное; так еще Гёте взирал на современные ему творения зодчества».

В XX веке не одна область была вырвана из власти отвратительного, хотя оно и продолжает сохраняться в новых формах так называемого «вещественного» строительства: в бессмысленных пропорциях и цветах, в уродливых орнаментальных наростах, закамуфлированных под «функции». Такое очищение явилось достижением тех художников, которые пожертвовали «высоким искусством», чтобы снова сделать более сносным и более красивым окружающий человека мир. Их достижения велики, так как в большинстве случаев им приходилось идти против вкуса и склонностей заказчиков. Место псевдоархитектуры отныне занимает «хорошо пропорционированная техника» (Муспер). Но из-за этого еще более вопиющей, по сравнению с фасадными улицами XIX века, становится монотонность. Особенно грубо современные архитекторы обращаются с пейзажем в современных массовых застройках. С гипертрофией транспорта едва ли где справляются по-человечески, одиозность фалан-

стеров только усиливается из-за особенностей новых строительных материалов, преодолеваемых лишь в редких случаях: эти материалы по мере старения не обретают дополнительной красоты, как в прежние эпохи, а становятся еще более отвратительными и убогими.

Особым отродьем этого хронически свирепствующего отвратительного является кич. Если элементы кича и присутствовали в других культурах и эпохах, то во всяком случае не в таком количестве, как со времен романтизма. С тех пор, согласно Герману Броху, в искусстве постепенно начинают исчезать средние величины¹³⁶: без всяких переходов они расщепляются, с одной стороны, на творения с прямо-таки космическими претензиями, а с другой — на порождения кича. «Всякое соскальзывание с уровня гениальности означает падение с космического уровня прямиком в кич... самое сокровенно-задушевное немецкого романтизма непрерывно балансирует на грани такого срыва». Ничего не изменилось и доселе.

История XIX века, определившая и век XX, с самого начала таит в себе великий парадокс: там, где ищут не красоты, а «вещественности» объективно-совершенного произведения, как в новой технике, там — «gratis» — возникает новая красота. А где красота прямо интендируется («красивый» эффект, «красивая» декорация, «красивое» чувство), там нередко возникает и кич, там появляется и отвратительное.

Не учитывая этой основополагающей дилеммы, совершенно невозможно понять, почему искусство в XX веке делает выбор в пользу техники, в пользу «новой вещественности». Бессмысленность заключается в том, что технофильское искусство часто берет пример не с объективно-вещественного принципа действия техники, а прямо с ее «красоты». Так что оно не выбирается из круга искусства, занятого поисками эффектов, и за натуралистическим или историческим кичем следует кич техноидный (а также полная его противоположность — кич иррациональный).

Сценой, на которой совершается это полное противоречий развитие, становится мегаполис: «Мировой город, казалось бы, навсегда исчезнувший после развала Римской империи, неожиданно заново возродился», но в такой динамической взрывчатости, что бесконечно превосходит хаос античного мирового града. Сценой, на которой встречаются новая техническая красота и натуралистическая, историческая, кичевая и сенсационная отвратительность псевдоискусства, становятся великие всемирные выставки, начиная с Лондонской 1851 года и заканчивая Брюссельской 1958-го*.

* И Нью-Йоркская 1964.

Новое общество. В XIX веке кардинально меняется и положение искусства в обществе. Новые социальные отношения для искусства оказываются неблагоприятными. Ситуация обостряется еще и тем, что это новое общество культивирует такое понятие искусства, которое либо стремится его преодолеть, либо самым решительным образом ограничивает его истинные функции.

Когда это общество еще только начинало обретать видимые черты, Гегель объявил искусство преодоленным явлением человеческого духа. Дух вступает в более глубокую эпоху истины, когда в искусстве уже нет нужды. Этот манифест Гегеля мы обнаруживаем в его «Лекциях по эстетике», читанных в 1828/29 году. И не случайно он выглядит прелюдией к иному заявлению, согласно которому, — Бог умер¹³⁷. С этих самых пор можно постоянно слышать от сторонников современности мысль о том, будто искусство представляет собой нечто такое, что следует преодолеть, и будто в нем перестают нуждаться, когда завершит свое существование индустриальное общество.

Но в то же самое время возникает сословие, для которого искусство практически уже не существует. Рабочий, понятый как «гештальт», представляет собой человека без искусства, первого человека без искусства, который существовал когда-либо на этой земле. Это естественное следствие того, что он является человеком, лишенным истинного культа. В тотальном мире рабочего не существует ни Бога, ни богов, ни культа — только работа ради работы и земного благополучия. В «свободном времени», то есть досуге этого мира, можно найти лишь нечто с целью отдохнуть и развеяться, но нельзя найти торжества — кроме торжества работы — и нельзя найти праздника, который невозможно помыслить без искусства¹³⁸.

Изобразительное искусство, во всяком случае, представляет собой в том числе и ремесло, рабочий же имеет дело с машинами. Произведения искусства — органические образования, таковые в рабочем мире не попадают. Искусство издавна процветает в священных или, по крайней мере, в праздничных пространствах и временах, вычленимых из повседневности; искусству требуется досуг. Рабочий мир не знает никакого досуга. Большинство индустриальных рабочих оторваны от старых религий, в которых жили их предки, точно так же они исключены из того мира, куда, пускай и в скромном виде, но все же проникало бы искусство и искусность. В современном индустриальном мире обозначились обширные белые пятна, внутри которых искусство вообще более не играет никакой роли. В крайнем случае, с большим трудом оно насаждается по распоряжению свыше,

дабы возвести некий культурный фасад. Тот же отдельный рабочий, который, опираясь на самого себя, сохраняет истинное отношение к искусству, уже исключен из рабочего мира. Это вовсе не значит, что в кругах рабочих не может проснуться подлинный интерес к искусству — как раз потому, что искусство представляет собой нечто совсем иное, чем их собственный мир. Но существование собственно рабочего искусства, как прежде существование искусства крестьянского, искусства горожан, теперь вряд ли возможно.

Нельзя говорить, будто это положение неизбежно и окончательно. Но подлинное искусство могло бы прийти к рабочему, вероятно, только посредством праздника, посредством такого праздника, в котором искусство оказывается не декорацией, а медиумом.

Отношения между заказчиками и художниками проникаются прежде никогда не существовавшей отчужденностью. Знать и старое патрицианское бюргерство уступают место «parvenus», новому бюргерству — «bourgeoisie», бюрократии. Все в большей степени выделяется слой заказчиков, у которых отсутствует реальная связь с искусством, но которые все еще ощущают культурную обязанность испытывать нужду в искусстве и жить в культурной среде, не способной обходиться без искусства. Лишенные художественной традиции и собственно художественного образования, они уже не в состоянии ставить перед искусством подлинные задачи. Такая ситуация сохраняется и ныне. «Инстанции и ведомства назначают сегодня премии, не зная даже, как подступиться к тому, что они награждают. Срывая аплодисменты и слыша заверения в собственной исключительности и прогрессивности, они тем не менее не имеют ни малейшего представления о том, что делают, но умудряются понимать, что необходимо симулировать и альтернативу». Это касается как частных, так и государственных и церковных заказчиков. Число меценатов, увлеченных собирательством и испытывающих от произведений искусства истинную радость, становится все меньше.

Получается, что художники более не творят для определенных людей. Такое изредка случалось и в прежние эпохи, а теперь стало почти правилом. Строительство ведется по заказу предпринимателя для неизвестного лица и часто даже безо всякой привязки к определенному городскому месту. Теперь художник становится «человеком, предоставляющим за плату чужим для него людям произведения изобразительного искусства любого содержания». В истории мирового искусства не было примеров, чтобы масса картин создавалась непосредственно для выставок или музеев современного искусства. Нынешние же выставки культивируют новое любой ценой.

С середины XIX века искусство все более и более утрачивает свое «место в жизни». Художникам, не желающим отдавать свое искусство в услужение нехудожественным силам, государству или торговцу, не остается ничего другого, как бежать из мира науки, техники, работы и производства в башню из слоновой кости. Напротив, перед лицом ставшего нехудожественным, лишенного красоты, отчасти унифицированного, отчасти хаотического мира рабочего высокое искусство объявляет себя автономной сферой в себе: «l'art pour l'art» — вот его пароль, сохраняющий свою актуальность и сегодня, даже если к нему прислушиваются теперь уже не так охотно.

Подобная абсолютизация искусства имеет свою предысторию. Она развивается параллельно обожествлению научного прогресса. Вопреки претензиям сциентизма и в виду злоупотребления искусством в целях «art propaganda», призванного на службу торговцем или государством, артизм обладает относительной правотой. Но в нем последствия превращения искусства в абсолют становятся катастрофическими.

Эта вера в искусство как в высшую ценность обладает всеми чертами настоящей эрзац-религии. Она превращает музеи и выставки, театральные постановки и оперные здания в эстетические храмы, в центры собственного культа и особые места паломничества — в особые праздники искусства, в торжественные игры, культовым средоточием которых становится ни Бог, ни боги, а само искусство. Приверженцами этого культа искусства являются все, кто верит, что ценность искусства — высшая ценность, а не ценность опосредующая. Людей этой веры, преимущественно буржуа, потерявших веру отцов, гораздо больше, чем принято считать.

С одной стороны, художник выталкивается из общества, которое более не придает искусству никакого истинного смысла, с другой же стороны, он сам от него дистанцируется. В романтизме для творца наиболее важным оказывается сам процесс творчества, а не то, что он творит. С этих пор художник становится абсолютно субъективным и «аутичным». Он один ставит себе задачи и задает темы; он даже устанавливает правила игры для своего искусства. Предельный случай — когда художник осознает, что производимое им обладает смыслом лишь для него самого, и творит он только для того, чтобы подтвердить собственную суверенность как «творца». Требования общества в расчет не принимаются. Его единственное отношение к обществу состоит в том, чтобы оно принимало его произведения в обязательном порядке, даже если они лишены для общества смысла или это общество отрицают.

Судьба истинного художника в это время полна опасностей и двусмысленностей.

Допуская сотрудничество с тотальным рабочим миром, художник рискует тем, что этот мир начнет ставить ему условия и подвергать цензуре то, что он должен делать или может себе позволить. Он рискует покориться «униформе», тому «отлитоному из чугуна» единообразию, что является клеймом технически-индустриальной системы. Для этого мира не имеет смысла то, что художник реально может ему предложить.

Если же истинный художник станет участвовать в сопротивлении, организованном «l'art pour l'art», то он рискует попасть в более чем сомнительное общество. Рядом с ним, не различаемые «широкой публикой», за благосклонность «publicity»¹³⁹ борются бездарные идеалисты и одаренные оппортунисты, рутинеры последней моды и ловкие шарлатаны. В этой изоляции, чтобы иметь возможность жить, он вынужден обращать взор на художественный рынок и выставку. Начиная с конца XIX века, искусством нередко торговали не только немногочисленные благородные собиратели или хранители собраний, но и собственно меценаты, заботившиеся об истинных художниках и их поддерживавшие. Этот патронаж торговцев представляет собой одну из самых выдающихся глав в истории современной живописи и скульптуры. В целом же, обладая способностью различать уровень критики в прессе, на художественном рынке и у публики, даже беззастенчивая торговля намеренно не пользуется шансом продать посредством правильной «рекламы» прежде отвергнутый товар. Так что и в завоеванных истинным «avant-garde» «новых землях» распространяется конъюнктура последней моды, в чем можно легко убедиться, обратив взор на регулярные выставки-монстры современного искусства. Необходимость работать на выставку сама по себе втягивает художника в соревнование за то, чтобы соответствовать самому новому и самому эффектному. В общей массе произведений наверх возносится только сенсация, тихие творения медленно опускаются на дно.

Но если художник попытается связать себя с консервативными силами, то на его творчестве сразу стопудовой тяжестью повиснет их косность, их недостаточное желание внутреннего обновления, недостаточная вера в глубокую миссию искусства, усредненность всего «академического».

Зажатое между колоссами буржуазного, официального, салонного искусства третьего сословия вместе с его наследниками и лишенным искусства рабочим миром четвертого сословия, истинное худо-

жество оказывается принадлежностью «пятого сословия» в том узком пространстве, что уберегли для него немногочисленные знатные позднепатрицианские собиратели и покровители или меценатствующие торговцы. Искаженный образ этого «сословия» — «расторопный (или даже макабрический) художественный народец» — становится придворным шутом буржуазии.

Так что уделом художника остается одиночество — одиночество во всех его формах, в окружении тех новых опасностей, которые приходят вместе с ним. История этого страшного, все более и более обостряющегося одиночества и есть история истинного искусства в XIX веке и в начале XX. Ни в какое иное время художники не страдали так тяжело под игом времени, как в наше, — доходя до безумия и самоубийства. Истинные художники своего времени часто становились свидетелями правды, — то есть мучениками.

Вокруг них буйно размножаются формы, связанные с разложением искусства. «Все, что сегодня бросается в глаза, кажется по большей части упадком сущности искусства. Чем больше искусство внутри этого массового порядка становится функцией подобного существования, тем сильнее оно приближается как предмет удовольствия к спорту. Хотя в статусе развлечения оно уходит из-под давления рабочего бытия, ему все-таки не дозволено добиваться самостоятельности бытия единичного. Вместо объективности шифра сверхчувственного оно владеет только объективностью вещественной игры; поиск новой формальной связанности находит дисциплину формы, которая лишена содержания, пронизывающего человеческую сущность и достойного веры!.. В подобном художественном обучении присутствует в полной мере исключительная претензия на умение, но за этим, по существу, слышны отзвуки незрелого влечения к усредненности... Изнутри искусства подает голос оппозиция самому человеку, и оппозиция эта действует в пользу Настоящего, понятого как голое Теперь. Заблуждением признается все, что выглядит подобием хоть какой-то страсти, подобием удовольствия от былого величия или притязает на трансцендентность. Форма со всей деловитостью превращается, в конце концов, в технику, конструкция становится расчетом, все притязания сводятся к требованиям рекордных результатов. Насколько искусство соскальзывает в эту функцию, настолько оно лишается убеждений. Оно может подчеркивать как существенное сегодня это, завтра — то, повсюду ища для себя сенсаций. В нем неизбежно отсутствует то качество, что было присуще эпохам с не вызывающей вопросов нравственной субстанцией, а именно — связь с содержанием».

Под ярмом науки. В гораздо большей степени, чем фактом техники и измененной структуры общества, характер искусства во время этого всемирно-исторического перехода определяется духом науки. Дух науки незаметно затягивает искусство в свои сети (Bann) и сбивает с собственного пути (Bahn).

«Абсолютное» искусство — это гештальт искусства, приспособленный к эпохе аналитической науки.

Идолосложение. Техника как идол. Но еще сильнее, чем новой наукой, искусство определяется религиозными событиями. Решающее событие — пришествие атеизма, разбожествление мира. «Это разбожествление представляет собой не неверие одиночки, а возможное следствие духовного развития, которое в данном случае фактически ведет в Ничто. Становится ощутимой неизвестная прежде ненависть к бытию, от которой самое резкое античное неверие было защищено образным богатством никогда не отвергавшейся мифической действительности». И это тоже должно иметь последствия для искусства.

Первое и самое прямое следствие смещенной трансценденции и замыкания на земном — предпочтение искусством реальности в совершенно определенном «номиналистском» смысле. Под «реальным» теперь подразумевается предметно-индивидуальное, «реалистичным» является его изображение: индивидуальное изображение исторического события (как замена религиозного образа), изображение индивидуального ландшафта, индивидуальный портрет. Все это — фактически господствующие жанры как в буржуазном, так и в пролетарском реализме, и они совершенно не походят на те, что существовали раньше (но на других основаниях) в бюргерском реализме Голландии. На ряду с этим сохраняются остатки рациональной аллегории и эмблематики. Истинной символики уже нет, но ее, по крайней мере, страстно желают.

Гораздо более глубокое воздействие на искусство оказывает факт идолослбжения. Его законы с большой ясностью изложил Альфред Мюллер-Армак.

«Исчезновение веры вовсе не является чисто богословской проблемой, чем-то таким, что существует до тех пор, пока вещи рассматриваются с точки зрения определенной религии, и лишается смысла, как только они эту точку зрения покидают. Скорее, исчезновение веры оказывается конкретным явлением, которое имеет в высшей степени реальные духовные и социальные последствия и в качестве такового не должно упускаться из виду при духовно-историческом рассмотрении. Это явление охватывает такие смысловые закономер-

ности, которые, по меньшей мере, достойны уважения и свойственны всякому религиозному поведению; они сохраняются даже в полностью секуляризированном мире».

Человек — это существо, ориентированное на познание высшего божественного бытия. При этом он в состоянии свободно вернуться обратно в свой земной мир и отказаться от веры. Однако эту свободу отрицания Бога человек покупает дорогой ценой: необходимостью населять свой мир идолами. Место веры в Бога занимает вера в определенные ценности земного бытия. На них полностью переносится — предельно нереалистично (отсюда фантастический характер всего современного мира) — власть и блеск истинного абсолюта. Это и есть процесс идолослôжения.

В этом аспекте, однако, XX век весьма заметно отличается от века XIX. Предыдущее столетие — это политеистическая эпоха или, правильнее сказать, эпоха соперничающих между собой идолов. В фактах искусства борьба эта отражается с величайшей ясностью. Из схватки идолов в начале XX века победителями выходят два «кумира»: вера в триаду «прогресса» (наука — техника — индустрия) как популярный вариант религиозности и вера в автономного человека как более возвышенная мировая религия. В своей основе оба идола только грани-осколки одного и того же божества. И в этом опять-таки XX век гораздо сплоченней, чем век XIX, поскольку теперь один идол вытесняет все остальные, предлагая даже нечто вроде «аналогии стиля».

Невозможно усомниться, что в наше время техника представляет собой самую суровую, самую категоричную реальность в той мере, в какой под реальностью понимают только реальность земную (впрочем, следуя голосу совести, надо было бы отыскать еще более суровую реальность). Технически-индустриальная система превратилась в космогоническую силу. «Человек техники так сильно изменил поверхность нашей планеты, как, пожалуй, ни одна сила, кроме той, что возвысила горы и углубила моря». Он создал для человека новый окружающий мир, как бы вторую природу. Да и поверх первой природы накинута техническая сеть, присутствующая на всей планете, даже в самых удаленных ее областях. «Техническая обработка данного мира уже сама по себе ведет к созданию новой реальности, которая материально конкретна, но интеллектуально в высшей степени абстрактна и в буквальном смысле слова денатурирует природу».

Но заблуждение заключается именно в том, что эту мнимо самую суровую реальность держат за реальность высшую, превращая ее тем самым в идола как такового. Принимать технику за высшую реальность означает требовать и советовать, чтобы человек признал этот

мир, вызванный им самим к жизни, признал свое порождение в качестве чего-то неизменного и самостоятельного, подобного второй природе, чтобы человек приспособился к этой реальности, по необходимости жертвуя всем тем в себе, что миру техники не «подходит».

Это требование, которое только кажется разумным, ставит средства превыше цели, сотворенное человеком — над человеком. Оно столь абсурдно и фантастично, в нем столько «сдвинутого», перевортывающего отношения с ног на голову, что оно не должно допускаться объективно мыслящим человеком. Оно допускается только там, где предустановленная сущность человека (и искусства) больше не узнается и не признается.

Вместе с возвышением техники до идола, в том числе и до идола искусства, с начала XX века происходит и великая инверсия иерархии ценностей, то есть революция в собственном смысле слова (прелюдия к тому — возвышение геометрии до уровня идола во французской революционной архитектуре). Это понял еще Тессенов: «Архитектура имеет дело со всем человеком, конструкция — с частной его функцией». Теперь же искусство готово подчиниться техническому духу и его порождениям. Техника обязана возвышаться над искусством подобно тому, как она возвышается над природой, да и над духом тоже. «Машина, современный феномен, способствует реформации духа», — пишет Ле Корбюзье в 1924 году. «Машина — это вся геометрия без остатка. Геометрия — наше великое творение, и она восхищает нас. Человек (творящий машины) действует как Бог, то есть с совершенством». В данном случае идольский характер нового идеала уже нельзя не замечать. Это тот самый момент, когда техницизм и эстетизм заключают в «новом строительстве» союз, имеющий далеко идущие последствия, и часть изобразительного искусства сворачивает на техноидный путь. Позднее подобная логика неизбежно подсказывает мысль изготавливать произведения искусства не «мануально», а с помощью «информированных» автоматов.

Против «хрустального дворца» технического рационализма (Достоевский), где человек низводится до уровня «фортепьянной клавиши», поднимается восстание рабов в обличье иррационализма. В сюр-реализме, который на самом деле представляет из себя су-реализм, искусство утверждает свою свободу, спасаясь бегством в царство беспорядка, помешанности. Но так как антирационалисты утратили возможность трансцендентного в той же мере, что и рационалисты, посредством этого бегства они обретают не чудесное, а всего лишь абсурдное и особенное. Если произведения последних можно конструировать подобно тому, как техники конструируют свои изде-

лия, то произведения первых возникают столь же бессознательно, как и сновидение, витальный рефлекс или случай.

Идол автономии. Наиболее могущественным и наиболее духовным идиолом этого времени является не техника, а вера в абсолютную автономию человека, в его самовластье и безграничную свободу.

Догмы этого верования представляют собой следующее. Первое: человек обладает силой самостоятельно утверждать свою сущность, будь то сущность индивидуальная или коллективная. Предустановленной сущности человека не существует. Человек меняет свою сущность в истории или в собственном свободном творении. Второе: человек совершенно свободен только там, где он окружен миром, который от начала до конца создан им самим, а значит, теми способностями человека, полновластным господином которых он и является.

Эти догмы взаимосвязаны. Отрицание предустановленной сущности человека является условием его абсолютной свободы. Если может существовать сущность вещей, изменить которую не во власти человека, тогда он не будет целиком свободен, то есть не будет свободен в своей безграничной творческой силе, а окажется в зависимости от некой более высокой силы, которая и определяет природу вещей и их порядок. Но поскольку именно в природе вещей он встречает и порядки, сущность которых изменить, безусловно, не в его власти, он должен, чтобы иметь возможность утверждать иллюзию свободы, природу исключить. В этом ему помогает техника, «денатурирующая» природу и создающая для человека такой окружающий мир, где он встречается только со своим собственным порождением.

Мысль о том, что человек в целом свободен только в том случае, если может избавиться от природности и творить окружающий мир, творить дух своим духом, обнаруживается, пока еще идеалистически ограничено, уже у Гегеля, а затем гораздо радикальнее — у Маркса. У истоков мышления Маркса не без основания стоит образ Прометея, которого он прославлял в своих ранних писаниях. Девиз этой безграничной свободы — «non serviam»¹⁴⁰.

Сегодня эта вера в автономного человека представляет собой мировую религию, которая (как и ее служитель — техника) сознательно или полубессознательно распространяется на нашей земле поверх всех границ. Вера эта существует в различных вариантах: в коллективном, а также в относительно и радикально индивидуалистическом. Разные изводы этой религии объединяет общее требование, от которого они не могут отказаться, — исключение природности. «Природа сама отчуждает себя от человека, если предлагает себя в ка-

честве потаенной силы: таким образом она отвлекает человека от его собственной истинной сущности. Человек, вероятно, не в природе должен искать себе прибежище, а в человеческом искусстве техники. В технике заключена подлинная сущность человека».

Потому-то во всех разновидностях этого люциферического «автономизма» технике отводится новая, чрезвычайно выдающаяся роль, а в теснейшем союзе с ней — и искусству. Подобно технике, искусство ощущает себя призванным создать вместе с человеком окружающий его мир, в котором он встречается только с отражениями своей собственной демургической силы и власти. Искусство должно отвергнуть диалог с природой, который оно вело на протяжении тысячелетий, и стать монологичным. Враждебность природе, наблюдаемую в крайних направлениях современного искусства, можно полностью понять только так. Так называемым «беспредметным», а правильнее сказать, абсолютным искусством оказывается то, для которого ценно только происходящее исключительно из человеческой имманентности. Его образования столь же многозначительны, как и природные, и призваны таковыми оставаться. По сути своей, они должны быть избавлены от всякой критики, подобно образованиям природы. Примечательно, что внешне эти произведения зачастую разительно напоминают искусственно различимые аспекты элементарной природы: макроизображения разрезов и граней, природные препараты или рассматриваемые под увеличительным стеклом следы воздействия природных сил: дождя, ветра, снега, мороза. Возникает промежуточное царство человеческих артефактов, располагающихся посередине между образованиями техники и образованиями элементарной природы. Назначение этого царства заключается в том, чтобы изымать человека из солидарности с сотворенной природой.

Поскольку автономный человек не признает сущности вещи, а значит, и сущности искусства, его вовсе не затруднит объявить произведением искусства черный квадрат на белом фоне, равно как и писсуар или подобранный с земли гладкий камень, любой «objet trouvé». Место произведения искусства занял «эстетический объект».

«Творчество человека вытесняется творчеством природы — именно этими словами можно охарактеризовать современную культуру вообще, а тем самым и наше искусство, которое в этом отношении полностью соответствует духу времени». Соответствует времени, но не соответствует действительности, не соответствует сущности, а потому оказывается фантазмом. «В современной живописи может заключаться отречение от самого качества „искусства“: отныне его дозвоительно трансцендировать и завершать фетишем, суррогатом

природы, который более чем природа, а потому и более истинен». Это значит иллюзию автономного человека «предпочитать даже как нечто более полезное, чем это допускается сознанием времени». Это не только допускается, но и требуется.

Совершая подобный шаг, «изобразительные искусства тем самым столь радикально порывают со своими традициями, историческими нормами и правилами, что возникает вопрос, есть ли необходимость использовать для них прежнее наименование?».

Спротивляясь эрзац-религии автономного человека, все старые верования сплываются в новую судьбоносную общность. Их духовная жизнестойкость проверяется существующей или вновь обретенной способностью производить на свет истинные произведения искусства.

Историзм. В то же самое время, когда возникла современная техника, историческое сознание Запада впервые научно реализовало идею «всемирной истории». Историческое сознание расширилось до невообразимых размеров, оно преодолело глубины времен точно так же, как и дали пространства, наконец, оно поместило искусство, создававшееся на протяжении пяти тысячелетий, в поле зрения современных художников и созерцающих искусство людей. Исторический дух не позволяет свести себя к духу техническому. Историзм представляет собой особую, самостоятельную духовную мировую силу, существующую помимо техники. Он ежедневно напоминает о себе со страниц газет и не позволяет забыть, что также обрел власть над землей. И это вновь отражается на судьбе искусства.

Так что не только техника может сопровождаться разнообразными предзнаменованиями, но и знание об искусстве прошлого.

В XIX веке научный историзм стал основой для историзма художественного. Тогда художник впервые смог примерить на себя (под тем или иным предлогом) любую, выбранную по собственному вкусу, маску прошлого. В 1873 году в строительном искусстве своего времени Ницше увидел «беспрерывную внутреннюю историческую всемирную выставку». Без подобной возможности выбора исторических стилевых форм или душевных состояний не мыслим, по сути, и такой феномен, как искусство Пикассо, восходящее к романтическому окказионализму, где поводом для игры фантазии становится и все историческое. С другой стороны, и сам историзм может превратиться в средство радикального избавления от искусства прошлого.

Технический мир вкуче с миром техноидного полуйскусства, в соответствии со своей сущностью и своими желаниями пребывает вне истории, не зависимо от того, признает ли он открыто вместе с Ле

Корбюзье, что «il faut tout recommencer à zéro», или нет. Человек, сам себя провозгласивший автономным, обязан исключать живую историю, традицию, поскольку и в ней он сталкивается с вещами, изменить которые решительно не в его власти. В этом ему помогает историческая наука, не признающая в истории ничего непреходящего — то есть проникновение в историчность региона, свободного от времени. Воздействие прошедших эпифаний вневременного (вечного) на настоящее действенное всего упраздняется, когда настоящее исторически релятивизируется и его хоронят в музеях. «Историзацию наследия используют для изоляции истории... Этой эпохе понадобилось не более ста лет, чтобы степень отделения ее от своих исторических основ оказалась неожиданно высокой»*. Так что и историзм, подобно технике, теперь становится инструментом утверждающего свою автономию человека, а также союзником эстетизма. «Прошедшее не может обладать никакой властью, не может создавать никаких затруднений, не может давать никаких директивных указаний, не может оказывать никакого сопротивления. Но прежде всего оно не может делать того, что, конечно же, по самой своей сути составляет истинное наследие и в чем даже заключается лучшая его часть: с молчаливой настойчивостью удерживать в памяти норму, которая хотя и может быть в любой момент нарушена и нередко подвергается клевете, но поношение которой непременно воспринимается как падение, а отказ — как предательство»**. От таких напоминаний и таких масштабов искусство, взятое на службу автономному человеку или само себя утверждающее автономным, должно избавляться, в противном случае оно не будет обладать искомой ею беспричинностью. Этим занимается в области искусства история стиля, уравнивающая все ценностные различия.

Но гипертрофированный историзм имеет и другую, положительную сторону. Человеку с развитым историческим сознанием удалось так глубоко и так тонко постичь былое, как это не удавалось даже приблизительно ни одной предыдущей эпохе или культуре. И в мировой истории это тоже феномен *sui generis* и весьма значительное достижение, которое в сфере искусства дало о себе знать небывалым расцветом исполнительски-репродуктивных искусств. Исполнение музыкальных и театральных произведений прежних эпох, даже иных культур, в XIX и XX столетиях подчас достигало такой художественной высоты, которая, по-своему, может сравниться с искусством «продуктивным», при-

* Н. Freyer. Op. cit., S. 181, 184.

** Н. Freyer. Op. cit., S. 184.

надлежащим великим эпохам прошлого. «Музыка достигает сегодня предела и количественного, и одновременно качественного. Но она, в отличие от строительного искусства, беззастенчиво откровенна в репродукции прошлого. В этом сердцевина ее воздействия. Репродукцию не выносит современная музыка, которая с точки зрения целого скорее вызывает интерес, чем захватывает, означает скорее особенность-попытку, а не своеобразие-осуществление» (Ясперс)¹⁴¹.

Рефлексивная сознательность как судьба. Однако это историческое сознание (*Bewußtsein*) представляет собой только особое выражение достигшей предельного универсализма рефлексивной сознательности (*Bewußtheit*), сознательности второй степени, которая пытается выставить саму себя и бессознательное в резком свете точного познания. «Сознание эпохи избавляется от всякого бытия и занято только собой. Кто так мыслит, тот одновременно и самого себя ощущает как ничто. Осознание конечности своего существования является одновременно и сознанием ничтожности собственной сущности. Освобожденное сознание времени опрокидывается». Это справедливо и по отношению к искусству. Когда Валери провозглашает, что он предпочел бы посредственное стихотворение, созданное при полной ясности и в совершенном сознании, бессознательно возникшему шедевр¹⁴², то он, очевидно, говорит не как художник — ибо какой художник может предпочесть посредственное стихотворение шедевр? Он говорит это от имени того гордого автономного человека, который не в состоянии вынести свою зависимость от «вдохновения» свыше. Если бы фраза Валери была взята на вооружение художниками, то это было бы равносильно провозглашению конца искусства. А современная «критика» поднимала эту идею на щит уже не раз.

От сознательности такого типа «современному» человеку, «господину Тесту», отказаться тяжелее всего, да он вовсе и не желает этого делать:

«Я исповедаюсь в том, что сотворил кумира из своего ума, но другого я не нашел». — «Я продолжаюсь, себя прослеживаю, в себе отражаюсь, и отражения множатся. Я переливаюсь в бесчисленных зеркалах — я стеклянный»¹⁴³.

3. Фазы

Крайне запутанная история искусства в последние два с половиной столетия, однако же, достаточно отчетливо обнаруживает отдельные фазы. В каждой из них описанные выше тенденции сочетаются друг

с другим особым способом. Начало переворота намечается там, где искусство впервые определяется через некоего идола: так возникает цепь идолосложений. И это случается в рококо. Искусство нашего времени можно постичь только как фазу этого целостного исторического процесса.

Прелюдия: Рококо. Рококо (включая стиль «Régence»¹⁴⁴) производит настоящую революцию, наделяя господством нижние сферы. В зодчестве это формы, которые прежде допускались только в подчиненных местах, в орнаменте — низовые игривые жанры, чье генеалогическое древо восходит к гротеску, в живописи — более низкий жанр «галантной идиллии», в области духа — эмпирическое восприятие, которое теоретики этого времени противопоставляли «raison»¹⁴⁵, в жизнеустройстве — удобство, легкость и легкомыслие в противоположность достоинству. Вместо старых великих богов, распространявших свет и утверждавших порядок, на место Аполлона-Гелиоса и Геркулеса, в самый центр образной фантазии рококо помещает Пана и Венеру, чье владычество охватывает пространство, лишенное истории. С помощью искусства рококо создает мистически-земной рай вечной юности, веселости, грациозной красоты и блаженной чувственности, отрицая при этом смерть, грехи, старость и бренность. Самой интимной движущей пружиной сей нежной революции оказывается провозглашение новой жизненной силы, наиболее могущественной из всех, — чувственной любви. Божественно просветленная, утонченная чувственность — остроумие ощущений — становится идеалом. Так начинается цепь революций, которые отныне наделяют исчерпывающим достоинством Абсолюта одну земную ценность за другой: природу, разум, искусство, прометеевскую творческую силу человека, доходя до наивысшей степени обольщения и тем самым — до полного провала. «При каждой революции часть Неба низвергается и достается земле»¹⁴⁶. Этот тезис Ойгена Розенштока совершенно особым образом характеризует революцию, прошедшую «голубиной поступью» и в одеждах изящества.

Но эта революция пока еще полностью — плоть от плоти того самого старого мира, мира аристократии. Ее совершает дворянин, утративший присущую ему функцию и в игре создающий замену. Рококо еще целиком мыслит себя в нерасторжимости гезамткунстверка, где все искусства с несравнимой грацией и легкостью предаются игре друг с другом. Кроме того, эта художественная революция носит частный характер и пока еще не охватывает всю старую Европу. В Южной Германии она с успехом была принята в церкви, и то, что

из этого получилось (вспомним шедевры южно-немецкого церковного рококо), можно назвать пленительно радостным финальным хором староевропейского искусства. Еще до бетховенской Девятой симфонии именно «Радость, чудная искра Божья...»¹⁴⁷ пелась в созвучии с небесными пространствами церкви, по-земному устроенными и с помощью живописи в поэзию превращенными.

Оборотная сторона сенсуалистической веселости рококо — это скептический разум (Вольтер), а ее предельная противоположность — искусство Хогарта с его бездонным пессимизмом, где достойными изображения оказываются ценностная опустошенность мира и «black sun»¹⁴⁸ Свифта.

Классицизм и романтизм (1760–1830). И это только начало Великой революции в искусстве. Данная эпоха, будучи отделенной от прошлого, пытается вновь с ним соединиться посредством исторического исследования и чувства. Основанием всего староевропейского искусства была римская и поздняя античность, весь ее материальный и духовный мир: начиная с сети дорог и латинского языка и заканчивая римской империей, римским правом и всеми завершающими формами античного искусства. Эта традиция была исторической реальностью. Поворот назад, к эллинизму и готике, оказался не более, чем возвышенным сном. Вместо наивного чувства, поддерживаемого неповрежденной радостью творчества, взамен ощущения непосредственной близости, возникает сознание временного удаления, непреодолимой временной дистанции, отделяющей настоящее в его безграничном ничтожестве от прошлого. Все теперь начинает холодеть и расщепляться, уже звучит желание избавиться от прошлого (Рунге). Великое единство искусств стремится к распаду, с пафосом, похожим на религиозный, повсюду прорывается стремление к «чистоте». Одновременно начинается поляризация крайностей. Во французской революционной архитектуре идиолом оказывается геометрия, то есть «чистый разум», а в английском парке — «чистая природа Элизиума», подчиняющая себе восприятие. Великие идолы этой эпохи — природа (ее храм — «пейзажный парк»), разум, во имя которого ныне освящаются и христианские церкви, а также вечность — «eternity the largest of the idols» (Честертон), которой посвящены относящиеся к этому времени проекты колоссальных памятников. Во второй фазе является идол искусства со «святыми местами» в музее, то есть идол «эстетической церкви». Дух этой фазы с невероятной решительностью выражает себя в триаде: памятник — тюрьма — музей (это те архитектурно-художественные задачи, реализация которых производит самое

сильное впечатление). Но в то же время садово-парковое искусство создает и такие произведения, которые уже не отграничены от природы, подобно тому, как в некоторых художественных творениях нашего времени границы с техникой размываются, непрестанно меняясь вдобавок. Одиноким противником мира разума Гойя мобилизует область влечений и жутко-тоскливых сновидений, добиваясь реализма разбожествленного мира и имманентной ему преисподней. Он является собой новый тип самовластного, но духовно бездомного художника: «абсолютного» гения, не связанного более ни с каким порядком сущего и глубоко из-за этого страдающего, художника, который, подобно колдуну-чародею, подчеркивает произвольное, извлекая при этом из него еще и порядок.

Силой, определяющей собственно искусство Европы, в этой фазе становится Англия. «Почти сразу после 1763 года — года заключения мира, утвердившего имперское положение Англии в мире, — эта страна впервые в истории становится для континента законодательницей в области искусства и культуры. Не только большинство мотивов, тем, задач, к которым отныне обращается искусство, имеют английское происхождение: английской печатью отмечено и соседство индустриального и паркового пейзажа, соседство разума и природы, прогресса и консерватизма, Просвещения и романтизма, *business* и *dream*¹⁴⁹. С точки зрения социальной истории у истока этой тенденции лежит тот факт, что в Англии, и только в Англии, старой аристократии и новой буржуазии удалось достичь плодотворного уравнивания-примирения».

В эту эпоху новая техника — техника стекла и железобетона — все еще располагается исключительно на периферии, а благородная гуманистическая позиция изобразительных искусств едва ли еще когда-нибудь позволит взойти на такие вершины, которые могут сравниться с достижениями более ранних эпох европейской культуры. Можно привести примеры и из других видов искусства, явивших в то время величайшие не только в европейской, но и в мировой истории шедевры: это венская классическая музыка, а также немецкая поэзия двух могучих поколений, родившихся между 1750 и 1770 годами. Сюда же относится и расцвет идеалистической философии — от Канта до Шеллинга и Баадера. Смерть Бетховена, Гёте и Гегеля полагает конец этой фазе развития.

Интерлюдия: Людовик XVI и бидермейер. Между рококо и эпохой «классицизма и романтики» располагается переходный стиль раннего Людовика XVI (1750–1765) с его сдержанным зодчеством. Малый Трианон

свидетельствует о такой высоте европейского строительного искусства, которая на мгновение приближает это зодчество к греческой архитектуре, прежде чем сделать его предметом внешнего копирования. С благородным изяществом архитектурных тел гармонирует утонченность пластических портретов (Гудон), свежесть деликатно-нежного орнамента, полная красок живопись, которая у Фрагонара уже отделяется от белизны интерьеров и возносится к сферам воздушного и огненного.

После классицизма и романтизма в безветренной тиши золотого века наступает короткая фаза (1825–1840) бидермейера с его отказом от заклинания духов прошлого, с «новой вещественностью» скромных жилых построек и со светлым, мягким и кротким реализмом живописи, самый прекрасный и утонченный расцвет которой являются картины Коро, создаваемые в то же десятилетие, когда была изобретена фотография. Это последняя камерная, благородная культура и кульминация домашне-бюргерского искусства.

Эпоха грюндерства (1840–1885). Эта весьма противоречивая эпоха все же обладает внутренним единством, которое весьма отчетливо проявилось в энергичном повороте архитектуры к Ренессансу и барокко: «наш век, собственно, со всей своей культурой и со всеми потребностями может быть только продолжением эпохи Ренессанса» (Земпер). Сходная ориентация чувствуется и в живописи этой эпохи (Делакура). Но в то же самое время техническое строительство со своими гигантскими проектами провозглашает себя особой, самостоятельной силой — наравне с искусством. Фокусом всех художественных устремлений становится театр, как это виделось Вагнеру с его гезамткунстверком. Театр как святилище. В это время появляются великие театральные и оперные здания Европы. Театральное начало распространяет свои лучи с квазистилеобразующей силой во все регионы жизни. Этому новому храму искусства, не статичному и аполлоничному, как музей классицистической эпохи, но динамичному и дионисийному, противостоят в качестве средоточия «технологических искусств» великие всемирные выставки. В таком примечательном для данной эпохи словосочетании, как «искусство и индустрия», время само нашло формулу собственной двойной сущности. В пограничной области, на пересечении этих сил в невообразимом количестве произрастает псевдоискусство грюндеровской эпохи: искусство «парвеню», новых варваров, похожее на slums¹⁵⁰ «обездоленных мира сего». Благородная культура гётевской эпохи ушла под воду, оставив после себя одни лишь крошечные островки. Когда

о XIX веке говорят осуждающе, имеют в виду как раз это самое время, богатое как дикими, беспорядочно произрастающими сорняками, так и талантами. Но здесь начинается и последняя великая глава истории европейской живописи, которая мнит себя соперницей науки, столь же «позитивистской», как и она. В действительности эта живопись до конца следует заветам староевропейского искусства и растворяет себя в сиянии красок. Речь идет об «импрессионизме».

Fin de siècle (1885–1905/10). Между XIX веком и Великой революцией 1910 года помещается *Fin de siècle* со своим, несомненно, особым характером. Хотя историзм и дает о себе знать, но ведущие умы эпохи, заканчивающейся в югендштиле, от него уже отказываются. На смену импрессионизму приходят новые направления: неоимпрессионизм Сёра, зрелое искусство Сезанна; на это время приходится и начало творчества Ван Гога, Мунка, Ходлера. Это время архитектурного гения каталонца Антонио Гауди, в чьем творчестве знаменательным образом смешиваются историзм, кич и антиципации абстрактного искусства. В качестве оппозиции к историзму и позитивизму выступают виталистические и символические течения — *modern style*, *Jugendstil*, *Sezession*¹⁵¹, в которых преобладание декоративно-прикладного искусства и эстетического начала примечательным образом соединяется с эротическими мотивами и углубленным сознанием смерти. Эти направления поддерживают, в основном, художники европейских окраин — испанцы, бельгийцы, англичане, норвежцы, пытающиеся создать стиль, призванный еще раз охватить всю жизнь целиком: начиная с реформы шрифта, впервые смягчившей тектоническую форму букв — несомненный симптом! — через мебель и обстановку (даже патрон лампы накаливания) — вплоть до обновления фрески, витража и мозаики. Все поглощены поисками непрочного, будь то сфера архитектурных форм или скользящая многозначность эстетических символов. Как раз в это время пробуждается интерес не только к миру сновидений и его символики, но и к области секса, которая в искусстве этого этапа играет столь великую роль. Лабильное наступает, и почва начинает уходить из-под ног.

Великая революция (1910–1925). Тотальной революции искусства предшествует совсем короткая прелюдия, значение которой уже в 1911 году уловил в кубистических картинах Пикассо, представленных в собрании Щукина, Николай Бердяев. Эта прелюдия может быть датирована практически с точностью до года: 1910-й. Одновременно в Париже, Мюнхене и Москве возникает абсолютная, беспредметная живо-

пись, совершающая не без помощи Малевича стремительный бросок к нулевой отметке — в самый эпицентр. Почти в том же году Гропиусу удается создать идеальную форму фабрики, которая была призвана стать образцом не только для фабричного строительства, но и для всего «нового строительства»¹⁵². Уже дает о себе знать ответная реакция абсолютного иррационализма, и с первым «*objet trouvé*» Дюшана — сушилкой для бутылок, заявленной в качестве произведения искусства, — открывается та самая зона «по ту сторону искусства», которую уже отыскал «элементарный» рационализм Малевича. Союз с этими направлениями заключает и двенадцатитоновая музыка.

Революционность данного события состоит прежде всего в том, что искусство пересекает собственные границы. Авангард сознательно осмелился продвинуться в область, лежащую «по ту сторону искусства», периодически выдвигая даже требования о его упразднении. Искусство вынуждено растворяться в универсальной конструкции, которая одна, как может показаться, способна адекватно выражать эпоху и ее радикальное обмирщение. Возникла ситуация, которой никогда прежде не было.

Эти годы стали решающими не для одного только искусства: идеи и открытия, что поныне сильнейшим образом воздействуют на мир, доминируют уже тогда: самолет, беспроводный телеграф, теория атома, теория относительности; исследование бессознательного, логистика; кино, джаз и т. д. и т. п.

Продолжительный союз между связанным с техническими целями конструктивизмом нового строительства и свободным от целей «конструктивизмом» абсолютной живописи и пластики создает совершенно новую ситуацию. Этот союз, подготовленный голландской группой «*Stijl*», около 1925 года принимает законченный вид в творчестве Ле Корбюзье: именно благодаря ей произведения Ле Корбюзье приобретают исключительную силу исторического воздействия. У «*Style Corbu*» повсюду появляются все новые и новые приверженцы, с помощью которых в последующие десятилетия он завоюет всю планету...

Во главе противоположного «конструктивизму» и «функционализму» течения сначала встает экспрессионизм, действующий под девизом: «Дух — супостат души». В двадцатые годы на смену ему придет культ абсурда, сумевший достичь нулевой отметки в лице дадаизма. Около 1925 года у Танги, в пейзажах Гадеса, находит свою устойчивую формулу сюрреализм. В меняющемся, подобно Протею, искусстве Пикассо свой непревзойденный гештальт обретает леворомантический идеал безгранично свободного художника: художника-чародея, *homo artifex ludens sicut Deus*¹⁵³.

Смена союзов (1930) – Реакция авторитарных систем (1930–1945). Неожиданное, произведенное по команде «переключение» русского искусства на монументальность, неоренессанс и пролетарский реализм (1929) формирует совершенно новую ситуацию. Сходные черты вскоре принимает и искусство Третьего Рейха, тогда как в фашистской Италии революционные течения допускаются в официальное искусство в большей степени. Для этого стиля характерна построенная архитектором Джузепе Терраньи в 1932–1935 годах «Casa del Fascio» в Комо. Само собой разумеется, что «искусство по милости государства» должно быть репрезентативно и призвано что-то говорить народу – подобно искусству рекламных плакатов. Но в 30-е годы и за пределами авторитарных государств можно наблюдать некую, по большей части поверхностную, псевдогуманистическую реакцию, которой, однако, в отдельных случаях удастся вновь наполнить упрощенные элементы конструктивистского строительства подлинным архитектурным содержанием, как это сумел сделать Гуннар Асплунд в стокгольмском крематории (1935–1940) и – отчасти – Фрэнк Ллойд Райт.

Перестройка русского искусства представляет собой историческое событие первой величины: речь идет о «смене союзов». Если в 10-е и 20-е годы революционное искусство было союзником социальной революции, то с этого момента оно постоянно подвергается опале. Ему не остается ничего другого, как войти в буржуазный мир, дабы завоевать его изнутри, отрекаясь от пугающих призывов и становясь прилично-светским. Но тем самым это искусство утрачивает свой революционный порыв, эстетизируется и под конец, когда его уже пропагандируют тысячи выставок и десятки тысяч книг, проникает в академии, в средние и народные школы, превращаясь в модное художественное рукоделие. Революционные «абстрактные» течения 1910-х и 1920-х годов вовлекаются в русло нового салонного искусства, – академического и меркантильного, которое вдобавок поддерживает государство. А искусство Советов бессознательно восприняло традиции официального искусства крупной буржуазии, характерного для империй Наполеона III, Вильгельма II и их академий.

Незатронутые этими крайностями, еще сохраняли цветение отдельные ветви умеренного экспрессионизма, который в 30-е годы в пейзажах Кокошки еще раз достигает своей кульминации.

Настоящее время (с 1945 года и по сегодняшний день). В описанной расстановке сил ничего существенно не меняется и в 1945 году. Россия продолжает следовать официально выбранным в 1929 году курсом,

которого отныне придерживаются и ее новые спутники, причем некоторые оговаривают для себя известное смягчение этой генеральной линии. Германия надолго хоронит осужденный при диктатуре авангард, направляя его в академическое русло. На Западе устанавливается режим «абсолютного» беспредметного искусства и допускаемого в качестве оппозиции сюрреализма, обретающего на некоторое время под впечатлением Катастрофы и следующего из этого псевдоспиритуализма известную интенсивность. Около 1960 года беспредметное искусство и сюрреализм приходят к уравниловке «неформального», когда направление целиком и полностью подчиняет себе произведение: голое желание нового бытия превращается в «вечный закон». Более мелкие неореалистические альтернативные направления продолжают оставаться малозначительными. Но и среди младших представителей абсолютного искусства, которые без конца варьируют заявленные революцией темы, отсутствуют дарования, равные по величине и силе талантам тех первооткрывателей, что выпустили на волю пятьдесят лет назад все направления XX века. Поток «современного искусства», достигнув дельты, разбивается на тысячи ручейков, одинаково мелких и монотонных (Гелен).

Возникает ситуация, точно описанная Гегелем: «Легкомыслие и скука, укоренившиеся в сущем, и неосознанное предчувствие неизвестного суть признаки того, что на подходе нечто иное».

4. Достижения

Искусство живет не в направлениях, а в творениях. Принимать направления искусства или его исторические фазы за решающий момент в истории — историческое заблуждение. Однако невозможно историзировать и саму историю искусства, избегающую всякой историзации. Решающими с точки зрения истории искусства вопросами являются только вопросы о том, когда, где и при каких условиях из определенного художественного направления вышло подлинное произведение искусства. Одно истинно художественное творение может оправдать неудачное в целом направление. В данном случае нет никаких тенденций, реализуемых с исторической неумолимостью. Великие художники любой эпохи не являются «функционарами» духа времени, они непосредственно связаны с Абсолютным Духом. Творческие, истинно художественные достижения вопреки историческому процессу кажутся случайными и из него не выводятся. Здесь в историю вторгается иное измерение, свободное от времени.

Музыка, литература, театр, живопись. Высшие достижения искусства XIX века заключены, несомненно, не в строительном и изобразительном искусстве, а в музыке и литературе.

«Между 1781 и 1827 годами рождается, олицетворенная нерушимым единством Гайдна, Моцарта и Бетховена, великая венская классическая музыка, включая моцартовский театр. Музыкальная Европа затаила дыхание и удивленно внимает. Вена одна сияет так, как не может сиять своей музыкой никакой иной город: осуществляется синтез, обусловленный как географически, так и внутренне — музыкально — синтез всех доселе по отдельности действовавших, многочастных сил европейского XVIII века, да даже всей истории целиком». А гораздо позднее, над своим временем, от которого невозможно было уже ждать ничего великого, будет возвышаться творчество Брукнера.

Время Венской классики в музыке — это и время классицистической и романтической немецкой поэзии, получившей всемирное признание. Девятнадцатое столетие — золотой век великой русской литературы, которая в лице Пушкина обрела свою первую вершину. Это великая эпоха европейского романа, начиная со Стерна и заканчивая Джойсом. В лирической поэзии как XIX, так и XX века есть мастера, стоящие в одном ряду с великими творцами прошлого.

«Внутри эклектичного стилевого конгломерата, образующего „не-стиль“ XIX века, только театральное или, вернее, сценическое искусство оставалось еще единственной сферой, где продолжала действовать подлинная традиция стиля... и потому, что это была традиция, это не было эклектизмом. Это было барочное искусство, обретшее в классицистическое время дополнительную простоту и величие, и именно оно практиковалось в «Комеди франсез» и в Венском «Бургеатре» с почти величавой строгостью. На сцене „не-стиль“ эпохи вновь превратился в стиль».

Строительное искусство, напротив, в то время перестает быть организующей силой для других искусств. Его лучшие образцы только в виде исключения достигают уровня предшествующих эпох. С произведениями старых мастеров не могут сравниться даже лучшие творения Шинкеля и Земпера. Архитектура все еще может быть благородной или утонченной, но в ней уже нет живой субстанции и глубины.

Чуть ли не в большей степени это справедливо по отношению к скульптуре. «Сила пластического формообразования идет на убыль. В качестве искусства, что покоряет материал, дарует ему жизнь, придает ему форму, скульптура Кановы и Торвальдсена стоит гораздо ниже презируемого Бернини. В жизни XIX века пластика больше не играет никакой роли. Потому не могло не случиться того, что гип-

совые бюсты, наконец, покрылись пылью, превратившись в обременительную домашнюю обстановку, и уже больше никто не заботится о многочисленных памятниках, разве что в день их открытия» (Хетцер). Вообще говоря, «эволюционно-исторически» невозможно понять, как посреди пустыни, именуемой пластикой, вдруг стало искусство Родена и Майоля, хотя и в нем ощущаются серьезные угрозы.

Великой и славной главой истории XIX века стала его живопись. От Констебля до Кокошки тянется непрерывная цепь традиций живописи, богатых многими взлетами. Париж XIX века — великое прибежище для тех, кто спасается от нехудожественного времени. Живопись Франции сохраняет свои высокие живописные качества и после Великой революции.

Портрет и пейзаж. В живописи сосредоточены достижения и таких жанров, как портрет и пейзаж. Буржуазная «живопись», для которой религиозное более не может быть настоящим содержанием, представляет собой своеобразный живописный «номинализм», когда предпочтение отдается индивидуальному изображению какой-нибудь местности, отдельного человека, конкретного исторического момента — всему, что можно назвать именем собственным. Однако это буржуазное сужение интересов живописи теперь возводится до уровня чисто художественной ценности, обнаруживая творения продолжительного действия. Прежде чем наступила ночь Абсолюта, живопись повседневного сумела объять с подлинной внутренней любовью индивидуальное существование и просветить его тем сиянием, что было прежде предназначено только для неземных вещей. Участок реки, песчаный карьер, поле, дома вдоль пригородной дороги — все пропитано волшебством *hic et nunc*¹⁵⁴, все сияет ныне в неповторимом, райском или, пожалуй, меланхоличном, уже невозвратном свете. Живопись XIX века — это великое расставание с красотой здешнего, красотой земли, человеческого лика. Свет, присущий импрессионизму, улавливается им в самых тонких, постоянно изменяемых нюансах и настроениях и оказывается последовательным выражением не только бренного, но и бренности вообще. В целом же, когда этот свет «проглатывается» цветом, земные вещи постепенно теряют свою индивидуальность. В высшей точки пути, на перевале, где дорога, раздваивается и, при спуске, ведет уже или к кубизму, или к абстрактному искусству, — именно там помещается «герметическая» тишина искусства Сезанна — открытие «чистого» зрения — с его «трансценденцией вовнутрь».

Эти французские мастера — наследники живописной культуры старой Европы, «так как они вновь открыли великую стилевую традицию, они ее переняли и вдохнули в нее новую жизнь. Никто из них не отказывался быть французом, но те среди них, кто был таковым более всего — Коро, Дега, Ренуар, — наследовали всей Европе. От того наследия, которое было им завещано, и в наши дни питаются практически все живописцы... это позволяет постичь, как сильна была живопись тех французских художников, которым мы обязаны повторным открытием возможностей их искусства. И все-таки, нельзя отрицать, что и у них, в сравнении с великими мастерами прошлого, ощущается известный спад творческой силы, странная убыль не столько интенсивности, сколько плотности...»

Зловещий мир. Второй эпицентр живописного искусства в эпоху, начавшуюся с середины XVIII века, располагается на противоположном полюсе преобразования незначительного: в полотнах, передающих нарастание в мире зловещего начала, а также в образах фантастического. Лишенный ценностей мир у Хогарта, мир темниц у Пиранези, демонизация мира у Гойи с его «Nada» разложения как перспективной точки схода зловещих образов, охлаждение мира у Каспара Давида Фридриха. Затем — почти сто лет спустя — мир теней в рисунках Сёра, маски и массы у Энсора, привидения Редона, перевернутый мир Гранвиля, символика смерти и упадка буржуазного мира у Кубина, страх и смерть у Мунка и Эгона Шиле — все это не только отдельные стороны-аспекты последствий распада веры, но и прямые результаты выделения подобных аспектов. Потому что, до тех пор пока художник продолжает страдать под воздействием этих новых и устрашающих впечатлений, будут и возникать великие или, по крайней мере, правдивые произведения искусства. Это страдание, как правильно заметил Макс Пикар, является симптомом не заболевания, а здоровья: в страдании признается нарушение порядка.

Бессознательные символы. В эпоху, которую мы вынуждены именовать современной, хотя ей уже почти два столетия, искусство создало для типично современных впечатлений некоторые образные символы неожиданной глубины и последовательности, причем изнутри самого бессознательного (см. относительно этого ниже).

Не все из этих образов суть произведения искусства. Но коль скоро подобные коллективные сновидения приняли форму подлинных произведений искусства, то они являют страдания времени возвышенными до художественного и при правильном понимании могут

стать образами медитации. Они не уступают по уровню великим символическим изображениям старого искусства.

Еще больших глубин достигает, конечно, искусство тех немногочисленных истинных визионеров, которых породил XIX век, но чистого и художественного гештальта это искусство почти никогда не добивалось, разве что в творчестве Блейка или Макса Эрнста.

*Grandeurs et misères de l'homme*¹⁵⁵ (Домье). Некоторые высочайшие достижения искусства XIX и XX веков обнаруживаются еще и там, где удавалось вместе с нищетой человека по-настоящему увидеть и достоверно изобразить человеческое величие. Именно в этом свете предстает единственный в своем роде Домье. Для XIX века — там, где не проживается бездумно капитал прошлого, — оказывается почти полностью утраченной вера в высокое звание человека. Но чем более утрачивается эта вера, тем слабее становятся ее мистические и этические основания и тем ничтожнее ее способность вести за собой культуру (Отмар Шпан). Большой редкостью в XIX веке оказываются художники, все еще созерцающие человека с любовью и подлинным сочувствием. И не случайно среди них те, кто, подобно Домье и Кете Кольвиц, сделали предметом своего искусства в том числе социальные страдания человека. При упоминании Домье тут же возникает важный вопрос: почему выбранное им направление искусства не имело продолжения, — почему из той эпохи, что способна была так смотреть на человека, как в 1860-е годы смотрел на него Домье, получилось совсем не то, что могло бы получиться.

Наивный художник (Руссо). Еще реже, чем вера в величие человека, в это время встречается подлинная наивность художника. Уже только иметь эту наивность и хранить ее казалось достижением, которое в XIX веке было под силу разве что жителям французских провинциальных городов. Во всем господствует сознательность, кажется, что она — сама неизбежность; популярной изысканной игрой становится способность очаровывать искусственной детскостью и примитивностью. Аутентичным исключением оказывается таможенник Руссо. Определенно, он не великий художник. Но он — сказочное животное нашей эпохи, мифический единорог, ибо его искусству — и практически только ему — удалось ускользнуть из ловчих сетей сознательности.

Великие скульпторы (Роден, Майоль). Одна из вершин в искусстве последнего столетия — творчество Родена. Неожиданно возвышается

оно около 1860 года над тем низменным пейзажем, что представляет собой скульптура и пластика первой половины XIX века. Творчество Родена тоже вполне сравнимо с величайшими достижениями старой европейской скульптуры. Уже потому, что в нем воплощается величественный образ человека, творчество Родена, равно как и творчество Майоля, выделяется на фоне остального искусства XIX и XX веков. Но эта скульптура является исключением еще и потому, что в ней удерживаются ценности и архитектурного, и живописного. Однако искусство Родена представляет не только возможное величие: в своем излишестве напоминающее Виктора Гюго, оно являет и глубинные угрозы своего века.

Поколения 1770-х и 1880-х годов. С точки зрения развития жанров самые серьезные достижения изобразительного искусства аккумулируются в области живописи. Если же смотреть с точки зрения времени, с особой «плотностью» они накапливаются теми двумя поколениями, с которых начинаются XIX и XX века. Поколение 1770 года — это неслыханно могучее откровение духа: Гегель, Шлегель, Гёппес, Гёльдерлин, Клейст, Новалис, Э. Т. А. Гофман, Бетховен, Констебль, Тёрнер, Каспар Давид Фридрих, Рунге — только величайшие из имен. Однако несомненно, что главную роль в этом поколении играют уже мыслители, поэты и — в сущности, благодаря Бетховену — музыка, а среди изобразительных искусств — живопись.

К великому поколению принадлежат и те, кто вызвал революцию 1910 года и, оставив еще только приходящую в колебание почву старого искусства, отважился продолжить путь к захваченным в ходе революции новым землям. Это поколение тех, кто родился в 80-е годы. Почти все имена, что сегодня в первую очередь определяют искусство нашего времени, относятся к этому поколению: Пикассо, Брак, Шагал, Кокошка. Сюда же нужно отнести и тех, кого уже нет среди живых: Марк, Нольде, Барлах, Бекманн, Матисс, Руо и т. д.

Особое место в этом поколении занимает творчество Пабло Пикассо. Как никто другой, он олицетворяет, если говорить по существу, романтический образ художника-чародея, идеал «иронической» артистической жизни как проявление божественной гениальности, для которой все и всякий — всего лишь лишенная сущности тварь, с которой никак не связан свободный творец, отделенный ото всего и все ведающий, способный как уничтожить, так и сотворить (Гегель). В нем воплощается образ «интересного» художника, который способен испытывать всевозможные метаморфозы, как Протей, и, демонстрируя высочайшую виртуозность, свободно играть с любы-

ми образами и с любым искусством. Вместе со всеми блестящими и опасными сторонами своего творчества он являет истинно репрезентативный образ «современного» художника XX века.

Эксперименты этого поколения, по сравнению с более поздними, имеют еще и иной смысл. Новыми средствами пока еще стремятся создавать искусство в старом понимании. В целом еще не посягают на то понятие искусства, которому обязано своим величием все староевропейское искусство. Только временами переступают границы того, что до сих пор было искусством и таковым именовалось. Среди бесчисленных успехов-новаций этих многочисленных мастеров есть немало подлинных шедевров.

5. Заключение

Невозможно не заметить, что поколения, следующие за последним великим поколением тех, кто родился в 80-е годы, не приблизились к нему в своих достижениях. Среди лучших художников этих поколений нет мастеров того же ранга, что Пикассо или Кокошка, и дарования розданы теперь не с такой же щедростью, как в то время. Неизбежно бросается в глаза, что в 1960-е годы выдающимися талантами обладали именно скульпторы: Мур, Манцу, Вотруба, пожалуй, также и Мессина. Но делать из этого какие-либо выводы было бы преждевременным. Ибо в искусстве — если оценивать его с точки зрения результатов, а не с точки зрения того или иного направления, — всегда случается непредвиденное.

История XX века в первый раз и сразу же в окончательном виде показала, какой облик принимает и должно принимать искусство в полностью секуляризованном мире. Неприкрытое обличье этого искусства — техноидное строительное искусство и техноидное художественное ремесло, абсолютная живопись и пластика — искусство радикального «гоминизма» (Гоммес). Замаскированный же его облик — классицизирующая архитектура и «реалистическая» живопись и пластика — «гуманизм как алиби». Те состояния, которые определяет и будет собой определять искусство нашего времени, не изменятся до тех пор, пока не закончится первая фаза всемирно исторического перехода от старого мира к новому. Не похоже на то, что искусство при этом могло бы взять на себя инициативу. Это и не является его первой задачей.

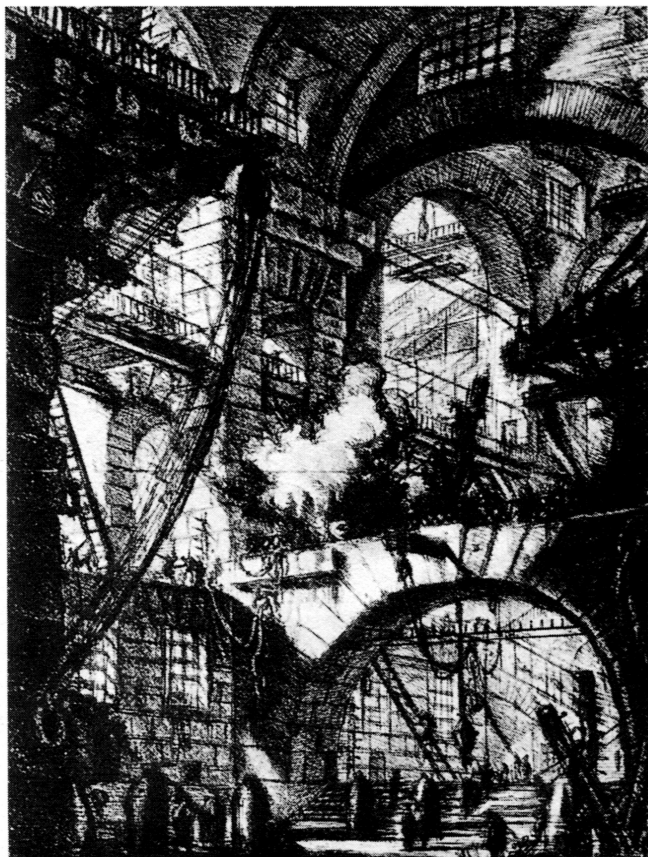
С другой стороны, искусство часто было бессознательно пророческим: «Искусство может возвещать утреннюю зарю, а может быть и предвестием затмения и надвигающейся грозы». «Выяснить, яв-

ляется ли подъемом или упадком то, что в произведениях искусства дает о себе знать как грядущее, нужно ли этого добиваться или необходимо оказывать сопротивление — все это можно решить, только находясь на более высоком уровне, где существует знание того, что именно приносит человеку благо или беду, — не того, что может случиться, а того, что случиться обязано».

СИМВОЛИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ

«В современном искусстве есть такие изображения, которые — если они станут являться индивидууму периодически во сне или появятся единожды, но с подавляющей силой воздействия, — всякий с готовностью и без комментариев определит как символы тайного душевного или духовного страдания. Среди таких образов — *Дикая Лошадь*, встающая на дыбы, готовая понести или только что сбросившая своего всадника. Образ, который все время повторяется в творчестве весьма отличных друг от друга художников (Гойя, Жерико, Домье, Курбе, Дега, Мунк, Кубин, Бекль и многие другие) и становится изобразительным символом утраты господства над той самой областью влечений и «суесть», над которой у человека нет никакой власти. У Вайнингера *Лошадь* символизирует безумие. Образ *Арестантов* становится символом неизбежной заключенности во временном здесь-бытии, вращающемся по кругу дурной бесконечности. *Акробаты* с их эквилибристикой указывают на беспочвенную бездонность мгновения. *Цирк* вообще — это образ мира видимости, а *Безродные* и *беженцы*, лишенные отчизны, символизируют утрату «почвы» вообще, в том числе и утрату времени. Быть может, величайшие из символов конца времен суть те, что создаются в самом начале «нашего времени»: «Finis» Хогарта, где умирающее *Время* завещает все свое разоренное имущество не Богу (чье Имя в завещании перечеркнуто), но хаосу, а полотна Гойи из его загородного дома — *Кроносу* (барокко приравнивало его к *Хроносу*), который с жадностью проглатывает своего ребенка»¹⁵⁶.

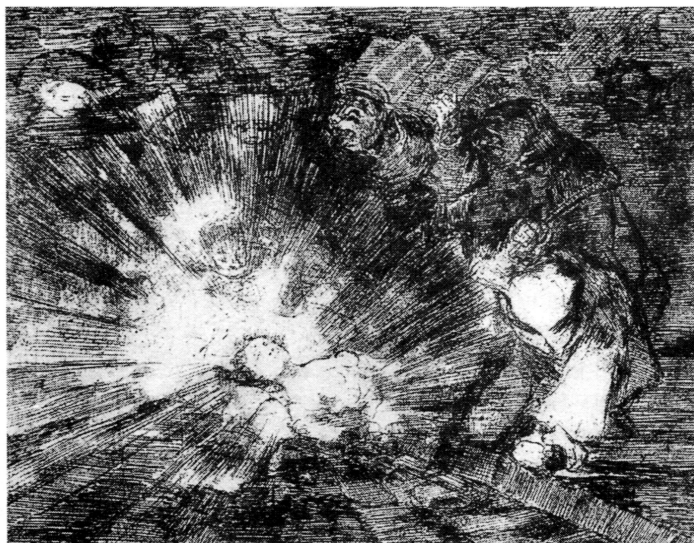
1. *Пиранези. Тюремь VI (2 состояние).* — «Все листы этой серии представляют собой несомненные варианты одного единственного символа, связанного с теми вещами, что присутствуют в физической и метафизической глубине человеческой души, с инертностью сердца и смятением, с ночным кошмаром и страхом, непониманием и оцепенением» (Олдос Хаксли).



2. *Хогарт. Finis.* — Универсальная руина. Умирающее время оставляет каждый атом этого мира не Богу, чье имя на заветании перечеркнуто, а хаосу.



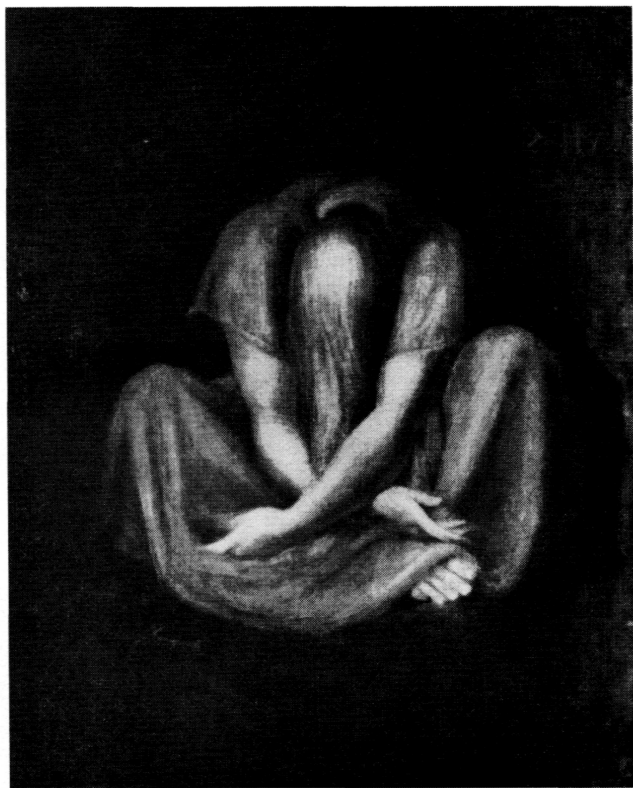
3. Гойя. Из «ужасов войны». — Истина умирает. Воскреснет ли она?



4. Блэйк. Уризен. — Уризен (=your reason). Злой бог-демиург утопает в водах материализма.



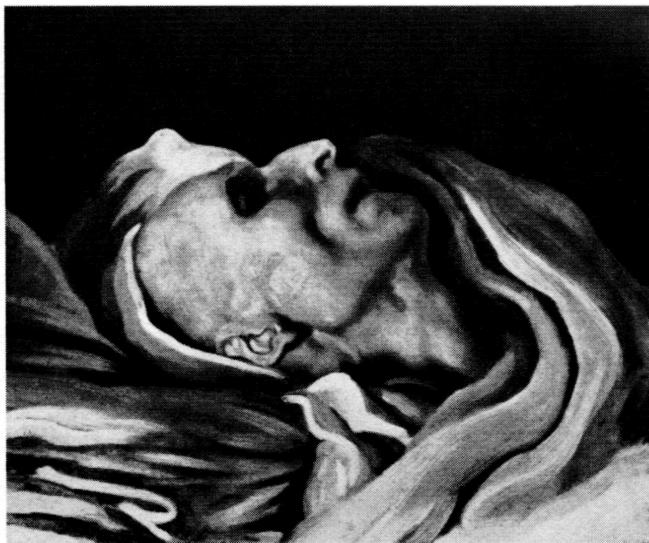
5. *Фюссли. Молчание.* — «То, что превышает подавляющую бесконечность космических пространств и сроков — это „молчание“, равнодушие Универсума по отношению к человеку, причина его одиночества в совокупной действительности» (Х. Ионас).



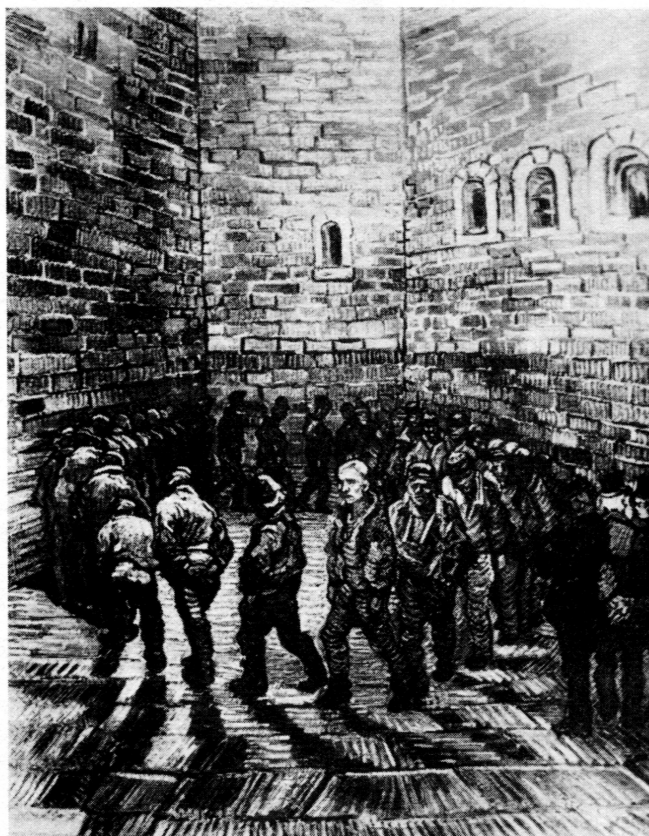
6. *Гойя. Из «ужасов войны».* — «No saben el camino» — Они не знают, куда идут.



7. *Жерико*. Голова казненного. — «Ужасное неотразимо. Демонизм заключается в возможности извлекать из природы ужасное, разрывающее единство сознания» (Э. Кастелли).



8. *Ван Гог*. Двор тюрьмы (по Дорэ). — Заключенные — непреднамеренный символ неизбежной заключенности во временном здесь-бытии, вращающемся по кругу дурной бесконечности.

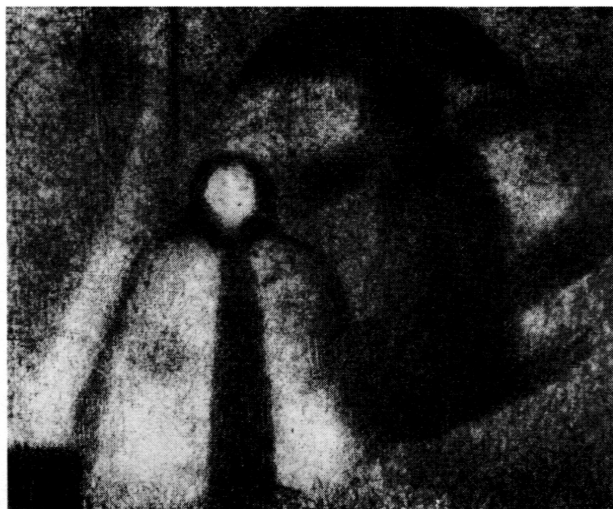


9. *Домье*. *Ессе homo*. — «Nous voulons Barrabas!» («Мы хотим Варраву!»).



10. *Курбе*. *Понесшая лошадь*. — Одиравшая Лошадь, встающая на дыбы, лежающая, готовая понести, лошадь в бешеном галопе, сбросившая всадника, — символ утраты власти над влечениями и пролетающего времени.





11. *Сёра. La pounou* (рисунок к «grand jatte»). — «Присущий XX веку страх смерти еще не нашел для себя исхода, но все уже застыло в молчании. Сёра — в своем сумрачном мире, над которым висит луна и который пронизывает воздух Гадеса, — остается человеческим посреди подступающей тьмы и тени смертной» (Отто Мауэр).

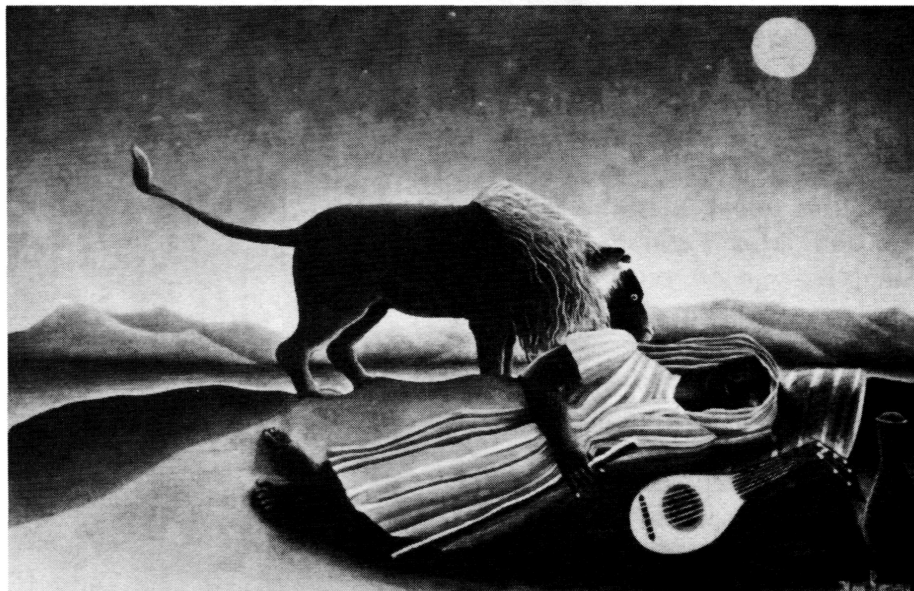


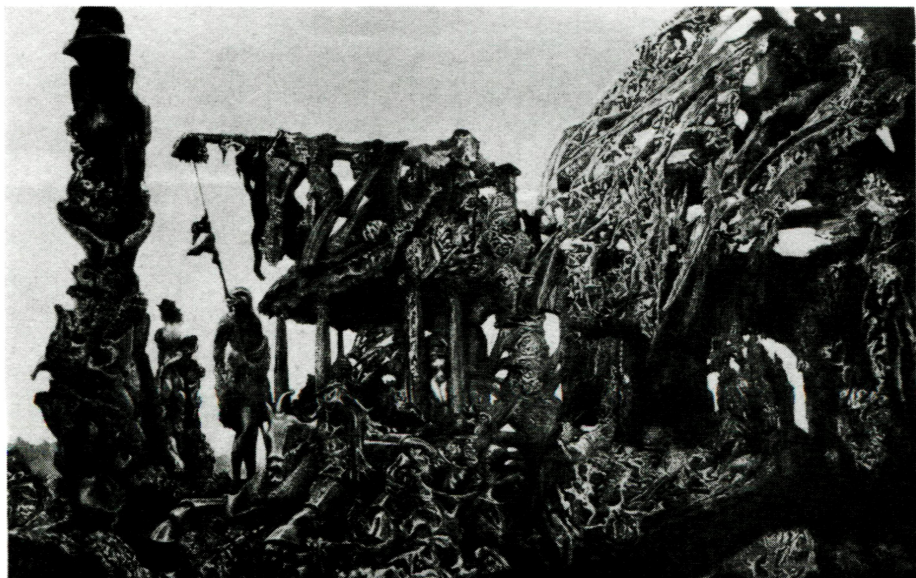
12. *Энсор. Бесы, избивающие ангелов и архангелов.*

13. *Пикассо. Плачущая.* — Иронически-экзистенциальный образ расстройств.



14. *Руссо. Спящая цыганка.* — Руссо: «Бессознательно дремлющая — защищена, и чудовище ее не проглотит».





15. Макс Эрнст. Европа после дождя (правая половина). — Комментарии излишни.



16. Хунцикер. Из литографий к «Херувимскому страннику». — «Нищета нашего духа — в сердечности/ ибо прощают всякую вещь и даже себя» (Ангел Силезский).

ПОСЛЕСЛОВИЕ: ПРОПУЩЕННЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Двенадцать собранных здесь статей появились между 1947 и 1961 годами. Я разделил их на три группы — не по хронологии, а с учетом предмета. Это распределение я хотел бы пояснить и при этом указать на те выводы других авторов, что дополняют мои. Введением служит размышление «Смерть света», а Заключением — ряд наблюдений под названием «Символические образы», которые были задуманы не как иллюстрации, а как самостоятельные «высказывания».

1.

Тему отличия антиприродного искусства от искусства природного и сверхприродного разработал Франц фон Баадер*: «Существуют три способа обращения людей с поэзией и искусством. Первый — собственно простое изживание времени, или, если ищут отговорки, то [говорят] о своем образовании или созидании чего-либо, хотя на самом деле имеется в виду только собственное удовольствие, независимо от того, идут ли с этим намерением в церковь или в театр», — а мы добавим — на выставку. «Другие же (очень немногие) обращаются к искусству — в <...> серьезном, истинно религиозном смысле — именно ради того, чтобы — не без родовых мук — помочь соткать подвенечное платье Небесной Софии. Иные же, наконец, (их тоже немного) — чтобы соткать черный покров Гекаты, ибо религиозному искусству откровенно противостоят не просто фривольная поэзия и искусство, но воистину инфернальное или демоническое»**.

Гораздо позднее Ортега-и-Гассет будет настаивать на различии между сюрреалистическим и инфернальным искусством, но это разли-

* Gesammelte Werke. hrsg. von Franz Hoffmann, IV, 219.

** Об этом также: II, 503 и Hans Sedlmayr. Kunst und Wahrheit, rde 71 (3. Aufl. 1961), S. 136ff. (Цит. с изменениями по: Ханс Зедльмайр. Искусство и истина. О теории и методе и теории искусства. М., 1999, с. 168–169).

чение не имело успеха*. Однако оно необходимо для понимания современного искусства.

Один из мотивов, склоняющих к инфрареалистическому искусству, — особая *диалектика эстетического*. На кардинально важный текст молодого Фридриха Шлегеля** я указывал не раз со всей энергией, но модернистская критика заткнула уши, чтобы избавиться от необходимости слышать правду. Не был воспринят и тезис о том, что пришествие атеизма должно иметь неизбежные последствия для искусства.

Для читателей, которые вынужденно поддались соблазну и стали смотреть на факт атеизма по-фарисейски, я указываю на письмо Владимира Соловьева «О сознательном неверии»***.

Итак, в первых четырех статьях речь идет о метафизическом измерении искусства, в том числе и современного, насколько оно еще, конечно, остается подлинным искусством, даже если и не допускает мысли о подобном измерении. Так понимать искусство означает воспринимать его всерьез. И потому прав Мартин Гозебрух, когда он говорит: «Хорошо же идут дела у современных людей, если Зедльмайр объявил их inferнальными»****. Несомненно, угрюмое послевоенное время вслед за 1945 годом создавало условия для «экзистенциального» восприятия этого аспекта современного искусства. В то время Энрико Кастелли снимал свой жуткий короткометражный фильм о Брейгеле и организовывал в Риме выставку «Il Demoniacο nell'arte», а также цикл докладов на эту тему*****, тогда же увидела свет и его книга «Время, которое иссякло»*****. В то время появились великие книги Вальтера Рема «Experimentum medietatis» (1947) и «Кьеркегор и обольститель» (1949), чтение которых могло бы научить бесконечно многому историков и критиков совре-

* Die Aufgabe unserer Zeit (Stuttgart-Brl., o.J., 1930). В главе «Die Austreibung des Menschen aus der Kunst» уточнен раздел «Über- und Unterrealismus».

** См. выше, с. 63–64.

*** Sonntags- und Osterbriefe 1897–1898. In: Ausgewählte Werke. Bd. I, Teil II (Stuttgart, 1922), S. 50–54.

**** Kunst im merkurischen Zeitalter. In: Freiburger Studentenzeitung, Nov.-Dez., 1958, S. 12.

***** Резюме — в сборнике «L'umanesimo e il demoniacο nell'arte». In: Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Там же и мой доклад: «Art du démoniaque et démonie de l'art». См. также и каталог выставки «Il Demoniacο nell'arte», (Firenze, o.J.).

***** Il tempo esaurito (1947).

менного искусства*. Этим книгам я обязан глубоким пониманием искусства Пикассо и того типа художника, который он воплощает. В то самое время Мюллер-Армак писал свое «Столетие без Бога» (1948) и созерцал, как свершалось идолосложение. В то самое время была выпущена и моя книга «Утрата середины» (1948). «La part du diable» Дени де Ружмона на немецком** появилась в 1949 году и уже в 1955-м — «Эпоха дьявола» Антона Бёма. На крупных выставках тех лет преобладали сюрреалисты.

С тех пор больше никогда не воспринимали современное искусство так серьезно. На первом «Дармштатдском собеседовании»*** летом 1950 года сотни слушателей в июльскую жару чувствовали себя как будто на религиозном диспуте.

2.

Насколько сильно изменилась ситуация всего лишь через несколько лет, можно легко представить, сравнивая каталоги Биеннале 1954 и 1962 годов. Сюрреалисты превратились в жалкое меньшинство, на обоих «Dokumenta» 1955 и 1959 годов они более не играют никакой роли. Эстафета перешла к «informell», «ташизму», «action painting», «монохромной живописи» и т. д. Демонический элемент или отошел на задний план, или окуклился, вперед выступил элемент эстетический, доходящий до чистой декоративности.

Эта стремительная перемена декораций тут же вынуждает делать новые различия. Стало уже совершенно очевидным, что обгорелый кусок мешковины с парой искусственных дыр — будь они даже весьма «стимулирующими» — или однородно покрашенная и помещенная в раму плоскость ни в каком смысле не могут быть «тем же самым», что и произведения «старого» искусства, или хотя бы Пикассо. Произошли «мутации». Карпа первым настоял на том, чтобы новому явлению дать особое имя, когда стал говорить об «искусстве по ту сторону искусства»****. Жорж Флёрсхайм обнаружил ту же самую проблему*****.

* «Experimentum medietatis» (Августин) — «самонадеянная попытка со стороны Я по своей воли стать серединой».

** Der Anteil des Teufels.

*** Было опубликовано под заголовком: Das Menschenbild unserer Zeit. Darmstadt, o. J.

**** Ernst Karp. Kunst jenseits der Kunst. In: Zeitwende, XXIX (1958), Februarheft (а также появившаяся в 1963 под тем же названием книга).

***** В своей небольшой, но выдающейся по тонкому критическому чувству книге: Ist die Malerei zu Ende? (Zürich, 1959).

Но только Владимир Вейдле полностью постиг происходящее и нашел правильное название этому различию, ставшему просто огромным: «Произведение искусства и *эстетический объект*». Его доклад, прочитанный в актовом зале Мюнхенского университета в 1960 году «Произведение искусства: язык и гештальт»*, утвердил краеугольный камень в деле обновления художественной критики. Представляется фундаментальным разоблачение «эстетического обмана», состоящего как раз в уравнивании понятий произведения искусства и эстетического объекта. Замена художественного творчества изготовлением вещей, которые «эвоцируют» эстетическое возбуждение, началась уже в 1910 году. «Если искусство абсолютно, автономно, а произведение искусства — только эстетический объект, что не перестает подчеркивать модернистская идеология... то, в таком случае, эстетическим объектом может служить *что угодно*; не будучи произведением искусства, это *что угодно* может действовать как произведение искусства»**. Таким образом, не надо удивляться тому, что теперь эстетические артефакты могут выставляться и выставляются на *одной* выставке вместе с *objets trouvés* всех родов. Несомненно одно: подобные продукты с точки зрения их изготовителей и еще чаще — их современных интерпретаторов — претендуют на обладание глубоким значением и глубоким смыслом, однако подобные претензии — чистая прихоть.

Но что же затянуло искусство в область по ту сторону искусства?

Один из мотивов — «пуризм»***. Специфическое противоречие, заложенное в этом стремлении к чистоте, и на этот раз со всей ясностью постиг только Вейдле: «Функционалистская архитектура... для пунктуального идеологического рассудка это означает архитектуру, полностью отвергающую все нестрогие технические и утилитарные намерения. То есть архитектуру „чистую“? Да, но в совершенно ином значении сравнительно с тем, что использует идеология, чтобы определить идеал, который она навязывает живописи и пластике, музыке и по-

* Появился в «Wort und Wirklichkeit», шестом томе ежегодника «Gestalt und Gedanke», hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (München, 1961).

** W. Weidlé. Ideologisierte Kunstkritik. Anmerkungen zu zwei fixen Ideen: Abstrakte Malerei und funktionalistische Architektur. In: Wort und Wahrheit, XIII (1958), Märzheft, S. 193–196.

*** См. выше, начиная со с. 104 и *passim*. Заблуждение пуризма и его следствий со всей наглядностью характеризует Фритц Шмаленбах (Schmalenbach) в статье «Schumacher-Parabel» (Neue Zürcher Zeitung, Nr. 59, 13.02.1964).

эзии. Согласно этому идеалу музыкант, поэт, живописец и скульптор обязаны думать всего лишь об искусстве, когда они создают произведения искусства; архитектор же должен скорее думать обо всем другом, кроме искусства. Их творение будет оценено как „чистое“, если оно превратится в квинтэссенцию „эстетичности“; творение же архитектора — когда оно сумеет избежать даже маломальского сходства с произведением искусства».

«К счастью, все это — только теория». Но все же такая теория, что «пачкает» собой практику и определяет ее. И конец пуризма тоже отмечен парадоксальным эффектом. Если думать только об искусстве, искусства не остается, и если думать только о «функциях», то изгнанное искусство снова проникнет вовнутрь через заднюю дверь в виде функционалистской декорации.

Другой, гораздо более могущественный «мотор», содействующий переходу границы искусства, — взгляды на искусство в раннем йенском романтизме*. Тайно они продолжают оказывать влияние. Ланкхайт обнаружил данный факт**, а Людвиг Пеш впечатляюще его описал***. В учении об искусстве раннего романтизма, особенно у Фридриха Шлегеля и Новалиса оказываются собранными в одно целое все те идеалы и идолы, что с 1910 года в качестве своих собственных провозгласил «avant-garde». В романтизме заключен исток того, что мы обозначаем просто как современное, и что Шлегель называет «внутренним единством эпохи», которое стало заметным в физике и искусстве. И только при таком взгляде слово «современный» приобретает свое точное смысловое наполнение. «Новая эпоха прозорливо постигается как век *непрерывной революции*», она и стала уже этой революцией: научной, технической, политической, эстетической. Но это означает хаос. Революция как принцип и есть хаос. Сегодня мы понимаем смысл слов Шлегеля: «...высшей красотой, даже высшим порядком тогда является все-таки красота, порядок хаоса». Сотворить его искусственно, добиться иррационального с помощью расчета становится задачей романтического художника. Художник превращается в Протея, чтобы, подобно природе, творить, не зная принуждения и играючи. Потому-то Харденберг называет эту методу «естественной» или «генетической». (Кто уже здесь

* См. выше с. 49, 63, 74, 80, 106.

** K. Lankheit. Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandlosen“ Malerei. In: Heidelberger Jahrbuch, 1951.

*** L. Pesch. Die romantische Rebellion in der moderner Literatur und Kunst. München, 1962. Все последующее по большей части — дословная цитата из Пеша.

не узнает тайных желаний и амбиций эстетических демиургов нашего времени?) «Генетическое» искусство возникает само по себе, спонтанно, автоматически. Так, искусство становится магическим актом. Что в природе случайность, то в искусстве — произвол. «Произвол и случай — едино», — говорит Новалис. Таким образом, вывод романтиков звучит следующим образом: произведение производится тем естественней, чем произвольней творит художник. Это есть учение магического идеализма. *На нем покоится большинство эстетических теорий и художественных направлений XX века.* Нужно не копировать природу, а быть ею. Вследствие этого отрицается высшая природа. В этой эстетике нет места тому самому духу, что принадлежит природе человека, духу, который не творит иррационально-спонтанно, а сознательно трудится, стремится к духовному горизонту и порядку*. Магия — это искусство произвольного использования чувственного мира. За этим следует рецепт, на который искусство XX века реагирует с энтузиазмом: «Повествования без взаимосвязи, только ассоциации, подобные снам. Стихи — просто благозвучные и полные изящных слов, но опять-таки безо всякого смысла и связи, самое большее — понятные отдельные строфы, они должны быть как звучные осколки разнообразных вещей».

В качестве преимущественного средства романтизации действительности Новалис открывает абстракцию. «Чем своеобразней, чем, если можно так выразиться, абстрактней представление, обозначение, подражание, чем непохожее на предмет, на возбуждающий стимул, тем независимее, самостоятельнее» — и я добавлю, тем субъективнее — «смысл». «Абстракция подходит в качестве выражения художественной автономии. Эмансипация от привычного, от предмета, от действительности. „Мир должен быть таким, как я хочу“. А романтик желает абсолютного: „Я сам себе знаю, как мне хотеть, и я сам себе хочу, как мне самому себе знать — ибо я хочу свои хотения, так как я хочу абсолютно“. Здесь абстракция выступает в качестве экспрессии абсолютного Я»¹⁵⁷.

По моему мнению, сегодня не существует лучшего объяснения исторических «основ» современного изобразительного искусства — или того, что так называется. Наряду со сделанным Эмилем Кауфманом открытием «революционных архитекторов», и в особенности Леду, маленькая книга Пеша дает глубочайшее *историческое* (и сверхисторическое) прояснение духа «современности». Ее иррационали-

* Коррекцию вносит суждение Жан-Поля: «Только целое порождается вдохновением, части же вскармливаются покоем» (Vorschule der Ästhetik, § 12).

стические корни сегодня обнажаются точно так же, как тридцать лет назад обнажились корни рационалистические.

Сколь мало может быть применено понятие произведения искусства к радикально «абстрактной» продукции, столь же мало понятие «стиль» может прилагаться к художественным и эстетическим движениям нашего времени*. Это становится заметным уже в XVIII веке, применительно к тем феноменам, которые Герман Бауер удачно называл «метастилем», если понимать слово так же, как сегодня говорят о «метаязыке»**. «Это тот самый диалектический процесс, в котором из всеобъемлющей барочной иллюзии произошла иллюзионизация искусства как такового... некий род самовоспроизведения искусства внутри некоего образного, предметно-образного типа явлений... некая инверсия отношений между искусствами». Все это постигнуто пока еще весьма не полно.

Принцип метастиля до сих пор еще действен и объясняет огромное количество «современных» феноменов.

Об этих различениях, которые невозможно теперь обойти стороной, об их основаниях повествуют четыре статьи второй группы.

3.

Понятиями «супра- и инфрареалистическое искусство», «произведение и эстетический объект», «стиль и метастиль», такими факторами, как «идолосложение», «диалектика эстетического», «последствия пуризма», «магический идеализм» обозначаются некоторые положения дел, без которых нельзя добиться понимания искусства и «более-не-искусства» (Nichtmehrkunst) нашего времени. Но их одних пока недостаточно.

Необходимо рассматривать контекст этих искусств и с точки зрения двух доминирующих тенденций нашей эпохи: с точки зрения современной техники и с точки зрения автономизма, причем эти тенденции сами тоже образуют взаимный контекст. Это темы трех последних статей, возникших в 1958–1961 годах. И это те вопросы, которые напрашиваются именно сейчас. Колоссальная проблема автономизма изложена глубоко, исчерпывающе и ясно Антоном Бёмом***.

* См. выше с. 101.

** См. раздел «Метастиль» в книге: Rocaille. Brl., 1962.

*** В докладе «Das Leben in der Häresie», содержащемся в сборнике: Häresien der Zeit. Freiburg – Basel – Wien, 1961.

Он, как и мы, подчеркивает, что среди всех предпосылок автономизма именно техника приобретает паразитический характер — особенность, которая «по природе» технике *не* присуща. И как техника, так и искусство поступают в услужение тому самому духу, который с помощью их обеих отгораживается стеной от трансцендентного бытия. «Чтобы казаться неограниченным владыкой бытия, человек должен так ограничить бытие, чтобы ограничение бытия в дальнейшем было незаметным»*. Именно в этом ему подсобляют «демиургическая» техника и искусство.

«Что сегодня происходит в мире и прежде всего — с миром, не имеет никаких аналогий в историческом опыте». Пока не понимают этого, пока не понимают, в чем состоит эта непохожесть, невозможно правильно взирать на подчиненное миру искусство. Основание и ядро современных ересей — люциферический автономизм, только отныне не в своем самовластно-личностном, а в коллективном выражении**.

Эрик Фёгелин*** показал, что у этого автономизма, который только кажется таким современным, корни лежат не в сегодняшнем дне, а в давней истории, причем главный корень пророс прямо из гнозиса. И только разглядев и осознав это, можно понять и отвращение современного духа ко всему природному, естественно и успешно растущему, а, впрочем, и его отвращение к традиции, — как к чему-то «неуступчиво-взрослому», к тому, что уже выросло, с чем нельзя справиться¹⁵⁸. «Никогда философия так мало не заботилась о природе, как сегодня экзистенциализм, для него она утратила всякое достоинство»****. То же самое касается и современной техники*****, то же самое справедливо и для современного искусства и его суррогатов. Только так — в целом — можно понять с точки зрения подлинных причин откровенную враждебность по отношению к природе, наблюдаемую у современных художников. Эта враждебность во всеуслышание заявляет о себе в самом начале эпохи — уже Фюсли в сердцах восклицал: «Черт побери эту природу, она выводит меня из себя!».

* Eric Voegelin. Wissenschaft, Politik und Gnosis. München, 1959, S. 67.

** И относительно этого см.: A. Böhm. Op. cit., S. 416 ff.

*** Eric Voegelin. Die neue Wissenschaft der Politik (München, 1959) — Idem. Wissenschaft, Politik und Gnosis. München, 1959.

**** Hans Jonas. Gnosis und moderner Nihilismus. In: Kerygma und Dogma, 6 (1960), 3. Quartalheft, S. 155–171.

***** J. Hommes. Der technische Eros. Freiburg, 1955; A. Mirgeler. Die Technik ist nicht neutral. In: Wort und Wahrheit, 1956, Januarheft.

4.

Естественно, этим вовсе не исчерпываются все потенциальные аспекты современного искусства и его дериватов. Искусство в эпоху рабочего; искусство в эпоху масс; искусство в меркурический век*; произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости** — так можно обозначить некоторые последующие и не самые второстепенные аспекты, которые в помещенных здесь статьях или вообще не упоминались или упоминались вскользь. И все же перспектив, оставшихся без внимания и при этом легко обнаруживаемых, в этом сборнике меньше, чем тех, что были отмечены.

Результаты наблюдений на материале изобразительного искусства и зодчества нашего времени необходимо будет дополнить теми аспектами, что дает рассмотрение литературы и музыки***.

В чем мы действительно нуждаемся с точки зрения понимания современного искусства, так это в критике идеологии****, причем такой, что фабриковалась и самими художниками, и художественными критиками и пропагандистами искусства. Отсутствует обобщающая критическая публикация манифестов современных художественных направлений: сюрреалистических, футуристических, супрематических, манифестов баухауза и т.д. и т.д. Создается впечатление, что сегодня уже утрачено мужество, необходимое для того, чтобы «насесть» с этими революционными прокламациями на публику общества потребления. Но отсутствует и сопоставление, экзегеза и критика таких общих мест модернистской художественной критики, как «выражение духа времени»*****, «освоение новых земель»*****,

* См. выше, с. 226, прим. VII.

** Одноименный трактат Вальтера Беньямина доступен теперь в 28-м томике «edition suhrkamp» (1963).

*** Я указываю на книгу Владимира Вейдле «Les abeilles d'Aristée» (Paris, 1956, по-немецки называется «Die Sterblichkeit der Musen», Stuttgart, 1958) и на магистерскую работу в двух томах Эрнеста Анзерме (Ernest Ansermet) «Le fondements de la musique dans conscience humaine».

**** См. цит. на с. 228 (прим. XVI) статью Владимира Вейдле «Ideologisierte Kunstkritik». И вообще относительно проблемы идеологии того же автора см. в Merkur, XVI (1962), № 169, S. 259ff: «Идеология — это система таких идей, о которых больше никто не думает».

***** W. Weidlé. Die Kunst des Narcissus. In: Wort und Wahrheit, 1961, Aprilheft.

***** См. выше с. 102.

«открытие новых стимулов»*, «сочинение музыки цветом», «передача четырехмерного пространственно-временного континуума», «воплощение картины мира современной физики»** и т. д. и т. д. То есть тех *lieux-communs*¹⁵⁹, что так мало объясняют в современных артефактах, которые столько времени опровергаются и которые все-таки невозможно искоренить. «Пытаясь ввести в дискуссию об абстрактной живописи принцип неопределенности или подчеркнуть роль импровизации, характерной для современной музыки, критик, по существу, вовсе не сопрягает две эмпирические области, он просто говорит глупость»***. Можно было бы «разгрузить» такого рода дискуссию, избавившись, наконец, от подобных «*idola fori*»¹⁶⁰.

5.

Однако модернистская апология искусства и времени не готова предметно обсуждать контраргументы. «Если некто попытается судить без предрассудков и обнаружит, что с точки зрения искусства не самым лучшим образом обстоят дела с этим лучшим из возможных миров, то представители модернистской ортодоксии... откажутся предметно критиковать подобные тексты; они предпочтут автора обесславить...»****. Сами же спорные проблемы останутся незатронутыми. Без ответа до сегодняшнего дня остается вопрос, адресованный «современности», почему (якобы) фотографический реализм в живописи объявляют не-искусством, а фотографический сюрреализм никто не трогает, хотя они отличаются друг от друга только своими предметами, которым, однако, согласно основам модернистской художественной критики, никакой роли играть не полагается*****. Без ответа остается вопрос, почему эта самая критика считает, что реалистическая живопись преодолевается фотографией, в то время как безо всяких церемоний абстрактные, конструктивистские, сюрреалистические или ташистские изображения можно изготавливать фотографическим способом, из чего должно следовать, что и эти направления точно так же преодолены*****. Без опровержения остается указание на то, что в теории, уподобляющей абстрактную живопись

* См. выше с. 80.

** См. выше с. 81.

*** G. Steiner. Der Rückzug vom Wort. In: Merkur, XVI (1962), № 172.

**** W. Weidlé. Ideologisierte Kunstkritik. Op. cit., S. 193.

***** H. S. Die Revolution der modernen Kunst, S. 84, Anm. 1.

***** Idem., S. 42, Anm. 1.

музыке, таится логическая ошибка*. На эти вызовы модернистская художественная критика не отвечает.

Она не только не достаивает ответом конкретные вызовы, она вообще запрещает задавать определенные вопросы. «Возникает феномен, так глубоко пронизывающий наше общество, что его повсеместное присутствие просто не оставляет нам дистанции, необходимой вообще для рассмотрения. Этим феноменом, неизвестным античности, является запрещение всякого вопрошания. Речь идет о таком подходе, сторонники которого, зная, что они не устоят перед критическим анализом, знают и то, почему они его не выдержат. Поэтому они табуируют всякую проверку предпосылок, касающихся содержания их догмы. Такая позиция... сознательного затвора-закупорки себя перед лицом ratio и есть этот новый феномен»**. Так что запрет наложен и на вопрос, а является ли все еще искусством большая часть того, что сегодня искусством именуется.

6.

Высшей задачей для истории искусства «нашего» — равно как и любого другого — времени могла бы стать, несомненно, та самая история *Подлинно Прекрасного* и, в особенности, история его изменений. Именно такая история рисовалась в воображении Делакруа¹⁶¹. Но о ней можно думать только, когда благодаря некоему различению духов раздвинется мгла, препятствующая обнаружению «Подлинно Прекрасного» в нашем времени.

* A. Melichar. *Überwindung des Modernismus*. München, 1954. Аналогичный аргумент исчерпывающе разрабатывается в: H. Münch. *Die gegenstandlose Kunst — ein Denkfehler* (1. Aufl. Baden-Baden, o.J., 2. erw. Aufl. Wien, 1960).

** Eric Voegelin. *Wissenschaft, Politik und Gnosis*. München, 1959, S. 31.

ВИД НА БУДУЩЕЕ

Где за «спором о современном искусстве» скрываются обязательства перед определенными политическими и мировоззренческими позициями, там это выяснение отношений, естественно, не должно сглаживаться, и все происходящее по ходу этой дискуссии необходимо только для выяснения линии фронта и демонстрации того, о чем идет речь в этом споре *по существу*.

Если же спор о современном искусстве является спором о правильном понимании явлений этого искусства, то тогда он близится к завершению. Основные корни этого феномена сегодня уже известны, понятия, позволяющие постичь эти феномены, в общих чертах найдены. Причем они найдены, разумеется, теми, кто сохранил свободу критической установки относительно собственного времени или заново ее завоевал, тогда как для «тех, кто нестесненно поддакивает всякому смыслу и бессмысленности времени»*, слишком много было и остается такого, что они не смогли или не захотели увидеть. В данном случае фронты парадоксальным образом поменялись местами и подлинное восприятие этого беспримерно «интересного» феномена современности складывалось как раз у тех, кто не относится к безусловным ее сторонникам.

Но насколько спор о современном искусстве представляет собой спор различных художественных воззрений, настолько он находится уже в своей новой фазе, наступившей с тех пор, как художники самого последнего активно творящего поколения заявили о своей неудовлетворенности результатами Революции 1910–1925 годов — той самой революции, авангардом которой являются сегодняшние восьмидесятилетние. И разве не позволительно «мальчикам» 1960-х быть столь же непримиримыми к искусству своего времени, как когда-то их дедам?

Как когда-то революция вышла из мастерской *живописца* и только после этого охватила «новое строительство», так и сегодня, разумеется, именно молодые *архитекторы* познали необходимость «следующего шага»**. Ибо «духовные вожди строительства, прежде всего

* W. Weidlé. Die Kunst des Narcissus. Op. cit.

** Вероятно, это самый важный вывод в мужественной, но такой неуравновешен-

преподаватели высших учебных заведений и академий, не смотрят вперед. Они уныло оплакивают двадцатые годы, и учащаяся молодежь послушно горюет вместе с ними»*. «Но медленно, к сожалению, очень медленно распространяется сознание того, что в основании сегодняшнего строительства неизбежно присутствует нечто фундаментально ложное, поскольку вопросом об основаниях задаются в высшей степени редко**». «Мы забываем, что давно преодоленная строительная практика была за редким исключением гораздо жизнеспособнее сегодняшнего нашего зодчества. Строительство никогда не применяло, если смотреть на него в целом, столь застывших строительных приемов, как сегодня. Признаком недовольства является уже один тот факт, что повсюду чувствуется желание строить так, чтобы постройка выглядела живой. Слишком мало архитекторов сознают свою продуктивную роль посредников между математически-абстрактным миром и миром живого. Если сегодня отдыхают перед тоскливо разграфленными на клетки фасадами, что являются продуктом движения, бывшего новым, когда людей прятали в клетки, отвергнутые машинами, то это демонстрирует сохраняющееся непонимание смысла начавшейся тогда революции».

Принадлежащий к тому же поколению норвежский архитектор Христиан Норберг-Шульц (родился в 1926) смотрит на вещи еще более принципиально, утверждая, что Революция 1910–1925 годов потому зашла в тупик, что ложными были ее понятие архитектуры и архитектурная теория***. «Нынешнее положение строительного искусства — конфуз и путаница. Как только проблема переступает порог чисто физических функций, архитекторы тотчас теряются и снова впадают в самые произвольные импровизации. А ведь конкретные проблемы, стоящие перед ними, таким способом не решаются. Постепенно совершенно перестает удовлетворять недифференцированность формального языка архитектуры применительно к строи-

ной книге Карла Павека (Pawek) *Das optische Zeitalter* (Olten und Freiburg i. Br., 1963). Она пока еще не стала всеобщим достоянием исторической науки об искусстве.

* Что задолго до них уже понял один из «четырех великих стариков» — Дж. Дж. Оуд (Oud) — и позднее подчеркивал Дж. Ричардс. В статье: *The next step? — Architectural review*, 107 (1950, 1), 164–182.

** Данное высказывание и все следующие до конца абзаца — цитата из Фрая Отто (Frei Otto): *Bauen für Morgen. Die Architektur auf der Suche nach neuen Wegen*. In: *Wort und Wahrheit*, XVII (1962), Märzheft, 209–220.

*** В своей книге: *Intention in Architecture* (Universitetsforlaget, Oslo, 1963).

тельными задачам. Сегодня зачастую невозможно визуально отличить кинотеатр от церкви. *Весьма проста одна из причин, почему публика плохо реагирует на современное зодчество: оно не создает нового порядка видимого.* Окружение действует на человеческое существо, и воздействие это подразумевает, что цель строительного искусства выходит за пределы той дефиниции зодчества, которую предложил ранний функционализм. Мы нуждаемся в такой теории архитектуры, которая включает в себя более высокие «интенции», чем чисто функционалистические или конструктивистские, и которая знает методы, позволяющие противодействовать хаосу нашего окружения. Недостаточно требовать интеграции «органических» и «технологических» тенденций. Столь же важно, чтобы здание *высказывалось* о своем характере, чтобы снова были задействованы «семантические» и «символические» измерения архитектуры. Без них не существует никакая полноценная архитектура и не может быть никакого порядка в построенном мире, окружающем нас».

Но такого рода новый порядок подразумевает со всей очевидностью молчаливое признание иерархии человеческих ценностей.

От подобного ре-конституирования архитектуры в качестве упорядочивающей силы зависит, в сущности, и судьба «изобразительных» искусств. Уже сегодня «в том числе многие живописцы и скульпторы осознают или, по крайней мере, смутно ощущают, что, отказавшись от „изображения“, они вынуждены значение, которым произведение обладает благодаря содержанию, опосредованному темой или предметом, заменять значением другого рода, причем таким, которым произведение владеет благодаря своему предназначению; только это последнее значение и в состоянии включить произведение в более обширное, человечески значимое единство. Беспредметная картина или пластический образ, однажды помещенный в архитектурно-ансамблевый — принадлежащий подлинной, семантически значительной архитектуре — «немедленно обретет новую ценность, а памятник, даже если он более ничего не изображает, сможет обрести достоинство монумента. Чтобы предсказать истинные тенденции искусства нашего времени, достаточно будет указать на неожиданный, в ближайшее время еще более усиливающийся подъем таких техник, как стеклянные стены и гобелены. Если идеология прошла мимо всего этого, то только потому, что „современность“, обожествляющая идеологию, принадлежит не к сегодняшнему дню, а ко дню вчерашнему или позавчерашнему»*.

* W. Weidlé. Ideologisierte Kunstkritik. — Op. cit., 194–195.

Даже если это уже осознается, все равно остается уместным вопрос, не является ли архитектурный порядок просто побочным продуктом упорядоченного общества, которое мы пока еще только ожидаем. Правильный ответ на это дал Дж. М. Ричардс: «architecture as well as made by circumstances makes them»¹⁶². Хорошая архитектура кое-что, причем не мало, может и сама добавить в наш мир, чтобы он снова пришел в порядок. И этому выводу можно придать еще более универсальный характер: «Духовный беспорядок времени, кризис культуры, о котором так усердно говорят, нельзя принимать как неизменную судьбу. Напротив, каждый может воспользоваться средствами, предназначенными для преодоления этого кризиса хотя бы *отчасти, со своей стороны*. Никто не обязан усугублять духовный кризис общества; наоборот, каждому вменяется в долг отказываться от этого безобразия и жить упорядоченной жизнью»*.

* E. Voegelin. Wissenschaft, Politik und Gnosis, 33.

ПРИМЕЧАНИЯ

С. С. ВАНЕЯН

УТРАТЫ И ОБРЕТЕНИЯ ХАНСА ЗЕДЛЬМАЙРА
ЖИЗНЬ И ТРУДЫ

1. Сейчас это венгерская деревушка Сопочварош, тогда же — самые восточные, совершенно патриархальные, нетронутые цивилизацией венгерские владения Австро-Венгрии. Культурным центром этих чисто венгерских земель была не Вена, а Будапешт. Зедльмайр всю жизнь владел венгерским языком, и тяга к Востоку сформировалась у него, видимо, уже в эти годы. Посмертно изданы детские воспоминания Зедльмайра: *Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit*. München — Zürich, 1986.
2. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 9.
3. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 10. Можно, правда, назвать одну общую для Дворжака и Пиндера черту — близость к экспрессионистическим кругам.
4. Позднее Шлоссер вспоминал «некоторую юношескую порывистость» Зедльмайра (Frodl-Kraft. Op. cit. S. 11, Anm. 17).
5. Sedlmayr H. Fischer von Erlach der Ältere. München, 1925.
6. *Gestaltetes Sehen*. — *Belvedere*. 1925. S. 65–73: *Zum gestalteten Sehen*. — *Idem*. 9–10. 1926. S. 57–60. См. также: *Summative Stilkritik*. — *Belvedere*. 9–10. 1926; *Forum*. S. 21–23. Совершенно неверно данное выражение (*gestaltetes Sehen*) переводить как «сформированное зрение» (В. В. Биbihин. *Новый ренессанс*. М., 1998), ведь тогда теряется весь теоретический пафос гештальт-подхода, для которого гештальт является именно альтернативой формы. Это зрение, даже не сформированное, а именно конституированное гештальтом.
7. J. v. Schlosser. *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*. — *Mittl. d. Österr. Inst. f. Geschichtsforschung*, erg. Bd. XIII, H. 2. Lpz., 1924.
8. Фродль-Крафт удивляется равнодушию Зедльмайра к Карлу Бюлеру, оказавшему влияние и на Шлоссера, и на молодого Гомбриха (Frodl-Kraft. Op. cit. S. 13). Интерес же к гештальт-теории пробудил в Зедльмайре один из его знакомых, будущий писатель Георг Зайко.
9. Говоря о путешествиях, ни один биограф не указывает их точных маршрутов.
10. *Die Quintessenz der Lehren Riegls*. — Alois Riegl. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg — Wien, 1929. S. XI–XXXIV.
11. *Österreichische Barockarchitektur. 1690–1740*. Wien, 1930; *Die Architektur Borrominis*. Brl., 1930. Иначе говоря, в первую очередь Зедльмайр — именно историк архитектуры. Но выбор круга интересов (вначале — барокко, чуть позднее — готи-

ка) не случаен и отражает его методологические склонности и привязанности. Важный момент в творческой биографии ученого — формирование методологических интересов по ходу изучения именно барокко. Непроизвольно возникает вопрос: насколько гештальт-структурализм «конгениален» именно этому стилю? И насколько он современен искусству тогдашнего времени? Практически все оппоненты находили в его теории и методологии скорее близость к экспрессионизму и даже сюрреализму. Во всяком случае, можно говорить о совпадении «интеллектуальной и художественной конституции» Зедльмайра и Борромини, «вплоть до идентификации» (Frodl-Kraft. *Op. cit.* S. 17). Подобное сочетание «острейшего аналитического интеллектуализма и вчувствования» может даже «озадачивать» (Idem. S. 18).

12. Не помогает ли представить психологический портрет самого Зедльмайра его характеристика Борромини как «шизотомического типа»?
13. Кречмер сам, как известно, не брезговал такого рода штудиями: Э. Кречмер. Гениальные люди. СПб., 1999.
14. *Besprechung von Eduard Coudenhove-Erthal... — Kritische Berichte zur Kunstgeschichtliche Litertur.* III. 1930–1931. S. 93–95; *Die Area Capitolina des Michelangelo.* — *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.* Bd. 52. 1931. S. 176–181; *Epochen und Werke* — I. 266–273; *Zum Begriff der «Strukturanalyse»* (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie). — *Kritische Berichte.* III / IV. 1931 / 1932. S. 146–160; *Das erste Mittelalterliche Architektursystem.* — *Jb. Kunstwissenschaftlicher Forschungen.* Bd. II. 1933. S. 25–62; *EW* — I. 80–139; *Besprechung von G. J. von Allesch. Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben.* — *Kritische Berichte.* IV. 1931 / 1932. S. 214–224.
15. Среди них — прежде всего Отто Пэخت и Дагоберт Фрай. Фродль-Крафт выстраивает параллельный ряд почти синхронно выходивших работ сходной тематики этих трех авторов (*Op. cit.* S. 19–20; можно добавить, что диссертация Фрая, чуть более ранняя, тоже была посвящена Фишеру. Исследовательница обращает внимание и на почти буквальное совпадение высказываний Зедльмайра в «Строгой науке...» с положениями Й. Стржиговского в его книге: Kunde, Wesen, Entwicklung. Wien, 1922 (Frodl-Kraft. *Op. cit.* S. 16). Хотя, как подчеркивает исследовательница, «неотесанность Стржиговского несравнима с интеллектуальным блеском Зедльмайра», но даже в столь разных направлениях тогдашней науки существовал некий «глубинный общий слой». Стоит также обратить внимание на устойчивый интерес Зедльмайра к научной деятельности двух советских ученых: Н. Брунова и М. Алпатова. Вероятно, помимо статей в немецкой периодике, Зедльмайр был знаком с их книгой: *Geschichte der altrussischen Kunst.* Baden-Baden, 1932.
16. См. его основополагающую работу: Pinder, Wilhelm. *Das Problem der Generation.* Brl., 1926, 1928. По словам Зедльмайра, Вильгельм Пиндер был его «другом и учителем».

17. Вся программа иконологии — неогегельянский вариант; у Зедльмайра — экзистенциально-томистский вариант того же самого. Подробнее об этом речь пойдет ниже.
18. Die macchia Breugels. — Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. 8. 1934. 137–159.
19. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 25.
20. Более объективная и печальная причина отсутствия венских учеников Зедльмайра — эмиграция или смерть на фронте многих его тогдашних студентов.
21. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 27.
22. Ibid. 30-е годы — время расцвета австрийского хоккея, которому Зедльмайр тоже уделял должное внимание.
23. Зедльмайр стал членом тогда еще не запрещенной в Австрии НСДРП 7 ноября 1930 года, но уже в 1932 покинул ее ряды, разочаровавшись в культурной политике нацистов (между прочим, аналогичные претензии к ним были и у Пиндера). Религиозным же, Зедльмайр был всегда, а не стал таковым, например, после войны, как полагают некоторые отечественные авторы, когда у него якобы возникли некие «апокалиптические настроения».
24. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 27. «Но насколько мы сознательно преодолевали историю „стиля“, об этом я не могу ничего сказать», — добавляет автор воспоминаний.
25. Собственная градостроительная концепция Зедльмайра была им изложена в статье 1939 года: Wien: Stadtgestaltung und Denkmalschutz (I), in: Reichsministerium fuer Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung u.a. (Hrsg.), Jahrgang 1939/40. Речь в ней шла о масштабной реконструкции западных окраин Вены по примеру того, что было осуществлено к тому моменту нацистами в Берлине в районе Тиргартена. Идея была подхвачена тогдашним бургомистром Вены Нойбахером. Зловещий смысл этой градостроительной утопии заключался в том, что проект предполагал массовое перемещение жителей этих районов. Традиционно же в этой части Вены селились евреи...
26. Позднее столь же заметный политический резонанс имело выступление Зедльмайра в венском Институте итальянской культуры на тему взаимоотношений Фишера фон Эрлаха и Бернини: смысл доклада тем же «Voelkischer Beobachter» был понят так, что будто двух мастеров барокко — итальянского и австрийского (=немецкого) — соединяла та же самая «ось», что и «фюрера» с «дуче».
27. Фродль-Крафт предполагает, что ему не пришлось во второй раз «переживать Дамаск», как в первую мировую войну, когда, будучи тяжелобольным, он испытал духовный переворот. Теперь же «в образовавшийся вакуум его души страстно и с нарастающей претензией на абсолютность вливался никогда не исчезавший католицизм» (Frodl-Kraft. Op. cit. S. 28). На самом же деле, во втором своем лазарете, или сразу после него, Зедльмайру представилась возможность сделать нечто большее: не столько изменить планы на будущее, сколько пожалеть о прежней жизни.

28. Заменил его на должности заведующего кафедрой истории искусства Венского университета, между прочим, Карл Свобода.
29. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. — Ibid. 4. 1949.
30. «Фальшивый спиритуализм проявляется как компенсация фальшивого формализма».
31. H. Sedlmayr, M. Rassem. Über Sprache und Kunst. München, 1978.
32. Festschrift fuer Hans Sedlmayr. München, 1962. См. также: Kunstgeschichte und Kunsttheorie in 19. Jahrhundert (zum 65. Geburtstag Sedlmayr's). Brl., 1963 (рец.: E. Gombrich. — ВМ, sept. 1964. P. 418–420); Barock in Salzburg: Festschrift für Hans Sedlmayr. Hrsg. von Johann von Mos. Salzburg — München, 1977.
33. Зедльмайр цитирует, в частности, работу: Kuhn, Helmut. Wesen und Wirken des Kunstwerks. München, 1960, 1979.
34. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 37.
35. Epochen und Werke. Bd. I–II. Wien — München, 1959–1960; Bd. III — 1983. Смысл, вкладываемый Зедльмайром в словосочетание «эпохи и произведения», становится понятным, например, благодаря следующему замечанию (из статьи «История искусства как история духа»): «Несомненно, великим прогрессом стало восприятие эпохи как целостности, части которого и их протекание объединены всепроникающим „духом“ целого. Но этот подход легко может спровоцировать бессознательное желание приписать эпохе, определенной только с точки зрения времени, замкнутость, присущую исключительно произведению искусства. Но структура эпохи не гармонизирована — наоборот, каждому доминирующему большинству наглядных представлений одного духа принадлежат оппозиционные или нейтральные меньшинства, лишь поверхностно окрашенные господствующим духом. В своей основе они принадлежат духу другому, отстав от своего времени или, наоборот, пророчески опережая его, и, таким образом, познаются не из своего времени, но из грядущего, которое предвосхищают». О понятии «эпохи» в немецкой классической истории искусства см.: Pochat G. Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. — Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte. 1900–1930. Hrsg. L. Dittmann. Stuttgart, 1985. S. 129–168.
36. Kunst und Wahrheit. Hamburg, 1958, 1964, 1978 (дополненное и переработанное изд.)
37. J. B. Fischer von Erlach. Wien, 1956, 1976 (рец.: Renz H. — Architektur. 1978. 8. № 1, 90–92).
38. Его преемником становится Отто Пэхт. Сам же Зедльмайр в Мюнхене еще до 1969 года остается почетным профессором.
39. Salzburgs Aufgabe in der Kunstgeschichte. Salzburg — München, 1965.
40. Sedlmayr, Hans. Demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg, 1968.
41. Frodl-Kraft. Op. cit. S. 43.

42. Впрочем экологические темы обсуждаются Зедльмайром уже в «Утрате середины».
43. Вот некоторые, самые примечательные из поздних работ ученого: Sedlmayr, Hans. *Ästhetischer Anarchismus in Romanik und Moderne* (1971). – Scheidewege. 8. 1978. S. 174–196; *Natur, Kunst und Technik in drei Weltalters.* – Festschrift W. Heinrich. М., 1973. S. 1–16; *Kunst zwischen der Zeiten – Kunst in dieser Zeit.* М., 1978; *Die Kunstgeschichte, die es nicht gibt.* – *Essistenza, mitho, ermeneutuca. Scritti per Enrico Castelli.* I. Padova, 1980. P. 247–264; *Prinzip und Methode der kritischen Formen.* – *Problemi di methodo: condizioni di essistenza di una storia dell'arte.* – *Atti del XXIV Congresso Internazionale di storia dell'arte.* Bologna, 1982. P. 31–38.
44. Sedlmayr, Hans. *Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit.* München – Zürich, 1988.

Совместная публикация трех главных «современно-критических» текстов Зедльмайра позволяет усвоить изнутри не только весь диапазон его установок, идей, наблюдений и интенций по поводу современности, но и механизм их порождения и утверждения в качестве некоторых истин, составляющих, как выясняется, достаточно строгий дискурс.

«Утрата...» и «Революция...» — это взаимодополняющие тексты, причем, если первый — преимущественно история, то текст второй — это «взгляд на будущее», которое, как обнаруживается, чревато весьма тяжкими последствиями для авангардистского легкомыслия.

И тогда «Смерть...» — это уже не связанный сплошной текст, а сборник статей, часть которых подготовило «Утрату...», часть же — последовала после «Революции...» и была объединена идеей «Опасности и надежды технического века» — специфический «социально-экологический» комментарий, относящийся ко всему «метатексту» Зедльмайра на тему современности.

Задача комментирования данных книг подразумевает погружение в их довольно замысловатую, многоуровневую текстуальную ткань. Эта ткань состоит из совершенно образцовых с точки зрения структуралистской доктрины переплетений всевозможных словесных аллюзий, явных и скрытых цитат, ссылок и отсылок, общих мест и смысловых фигур, очевидных парадигм и наглядных синтагм, выстраивающих многослойный набор контекстуальных горизонтов. Задача этих уровней-горизонтов — описать, казалось бы, довольно незамысловатые, чисто «искусствоведческие» построения «последнего венца» науки об искусстве. Другими словами, весьма насыщенные ссылками, цитатами и комментариями типично научные, на первый взгляд, тексты Зедльмайра, как выясняется, содержат в себе массу цитат неявных, некоторое количество цитат, лишенных ссылок, немалое число цитат, оказывающихся парафразами и пересказами (хотя и закавыченными), не говоря уж о бесчисленных фразеологизмах, неологизмах и всякого рода словесных «тропизмах», призванных вернуть в нужном направлении внимание и сознание просвещенного по возможности читателя.

Поэтому комментатор старался, во-первых, найти русские соответствия немалому числу «не-немецких» слов и выражений, встречающихся в текстах Зедльмайра и имеющих свою историю и свои кон-

тексты, во-вторых, подобрать русские переводы (или оригиналы!) соответствующих цитат, в-третьих, по возможности, обнаружить отклонения от цитируемых оригиналов, в-четвертых, выстроить минимальные ряды параллельных мест и соответствий, которыми, повторяю, тексты Зедльмайра, насыщены с преизбытком. Круг привлекаемых авторов определялся самим Зедльмайром, практиковавшим специфический метод текстуального монтажа, выстраивания концептуальных «рамочных конструкций» — объективно-внешнего каркаса и одновременно «упаковки» собственных интенций, преподносимых в качестве «реплик с мест» или «голосов из прошлого». Задача отыскания *всех* соответствий и оригиналов оказалась слишком трудоемкой, следует признаться, что примерно треть даже помещенных в кавычки цитат остались «за скобками» комментария. Быть может, начитанный читатель без труда дополнит (мысленно) данный комментарий, цель которого — создать самый приблизительный текстуально-иллюстративный ряд-приложение к основному тексту, выстроить те вовсе не виртуальные, но вполне реальные, хотя и дополнительные измерения зедльмайровской словесной продукции. Ее критически «интермодальный» характер — залог если не адекватности, то уже точно эквивалентности интерпретируемому материалу.

Тексты Зедльмайра, писанные в разное время на схожие темы, неизбежно содержат повторения. При соединении их вместе возникает довольно специфический эффект смысловой «интерференции», повторы начинают выглядеть своего рода рефренами, узловыми точками смысла, одновременно обнажая и порождающие структуры данного типа научной словесности, ее почти что ритуализированно-мистерийный характер (критика как заклинание, как разновидность экзорцизма). Особенно это касается «Смерти...», которую, желательнее читать как своего рода уточняющий и расширяющий самокомментарий к «Утрате...».

УТРАТА СЕРЕДИНЫ

Перевод выполнен по изданию: Hans Sedlmayr. Verlust der Mitte... («Ullstein Buch», Nr. 39), Verlag Das Goldene Vlies, Frankfurt a. M., 1955.

1. «Мысли», Фр. 378: «В безрассудстве равно упрекают и высочайший ум, и предельную глупость. Хвалят только середину. <...> Я не упорствую, согласен быть в середине и отказываюсь от нижнего края не потому, что нижний, а потому, что край: точно так же я отказался бы и от верхнего. Кто вне середины, тот вне человечества. Истинное величие души как раз и состоит в умении придерживаться середины, в том, чтобы оставаться в ней, а не выскакивать из нее». Цит. по: Б. Паскаль. Мысли. М., 1994, с. 356 (пер. Э. Линецкой). Поставленные в самом начале книги, эти слова Паскаля могут рассматриваться как некоторый ключ к пониманию образа «утраченной середины», поэтому стоит привести и некоторые иные соображения автора «Мыслей». «Весь этот видимый мир есть лишь незаметная черта в обширном лоне природы. <...> Это бесконечная сфера, *центр* которой везде, а окружность нигде. <...> Да и что же такое, наконец, человек в природе? Ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, *середина* между ничем и всем. <...> Убедившись в невозможности познать когда-либо начало и конец вещей, он может остановиться только на наружном познании *средины* между тем и другим. <...> Мы, естественно, считаем себя более способными достигать *центра* вещей, чем обнимать их окружность. <...> Наш разум, в порядке вещей умственных, занимает то же место, что наше тело в пространстве природы. Всесторонне ограниченное, это состояние, занимающее *середину* между двумя крайностями, отражается во всех наших способностях. <...> Так как это выпавшее на нашу долю срединное положение всегда удалено от крайностей, то что за важность, имеет ли человек несколько большее понятие о вещах или не имеет? <...> Природа так прекрасно поставила нас в середину, что если мы изменим равновесие с одной стороны, той сейчас же изменим его и с другой. <...> Так и в отношении картин. Смотреть на них слишком близко или слишком издалека — одинаково нехорошо; а ведь должна быть одна неизменная точка, с которой картину видно лучше всего. <...> В искусстве живописи перспектива определяет такую точку; но кто возьмется определить ее в вопросах истины или морали?» (Цит. по: Паскаль. Мысли. М., 1994, с. 63–72, фр. 1, 2, пер. Э. Линецкой, курсив мой — С. В.). Ср. у Гёте: «Как в практической жизни, так и в познании человек связан с чем-то

- средним. Середина, если принять за нее то место, где мы находимся, позволяет нам видеть и действовать во всех направлениях, лишь начало и конец недосыгаемы для нас ни в мыслях, ни в действиях, а потому благоразумнее всего вовремя от этого отказаться» (Цит. по: И. В. Гёте. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 234). Итак, середина определяет положение *между* одним и другим (между крайностями). Центр — понятие «геометрическое», это положение *внутри* чего-либо. Более того, центр — понятие природное и связанное с неодушевленными вещами, середина — понятие антропологическое и этическое (ср. заключительные слова фр. 2). Другими словами, мир не может утратить свой центр (это равносильно его концу), человек же вполне способен покинуть свое срединное положение (это еще не катастрофа, хотя и очень плохо). Собственно, об этом и повествует книга Зедльмайра, что предполагает, в частности, перевод немецкого «die Mitte» именно как «середины», оставляя «центр» для немецкого же «das Zentrum». Кроме того, нами двигало желание избежать всевозможных мифологических (языческих, в том числе, например, зороастрийских) и псевдомифологических (эзотерических) аллюзий, вращающихся вокруг все той же *axis mundi*, «колесницы мироздания» и «мельницы бытия» (См., например: у Зольгера в «Сновидении Адальберта»: «... я увидел юный, героический народ — он шел сюда, и лица людей были смелыми и открытыми, я знал, что они поют вдохновенные гимны <...> они воспевали свое происхождение от Центра — расположенного поблизости». Цит. по: В. Г. Вакенродер. Фантазии об искусстве. М., 1977, с. 262, пер. А. В. Михайлова).
2. Мы предпочитаем термин «гезамткунстверк» всем иным — по большей части описательным эквивалентам («собирательное творение», «совокупное творение», «универсальное произведение» и т. д.), дабы подчеркнуть именно терминологический статус и целокупный характер данного понятия.
 3. Термин «гештальт» (*der Gestalt*) употребляется нами преимущественно в феноменологически-психологических контекстах, когда речь идет о структурно-целостном *условии и одновременно продукте* перцепции или концептуализации. Во всех иных случаях данное весьма многозначное немецкое слово переводится как «[целостный] облик», «вид», «фигура», «персонаж» и даже «форма». Но только не «образ», так как это понятие, кстати сказать, крайне затертое отечественной (псевдогегельянской-марксистской) эстетикой, есть точный эквивалент немецкого слова «das Bild». *Gestaltung* чаще всего приходится переводить описательно с условием непрямого употребления слова «гештальт». Неудачным, по нашему мнению переводить это слово как «оформление», так как гештальт и как понятие, и как явление — альтернатива форме. Например, Ф. Степун, противопоставляя Италию и Германию, Ренессанс и романтизм, на самом деле говорит об оппозиции формы и гештальта: «отрицание формы в искусстве есть всегда снятие дистанции между жизнью и творчеством, а тем самым и возвращение творчества к его религиозным корням»

- (Цит. по: Ф. Степун. Сочинения. М., 2000, с. 806). Между прочим, можно сравнить эту очень раннюю (1912) заметку, названную «К феноменологии ландшафта», со столь же ранней программной, гештальт-феноменологической статьей К. Левина «Военный ландшафт», 1917 (К. Левин. Динамическая психология. М., 2001, с. 87–93, пер. Д. А. Леонтьев, Е. Ю. Патяева).
4. Автор воззвания о возобновлении строительства собора — Сульпиз Буассере (1783–1854) — известный собиратель и историк искусства. Одновременно в «Рейнском Меркурии» (№ 151 от 20.11.1814) появляется статья Й. Гёрреса, видевшего в завершении собора общенациональное дело и памятник победе над Наполеоном: «В своей незавершенности, уподоблявшей его развалинам, в своей заброшенности он служил образом Германии, какой стала она со времен смещения языков и мыслей; так пусть же послужит он и символом нового царства, которое мы построим» (Цит. по: Эстетика немецкого романтизма. М., 1987, с. 343, пер. А. В. Михайлова). Ср. о еще недостроенном Кёльнском соборе у Гегеля в письме Марии Гегель от 28.09.1822 (курсив наш — С. В.): «... здесь — высокоствольный лес, притом одухотворенный, исполненный высокого искусства, который стоит и живет только для себя, независимо от того, будут ли или не будут ползать и ходить здесь, внизу, люди. Ему до них дел нет, он существует сам по себе, каков он есть...» (Гегель. Эстетика. Т. 4, М., 1973, с. 513).
 5. Короля-солнца (*франц.*).
 6. Цит. по: Гёте. Собрание сочинений. Т. XII, М., 1948, с. 212 (пер. Н. Манн). Последняя фраза в данном переводе звучит так: «Когда так проезжаешь по этим местам, все кажется, что тебе нашептывают сказку точь в точь Елисейские поля».
 7. Точка зрения (*франц.*).
 8. В этом тексте (свое авторство Гёте позднее отрицал) Природа наделяется атрибутами Бога: «В ней все заключается одновременно. Прошлого и будущего она не знает. Настоящее для нее вечность. Она добра. Я славлю ее во всех ее творениях. <...> Она меня вела в мир. Я ей доверяюсь. Пусть распоряжается мною. Она не возненавидит свое творение...» (Цит. по: И. В. Гёте. Избранные произведения. М., 1950, с. 676, пер. Н. Манн).
 9. Имеется в виду единственная опера Бетховена «Фиделио» (1805, последний вариант либретто — Фр. Трейчке). Действие в ней происходит в испанском *замке-тюрьме*, где томится невинный узник Флорестан, супруга которого Леонора, пытается (в конце концов успешно) спасти его, переодевшись юношей и под именем Фиделио устроившись прислуживать в тюрьме.
 10. «Черная страна» (*англ.*) — закрепившееся с середины XIX века название индустриального региона Средней Англии (графства Стаффордшир, Ворчестершир и Уорвикшир), где были сконцентрированы железоделательные, угольные и мануфактурные производства, черный смог от которых собственно и породил данный топоним. Американский консул в Бермингеме Э. Баррит сообщал в 1862 году, что в Black Country «днем небо черное, а ночью — красное».

11. «Неизвестного бога» (*франц.*).
12. «Погребальной архитектуры» (*франц.*).
13. «Размеры заниженные и погруженные в землю» и «ту темноту архитектуры теней, что выявляется под действием теней еще более темных» (*франц.*).
14. Слова из Энциклопедии: «О, святое и священное потомство! Опора для угнетенных и несчастных, ты, праведное, нетленное, ты явишь человека доброго и сорвешь маску с лицемера, — не оставляй меня, утешительное упование! Потомство для философа — все равно что мир иной для верующего».
15. «Сидя на оголенной вершине высокой горы и вглядываясь в простор, я вправе сказать себе: ты отдыхаешь на том самом грунте, который уходит в глубочайшие недра земли; ни новейшие напластования, ни наносные обломки не громоздятся здесь между тобой и твёрдой почвой доисторических времен, ты не проходишь здесь по сплошной могиле, как в прекрасных плодородных долинах, эти вершины не подарили миру ничего живого и ничего живого не поглотили, они — жизнь до жизни, жизнь в ее чистом виде. <...> Здесь, на древнем вечном алтаре, воздвигнутом прямо на дне мироздания, я приношу жертву сущности всего сущего. Я чувствую незыблемую первооснову нашего бытия» (Гёте. Цит. соч. С. 677, пер. Наталии Манн).
16. Слова из «Заключения»: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это *звездное небо надо мной и моральный закон во мне*» (Цит. по: И. Кант Сочинения. Т. 4, ч. 1. М., 1965, с. 499, пер. Н. М. Соколова под ред. В. Ф. Асмуса).
17. Быть может, имеется в виду созвездие Ящерицы, выделенное в конце 17 в. Гевелием, в 1697 названное французским астрономом Огюстом Ройе в честь Людовика XIV «Скипетром» (или «Рукой Правосудия»), а в 1787 Иоганном Элертом Бодде в честь Фридриха Великого — «Славой Пруссии». Ни одно из этих названий не прижилось.
18. «Архитектура с точки зрения искусства, нравов и закона» (*франц.*).
19. «Возведение кладбища в городе Шо» (*франц.*).
20. «Вечность — величайший из идолов, самый могучий из соперников Бога» (*англ.*). Слова из романа «Жив человек» (1913). Цит. по: Г. К. Честертон. Избранные произведения в 3-х тт. Т. 2, М., 1992, с. 122 (пер. К. Чуковского).
21. «Место общего собрания граждан коммуны с целью отправления *любого культа*» (*франц.*).
22. См. у Гёте в статье «О немецком зодчестве» (1771), представляющей собой монолог перед могилой строителя Страсбургского собора Эрвина фон Штейнбаха: «Чем выше поднимается душа к постижению тех единственно прекрасных, вечных соотношений, основные аккорды которых можно уловить, но тайну — лишь почувствовать, — а только в них обитает богоподобный гений, купаясь в блаженных мелодиях, — чем глубже проникает эта красота в сущность творческого духа

- и кажется с ним неразрывной, <...> — тем счастливее художник, тем превосходнее он, тем ниже склоняемся мы перед ним, почитая в нем помазанника Божия» (Цит. по: И. В. Гёте. Об искусстве. М., 1975, с. 70–71, пер. Н. Вильмонта).
23. У Вакенродера в «Сердечных излияниях отшельника — любителя искусств» (1796) можно найти следующее рассуждение: «Наслаждение благородными творениями искусства я сравниваю с молитвою. <...> Подождите, как и при молитве, тех блаженных часов, когда милость неба озарит вашу душу высшим откровением; только тогда ваша душа сольется в единое целое с творениями художников <...> Произведения искусства в своем роде так же чужды обыкновенному течению жизни, как и мысль о Боге <...> Мы должны возвыситься до них всем нашим сердцем, дабы они предстали нашим замутненным глазам такими, какие они есть в силу своего возвышенного существа» (Цит. по: В.-Г. Вакенродер. Фантазии об искусстве. М., 1977, с. 74–75, пер. С. С. Белокриницкой). Между прочим, Ницше, помяная в работе «О пользе и вреде истории для жизни» (1873) «консервативную и благочестивую душу антикварного человека», указывает именно на Гёте перед памятником Эрвина фон Штейнбаха, когда «в буре овладевших его душой чувств порвалась историческая туманная завеса, отделявшая его от той эпохи...» (Ницше. Цит. соч., Т. 1, с. 175, пер. Я. Бермана).
24. Ср. у Гегеля: «...искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования и его новым святым становится *humanus* — глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах» (Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3, М., 1967, с. 201, пер. Б. Г. Столпнера под редакцией А. П. Огурцова).
25. «Если верно, что существуют внезапные обращения, поводы, под влиянием которых человеку, менее всего думавшему о возвышении над конечным, в одно мгновение через непосредственное внутреннее просветление открывается понимание бесконечного и покоряет его во всем его величии, — то, я думаю, что более, чем что-либо иное, способно совершить это чудо созерцание великих и возвышенных произведений искусства...» (Цит. по: Фр. Шлейермахер. Речи о религии к образованным людям, ее презиравшим. Монологи. М.-Киев, 1994, с. 171, пер. С. Л. Франка).
26. Имеется в виду книга «Друзьям Валгаллы...» — воспроизведение помещенных в «Валгаллу» скульптурных портретов тех или иных великих представителей германской нации в сопровождении литературного комментария историко-биографического характера: *Walhalla's Genossen, geschildert durch Koenig Luedwig den Ersten von Bayern, den Gruender Walhalla's* (1829). Безумием же страдал внук автора «Друзьям Валгаллы...» — король Людвиг II, известный строитель замков Герренхимзее (1869) и Нойшванштайн (1878).
27. Ср. у Штифтера описание встречи главного героя с античной статуей, поставленной на лестничной площадке «Дома роз» — обиталища второго главного

персонажа романа: «Я посмотрел на статую, и она показалась мне совсем другой. Девичья фигура такой красоты, какую только может вообразить художник и представить себе только очень глубокая душа, стояла передо мной на низком пьедестале <...> Я не в силах был пойти дальше и устремил глаза на статую. Мне увиделось в ней что-то языческое <...> Неподвижность фигуры была вызвана, казалось, только суровым, полным значения небом, которое, озаряясь далекими молниями, простиралось над стеклянную кровлю и призывало смотреть на него. <...> У меня было такое чувство, будто я стою перед молчащим живым существом, и жутковатое ощущение, что девушка вот-вот шевельнется» (А. Штифтер. *Бабье лето*. М., 1999, с. 279–281, пер. С. Апта). «Дом роз», названный так в честь своего фасада, увитого розами, — явная отсылка к дому Гёте в Веймаре, как он описывается у Эккермана («окрашенные белой краской наружные стены дома были увиты розами, которые шпалерами подымались к самой крыше» — Цит. соч., с. 226). Очевидно, что прообраз мудрого хозяина «Дома роз», «гостеприимца» и друга молодого человека, главного героя романа, — тот же Гёте (хотя владельцы штифтеровского «дома роз» очищают стены от краски). Образ «дома роз» присутствует и у Г. Броча в «Лунатиках», но совсем в другом контексте: омертвевшая, пустая, покинутая хозяином и гибнущая вместе с хозяйкой — Ханной Вендлинг — вилла с тем же названием...

28. См., например, такое типичное место: «Когда я весной покинул город и шел следом за медленно поднимавшейся в гору коляской, я как-то остановился у кучи вытащенной из русла реки и насыпанной у дороги гальки. Я разглядывал ее чуть ли не с благоговением. В красных, белых, серых, черно-желтых и пестро-крепчатых камешках, сплошь плоско-округлых, я узнавал посланцев наших гор, я знал каждый из них по его родным скалам, от которых он оторвался и был послан сюда. Здесь он лежал среди товарищей, чье место рождения находилось порой на расстоянии многих миль от его собственного, и все они приняли одинаковую форму и ждали, когда их разобьют и вдавят в дорогу. Особенно думалось мне: зачем все сущее, как оно возникло, как взаимосвязано и как обращено к нашей душе» (цит. по: А. Штифтер. *Бабье лето*. М., 1999, с. 248, пер. С. Апта).
29. Отвечая на критическую статью Фр. Геббеля «О старых и новых певцах природы» (1848), А. Штифтер в Предисловии к сборнику рассказов «Пестрые камни» (1852) сделал следующее разъяснение того, что он назвал «мягким законом»: «Мне однажды поставили в упрек, что я изображаю только малое и что люди у меня — всегда обыкновенные люди... Раз уж мы начали разговор о великом и малом, то я изложу свои взгляды... Веяние воздуха, журчание воды, произрастание злаков, волнение моря, зеленый покров земли, сияние неба, блеск созвездий — вот что я называю великим... То же, что во внешней природе, происходит и в природе внутренней — в натуре рода человеческого. Жизнь, исполненная справедливости, простоты, самообуздания, разумности, деятельности

в своем кругу, восхищение прекрасным нарядом с радостным и спокойным волеустремлением, я считаю великой... Попытаемся проследить мягкий закон, которым руководствуется род человеческий... Это закон справедливости, закон нравственности, закон, требующий, чтобы каждый человек жил рядом с другим и был почитаем, уважаем, безопасен, чтобы он мог совершить достойный жизненный путь, заслужить любовь и восхищение окружающих, чтобы он был храним, как сокровище, поскольку каждый человек — сокровище для всех других людей» (Цит. по: А. Штифтер. Лесная тропа. М., 1971, с. 21–22). Ср. рассуждение на ту же тему у Гёте: «... в великой природе совершается то же самое, что происходит и в самом маленьком круге <...>. Мякина, притянутая натертым янтарем, оказывается в родстве с самой ужасной грозой. Это собственно одно и то же явление. Это *микромегическое* (выделено нами — С. В.) мы признаем еще в некоторых других случаях, но скоро нас покидает чистый гений природы, демон мудрствования овладевает нами и всюду умеет проявить свою власть» (Цит. по: И. В. Гёте. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 340, пер. В. Лихтенштада и И. Канаева).

30. «Тихая ночь, святая ночь» — один из самых известных рождественских гимнов, написанный в 1816 г. младшим священником церкви св. Николая в Оберндорфе (австрийские Верхние Альпы) Йозефом Мором и в 1818 положенный на музыку органистом Францем Ксавье Грубером. Песня приобрела известность после 1854 г., когда стала популярной при дворе прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Авторство музыки приписывалось разным композиторам, в том числе Фр. Й. Гайдну, Моцарту и Бетховену. Имя Грубера было вновь открыто только в 1995 г. Известно 230 переводов гимна на разные языки.
31. «Полихромная архитектура у греков» (*франц.*).
32. Имеется в виду перестроенное после пожара здание Мюнхенской Оперы.
33. Der Tondichter — это и просто «композитор».
34. Ср.: Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 237, 242–243 (пер. С. Гиждеу).
35. Ср. у Ницше в «По ту сторону добра и зла» (1886): «Вагнер принадлежит как музыкант — к живописцам, как поэт — к музыкантам, как художник вообще — к актерам; все они — фанатики *выражения* „во что бы то ни стало“ — укажу в особенности на Делакура, близко родственного Вагнеру, — все они велики открытиями в области возвышенного, а также безобразного и отвратительного, еще более в области эффектов, в искусстве выставлять напоказ. <...> В конце концов все они гибнут от христианского креста и падают ниц перед ним» (Цит. по: Ницше. Собр. соч., Т. 2, М., 1996, с. 376–377, пер. Н. Полилова, под ред. К. А. Свасьяна). В «Ессе homo» в этом контексте упоминается и «Шарль Бодлер — первый типический *décadent*» (Цит. соч., с. 715, пер. Ю. М. Антоновского под ред. К. А. Свасьяна).
36. См.: Ch. Baudelaire. L'art romantique. Littérature et musique... Paris, 1968, p. 293. В другом месте (стихотворение «Маяки», 1855–56) Бодлер сравнивает Делакура

- с Вебером («Крови озеро в сумраке чащи зеленой, / Милый ангелам падшим безрадостный дол — / Странный мир, где Делакруа иступленный / Звуки Вебера в музыке красок нашел». — Цит. по: Ш. Бодлер. Об искусстве, М., 1986, с. 320).
37. Палата депутатов (*франц.*).
 38. Просцениум (*лат.*).
 39. Крытый зерновой рынок (*франц.*).
 40. Сад цветов (*франц.*).
 41. Живыми и каменными (*лат.*).
 42. Ср. у Юнгера: «...христианин скорее всего придет к выводу, что тем формам, которые в наше время принимает реклама, присущ сатанинский характер» (Э. Юнгер. Рабочий. Господство и гештальт. СПб., 2000, с. 263, пер. А. В. Михайловского).
 43. См. ранние, наиболее полемичные работы Ле Корбюзье, в том числе «К архитектуре» (1923), «Градостроительство» (1925), «Декоративное искусство сегодня» (1925). См., например, пассаж из «Градостроительства»: «Мы утверждаем, что человеку свойственно стремление к порядку, что все его действия и мысли направляются прямой линией и прямым углом; что он выбирает прямую инстинктивно и что в его сознании она рисуется ему как возвышенная цель... Человек, наделенный свободной волей, тяготеет к чистой геометрии. В этом случае он создает порядок» (Цит. по: Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1977, с. 31, 32, пер. В. Н. Зайцева).
 44. Ср. у Ле Корбюзье: «Машина идет от геометрии. Геометрия — великое создание человека. Машина сверкает перед нами полированными стальными дисками, сферами, цилиндрами. Все детали сделаны с безукоризненной, теоретически рассчитанной точностью, которую природа нам никогда не показывает. Это зрелище вызывает в нас душевное волнение, и одновременно в нашем сознании возникает множество ассоциаций: эти диски и сферы чем-то напоминают нам божества Древнего Египта или Конго. Геометрия и боги сосуществуют... Возникает новое желание: эстетика чистоты форм, точности, волнующих соответствий» (Цит. по: Ле Корбюзье. Указ соч., с. 56, пер. В. Н. Зайцева).
 45. «Человек эволюционирует в сторону машины» (*итал.*).
 46. В Эрменонвилле, под Парижем, Руссо жил последние месяцы своей жизни вплоть до самой смерти, наступившей от апоплексического удара 2 июля 1778. Там же на отдельном острове в парке, в окружении тополей философ был похоронен (в период Французской революции прах был перенесен в Пантеон). Владелец Вёрлитца князь Леопольд III Франц-Фридрих Анхальт-Дессау, будучи почитателем Руссо (познакомился с ним в Англии), в своем знаменитом пейзажном парке (крупнейшем в континентальной Европе) устроил в 1782 году «остров Руссо» — воспроизведение места захоронения Руссо в Эрменонвиле (с теми же тополями, специально доставленными из Ломбардии).
 47. Бессильном уроке прошлого (*франц.*).

48. В рассуждениях Зедльмайра о нивелировке (уравниловке) и унификации можно увидеть скрытую полемику с Э. Юнгером. Ср. у последнего: «...предпосылки для разрушения имеются в изобилии, с одной стороны, благодаря распаду индивидуальных ценностей, а с другой — благодаря проникновению техники как в традиционное, так и в романтическое пространство, и продолжают каждый день довершать нивелировку, кажущуюся ужасной лишь тому сознанию, которое усматривает в ней свой конец» (Цит. по: Э. Юнгер. Рабочий... с. 312–313).
49. Говорящей архитектуры (*франц.*).
50. Рингштрассе — центральная улица столицы Австро-Венгрии, главное градостроительное детище императора Франца-Иосифа (правление 1848–1916), при котором она была превращена в широкий кольцевой бульвар со свободностоящими монументальными зданиями (среди них — здание Парламента, 1873–1883, арх. Теофиль фон Хансен). Именно с Рингштрассе началась реконструкция Вены (газовое освещение, новый водопровод, доходные дома для рабочего класса и т. д.), а с приходом к власти социалистов в 1919 Рингштрассе стала и символом новой исторической эпохи и связанных с ней социальных и культурных преобразований и ожиданий. Конец либеральной «эпохи Рингштрассе» — аншлюс 1938 года.
51. Конца века (*франц.*).
52. Школа изящных искусств и школа политехническая (*франц.*).
53. Компания домашнего страхования (*англ.*).
54. Современное движение и есть подлинный и независимый стиль (*англ.*).
55. Ср. русск. пер.: К. Ясперс. Смысл и назначение истории. М., 1991, с. 367 (пер. М. И. Левиной).
56. Эпиграф взят из «Произведения искусства будущего» (1849). Ср. русский перевод С. Гиждеу: Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 168.
57. «Мы знаем, что делаем» (*лат.*).
58. «Национального суда присяжных по вопросам искусства» (*франц.*).
59. «В живописи, в ваянии да и во всех изобразительных искусствах, в зодчестве, в садоводстве, поскольку они изящные искусства, самая суть — это *рисунк*, в котором основу всех предпосылок для вкуса образует не то, что в ощущениях доставляет удовольствие, а только то, что нравится благодаря своей форме. Краски, которыми расцвечиваются рисунки, относятся к действующему возбуждающе; они <...> не могут сделать предмет достойным созерцания и прекрасным». Краски «делают форму более точной, более определенной и более наглядной...» (Цит. по: И. Кант. Собр. соч. Т. 5, М., 1966, с. 228–229, пер. Н. М. Соколова).
60. «Это совершенно низменное слово, — сказал Гёте; — мы обязаны им французам, и надо постараться как можно скорее освободиться от него... *Композиция!* Как будто это пирог или бисквит, который приготавливают, смешивая яйца, муку

и сахар! В духовном творении части и целое слиты вместе, проникнуты единым духом и обвеяны дыханием единой жизни...» (Цит. по: И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.-Л., 1934, с. 836, пер. Е. Т. Рудневой). Ср., впрочем, уже романтическую характеристику композиции: «Грамматика складывает из букв — слова, а из слов — предложения; как же складывать краски, чтобы получить простые и составные картины, — это предписывает, согласно правилам рассудка и перспективы, композиция. Поэтому композиция — это синтаксис живописи» (Й. Гёррес. Афоризмы об искусстве — Эстетика немецких романтиков, М., 1987, с. 91, пер. А. В. Михайлова).

61. Тезис «смерти орнамента» приобретает дополнительное измерение в контексте не чуждой Зедльмайру «морфологии истории» (и искусства) О. Шпенглера: «Всякое искусство есть язык экспрессии... Эта экспрессия бывает либо *орнаментом*, либо *имитацией*. <...> Имитация родилась из тайного ритма всего космического... На фоне имитации явственно выделяется орнамент, который уже не следует, но *оцепенело противится* потоку жизни. <...> Вместо физиогномических черт, перенятых их чужого существования, появляются устойчивые мотивы, *символы*, отчеканиваемые на нем. <...> В орнаментальности художественного произведения снова отсвечивает сакральная каузальность макрокосма... Подражание одушевляет и оживотворяет, орнамент чарует и убивает... Первое родственно любви..., а второй — заботе о минувшем, воспоминанию, *погребению*» (Цит. по: О. Шпенглер. Закат Европы. Т. 1. М., 1993, с. 355–359, пер. К. А. Свасьяна). Так что смерть орнамента — это не только смерть синтаксиса, грамматики, порядка, традиции, т. е. хаотизация, но и «смерть смерти», «смерть погребения», «ад живых мертвецов», иначе говоря, демонизация мира. Об этом см. и у Германа Броха: ср. замечание Балля (в связи с чтением Ломброзо) о, так сказать, «погребальном аспекте» бессознательного, вытесненного и высвобожденного затем посредством искусства: «Детская непосредственность <...> граничит с инфантилизмом, слабоумием, паранойей. Она вырастает из веры в первичное, глубинное воспоминание, в вытесненный до полной неузнаваемости и погребенный мир, который в искусстве высвобождается безудержным энтузиазмом художника, а в сумасшедшем доме болезнью» (Дадаизм. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002, с. 106, пер. С. К. Дмитриева). Ср. у Т. Адорно в «Философии новой музыки» (1949): «Когда у произведения искусства отмирает видимость — признаки этого проявляются в борьбе с орнаментом — положение произведения искусства вообще становится шатким. Все, что в произведении искусства не функционально, а тем самым и все, что выходит за рамки его простого наличного бытия, его покидает» (Цит. по: Т. Адорно. Философия новой музыки. М., 2001, с. 133, пер. Б. М. Скуратова).
62. Пассаж, отсылающий нас ко времени написания «Утраты середины» — сразу после II мировой войны. О «подлинном сюрреализме», автор которого — «тотальная война», Зедльмайр упоминает в «Смерти света».

63. «Архитектура должна оживляться геометрией» (*франц.*).
64. Эпиграф — из «Круч» (1919). См.: Вяч. И. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 103.
65. Букв.: «То дикое пробуждение в нас, заставляющее вспыхивать могучую радость от геометрии» (*франц.*).
66. «Лучезарная ферма» — проект деревенского жилища (1935) для департамента Сартр. «На „лучезарной ферме“ жилище будет гигиеничным, светлым, радующим глаз, как современные машины, за которыми хозяин любовно ухаживает и которые он постоянно содержит в порядке, как автомобиль или трактор. Крестьяне <...> выдвинули первое условие: *дом должен быть приподнят на опорах*. Они больше не хотят мириться с сыростью, пропитывающей дом. Жилище на „лучезарной ферме“ уже не похоже на жалкое логово...» (Цит. по: Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1977, с. 129, пер. В. Н. Зайцева).
67. Русские (американские) горки (*англ.*).
68. Ср. русск. пер. Ясперс. Указ. соч., с. 366.
69. Старого режима (*франц.*).
70. В статье «О некоторых зарубежных карикатуристах» (1857): «Гойя всегда велик, иногда он навеивает ужас. С веселой жизнерадостностью испанской сатиры добрых времен Сервантеса он сочетает строй чувств куда более современный или, точнее говоря, куда более близкий нашему веку: тягу к неуловимому, к резким контрастам, к отображению пугающих сторон в природе и людях, принимающих порой жуткий, звероподобный облик» (Цит. по: Ш. Бодлер. Об искусстве. М., 1986, с. 175, пер. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман).
71. Букв. — «дух Блохи» (*англ.*). Речь идет, конечно же, не о Флакманне, а об Уильяме Блейке, имевшем, как известно, в конце жизни опыт общения с представителями потустороннего мира, которых он зарисовывал. Один из них — «the gost of the Flea». Есть карандашный набросок (голова насекомообразного человека) и живописное полотно (Лондонская Национальная Галерея), где это уже некий человекоподобный монстр, питающийся кровью — наглядное воплощение, по разъяснению самого Блейка, человеческой кровожадности.
72. Бедствий войны (*исп.*).
73. Цит. по: Эстетика немецких романтиков. С. 364 (пер. А. В. Михайлова). Зедльмайр цитирует так называемый «вариант Brentano-Kleist». См.: Там же. С. 646–649.
74. Букв. — «казнь по изображению», т. е. с использованием куклы (в натуральную величину, деревянной или из воска, с использованием естественных материалов — кожи, волос и т. д. — и в одежде), выступающей в качестве заместителя отсутствующего преступника (над ней и совершалась экзекуция). Первоначально effigies призваны были заменять умерших в обрядах оплакивания (первый известный случай — посмертное изображение короля Эдуарда II, ум. 1327). Итальянская традиция — украшение effigies посмертными восковыми масками.

75. Весь данный пассаж – сокращенный вариант соответствующих мест из брошюры Зедльмайра «Größe und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier» (Wien, 1948).
76. Ср. у Гуго Балля в «Цюрихском дневнике» (1916–1917): «Из развернувшейся невообразимой пропасти выглядывает, злорадно улыбаясь, безмерный ужас с головой горгоны. <...> Нас в масках пленило то, что они олицетворяли не человеческие, а сверхчеловеческие характеры и страсти. Они более ярко передавали ужас нашего времени, парализующую подоплеку вещей» (Дадаизм, с. 98, 100, пер. С. К. Дмитриева).
77. Пер. Эллиса.
78. «Если небесных богов не склоню, Ахеронт я подвигну». Вергилий, «Энеида», VII, 312 (пер. С. Ошерова).
79. Ларв у римлян – это дух злого человека, не нашедший покоя в подземном царстве и блуждающий по земле.
80. Из глубины (*лат.*).
81. См. у Гуго Балля: «В опрометчиво инфантильном, в безумии, где разрушены сдерживающие факторы, на первый план выступают недоступные глубинные слои, не затрагиваемые логикой и аппаратом, мир с собственными законами, мир особой формы, с новыми загадками и новыми задачами, *как при открытии новых земель*» (Дадаизм, с. 106).
82. Цит. по: И. П. Эккерман. Указ. соч., с. 569. Ср. наблюдения Кречмера в «Гениальных людях» (1929): «Это демоническое, которое кажется необъяснимым, про низывает в качестве сущности гения его выдающиеся духовные свершения, его необыкновенные идеи и необыкновенные страсти. <...> эти демонические черты существа гения идентичны психопатическим чертам в структуре гениальной личности; психопатологический и демонический часто вообще не поддаются разделению при биографическом анализе» (Цит. по: Э. Кречмер. Гениальные люди. СПб., 1999, с. 31, 32, пер. Г. Ноткина).
83. Традиционный перевод – «безвидна и пуста» (*древнеевр.*). Первозданное хаотическое состояние мира (Быт. 1, 2). В переносном смысле – всякий непорядок, хаос, сумбур.
84. К вящей славе Божией (*лат.*).
85. «...безрукие статуи Родена: все необходимое налицо. Перед ними стоишь, как перед завершенным целым, не допускающим никаких дополнений. Не от простого созерцания приходит чувство незаконченности, а от обстоятельного рассуждения, от мелочного педантизма, утверждающего, что к телу относятся руки, что телу без рук нельзя ни в коем случае. Совсем недавно точно так же возмущались деревьями импрессионистов, обрезанными рамой картины; к этому впечатлению очень скоро привыкли, научились, по крайней мере, поскольку речь идет о художниках, видеть и понимать, что художественному целому не обязательно совпадать с обычной вещественной цельностью, что независи-

- мо от нее, в самой картине возникают новые единства, сочетания, отношения, равновесия... Художник волен превратить много вещей в одну и сотворить мир из малейшей частицы какой-нибудь вещи» (Цит. по: Р.-М. Рильке. Ворспсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971, с. 105–106, пер. В. Микушевича).
86. Цит. по: В. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994, с. 103.
87. Ср.: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши:... знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч: о, если бы ты был холоден, или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих». (Откр. 3:14–16). Иными словами, «лаодикийство» — синоним равнодушия, «теплохладности».
88. Ср.: «Там *лес* тенистых пихт чудесно вырастает; / Там, как у Вебера, звучит глухая *медь*» («Маяки», пер. Элліса).
89. «Человеческое, слишком человеческое» (1878) — известная ранняя работа Фр. Ницше. Ср. у Ортеги-и-Гассета в «Дегуманизации искусства» (1925): «... новый стиль в самом общем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи» (Ортега-и-Гассет. Цит. соч., с. 253).
90. Цит. по: В. Иванов. Родное и вселенское. С. 109, 110, 107.
91. Ср.: «*Неаполь, пятница, 23 марта 1787 г.* Я находился в совершенно чуждом мне мире. Ибо столетия, из суровых преобразуясь в изящные, также преобразуют и человека, более того — создают его по своему образу и подобию. В нынешнее время наше зрение, а следовательно, и наша внутренняя сущность привыкли и приспособились к гармонической и стройной архитектуре, так что эти обрубленные конусы тесно сдавленных колонн нам представляются докучными, даже устрашающими. Но я быстро взял себя в руки, вспомнил историю искусства, подумал о духе времени, коему соответствовало такое зодчество, представил себе строгий стиль тогдашнего ваяния и меньше чем через час со всем этим освоился, и даже воздал хвалу гению, позволившему мне воочию увидеть эти так хорошо сохранившиеся останки, о которых по изображениям никакого понятия себе составить нельзя, ибо в архитектурном разрезе они выглядят более элегантными, в перспективном отдалении более неуклюжими, чем на самом деле. Только бродя вокруг них и среди них, ты сообщаешь им подлинную жизнь; а потом уже чувствуешь ее такой, какую задумал и вложил в них зодчий». И далее: «*Неаполь, 17 мая 1787 г. Гердеру.* В прилагаемом листке несколько слов о дороге на Салерно и о самом Пестуме. Пестум — последнее, я почти готов сказать — самое сильное, впечатление, которое я, во всей его полноте, увезу с собой на север. Средний храм, пожалуй, можно предпочесть всему, что я видел в Сицилии». — Гёте. Из итальянского путешествия. М., 1980, с. 109, пер. под общей ред. А. Аникста и Н. Вильмонта).
92. Ср. у К. Д. Фридриха картину (и графическую работу) на эту тему (1807, Дрезден, Государственное художественное собрание и Художественное собрание Веймара).

93. Цит. по: Н. А. Бердяев. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002, с. 169–170.
94. Цит. по: Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Теория искусства. М., 1991, с. 233, 234, 236, 237, 245 (пер. С. Л. Воробьева).
95. «Да здравствует смерть» (*исп.*).
96. См.: «Так говорил Заратустра» (1881–1883) — Часть 1, Предисловие, 3 (Цит. по: Ницше. Указ. соч. Т. 2, с. 8, пер. Ю. М. Антоновского, под ред. К. А. Свасьяна).
97. E. Junger. Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt (1932). См. некоторые характерные формулировки: «Видение гештальтов есть революционный акт постольку, поскольку оно узнает бытие в совокупной и единой полноте его жизни. Этот процесс отличается тем преимуществом, что он проходит по ту сторону как моральных и эстетических, так и научных оценок... <...> Все, что мы ощущаем в наше время как чудо и благодаря чему мы еще явимся в сагах отдаленнейших столетий как поколение могущественных волшебников, принадлежит этой субстанции, принадлежит гештальту рабочего. <...> При виде этих строгих, подобных геометрическим контурам пирамид порядков жертв, каких не требовали еще ни инквизиция, ни Молох <...> как мог бы по-настоящему зоркий глаз не заметить, что под колышущимся от всedневных битв покровом причинно-следственных связей здесь делают свое дело судьба и почитание?» (Э. Юнгер. Рабочий. Господство и гештальт. Пер. А. В. Михайловского. СПб., 2000, с. 96, 103–104).
98. Ср. Иез. 37, 2.
99. Следует учитывать, что «философию общего дела» Н. Федорова Зедльмайр воспринимал достаточно серьезно и буквально, связывая желание «воскрешения отцов» с действием на человека т. н. «музеального духа». См., например, соответствующие места в статье «Проблема времени» (1955) — Х. Зедльмайр. Искусство и истина. М., 1999, с. 193.
100. Слова из эссе «О боли» (1934). Цит. по: Юнгер. Цит. соч., с. 493.
101. Аллюзия к трактату С. Кьеркегора «Болезнь к смерти» (1849). Русск. пер. (С. А. Исаева) см.: С. Кьеркегор. Страх и трепет. М., 1993. Ср. несколько иной, по сравнению с Зедльмайром, диагноз у Вейдле: «Нет пути назад, в человеческий мир, согреваемый незримо божественным огнем, светящим сквозь густое облако. От смерти не выздоравливают. Искусство — не больной, ожидающий врача, а мертвый, чающий воскресения. Оно восстанет из гроба в сожигающем свете религиозного прозрения или, отслужив по нем скорбную панихиду, нам придется его прах предать земле» (Вейдле. Цит. соч., с. 161). Сам Кьеркегор так раскрывает свой тезис: «... для христианина сама смерть есть переход к жизни. В этом смысле ни один физический недуг не представляет для него „смертельную болезнь“. <...> „Смертельная болезнь“ в строгом смысле слова означает недуг, который приводит к смерти, причем за нею уже больше не следует ничего. Именно таково отчаяние. <...> Быть *больным к смерти* — значит не мочь умереть, причем жизнь здесь

не оставляет никакой надежды, и эта безнадежность есть отсутствие последней надежды, то есть отсутствие смерти» (Кьеркегор. Указ. соч., с. 259).

102. Букв. — «аналогия болезни» (лат.). Идея соответствия телесных недугов духовным, а деятельности философа — медицинскому диагностированию впервые встречается во фрагменте, приписываемому Демокриту (fr. 31), и находит продолжение у Варрона (De lingua latina, lib. X), указавшего, что внешние симптомы болезни пребывают в знаково-аналогичных отношениях с внутренними процессами. Ср. у фон Баадера в «Дневниках»: «Все мы больны, и больны все дела и труды наши, вся наша философия, да и религия — только для больных. <...> Люди совершенно разучились по-настоящему жить, видеть, благоденствовать и т. д., <...> все мы больны, хромы, слепы, и посему, конечно же, крайне нуждаемся во всех целебных снадобьях сразу» (Эстетика немецких романтиков, с. 534–535, пер. А. В. Михайлова). Совершенно в духе Зедльмайра, но на полтора века раньше аналогичные «нозологические» наблюдения делает Жан-Поль: «В дни, когда наступил кризис в течении болезни нашего века, не может не править всем Лихорадка...» (Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 59, пер. А. В. Михайлова).
103. Досл. — «День гнева», то есть Страшный Суд. Начальные слова известного средневекового гимна. Ср. у Гёте: «Когда при подавленном настроении начнешь поглубже размышлять о жалком состоянии нашей эпохи, то зачастую приходишь к выводу, что мир уже созрел для Страшного Суда» (Эккерманн. Цит. соч., с. 765).
104. Flüßig — «плавный, подвижный, непрерывный, свободный», то есть гибкий и способный к ответным реакциям, изменениям, качественным переходам.
105. «Auf die Welt hin gerichtet». Собственно говоря, «richten auf» — это и «быть направленным, обращаться, стремиться, примиряться», но также, например, и «вершить суд». Поэтому в этой фразе слышится и «hingerichtet» — «казненный». Данная фраза может быть переведена и как «переживать мир как болезнь» (не внешняя причина страдания, а внутреннее состояние-обстоятельство).
106. Цит. по: Вяч. И. Иванов. Указ. соч., с. 103.
107. Намек на Гёте: «Часто жалеешь, что не родился на одном из островов Южного океана, среди так называемых „дикарей“, потому что только так можно вкусить человеческое существование во всей его чистоте, без фальшивых примесей» (Эккерманн. Цит. соч., с. 765). Естественно, вспоминается и Гоген.
108. Ср.: «Тут-то толпа и созрела для Ада; и преисподняя незамедлительно выслала наверх, на землю, своих духов <...> И отвращаются они от благого не по заблуждению, каковое простительно, но они ненавидят его от внутренней извращенности <...> Как же распознать печать Адаву? <...> В искусстве <...> они хулят гений. Поносят святыни, проповедуют атеизм сердца и красоты, сры-

вают с алтарей образы богов и выставляют вместо них свои жалкие физиономии...» (Эстетика немецких романтиков, с. 229).

109. В немецком слове All (Вселенная) слышится и всё (all), то есть нечто безличное («всё-ленная»). Но All — это и «мир», так что в данных рассуждениях речь идет именно о процессе обезличивания и обмирщения, замыкании личного Бога в безличном мире.
110. Ср. у Бердяева: «В идее ада выражается острое и напряженное чувство личности, ее неистребимости. Вечная гибель личности и есть ее пребывание в себе самой, ее неразстворимость, ее абсолютное одиночество. Ад и заключается в том, что личность не хочет от него отказаться. <...> Ад принадлежит целиком сфере субъективной, а не объективной, он в субъекте, а не в объекте, в человеческом, а не в божественном... (Цит. по: Н. А. Бердяев. О назначении человека. М., 1993, с. 230).
111. Христианство без тайны (*англ.*).
112. Человеком-машиной (*франц.*). «Человек-машина» — название памфлета Ж.О. де Ламетри (1747), философа-атеиста («Если все способности души зависят от особой организации мозга и всего тела..., то человека можно считать весьма просвещенной машиной» — Ламетри. Сочинения. М., 1976, с. 226). Впрочем, Ламетри не считал нелепой идею «бессмертия машины» (Там же, с. 243). Интересно, что советский комментатор вынужден упомянуть «одну склонность Ламетри как литератора: он питал пристрастие к мистификациям» (Там же, с. 516). Мотив человека как «фортепьянной клавиши», упоминаемый Зедльмайром в связи с Достоевским, восходит сюда же: «Подобно тому как скрипичная струна или клавиша клавиатура дрожит и подает звук, так и струны мозга... передавали и ли повторяли дошедшие до них слова» (Там же, с. 208). Та же метафора — у Дидро («Наши чувства — клавиши, по которым ударяет окружающая нас природа и которые часто сами по себе ударяют; вот, по-моему, все, что происходит в фортепьяно, организованном подобно нам и вам («Разговор д'Аламбера и Дидро» — Цит. по: Ламетри. Указ. соч., с. 520). Несомненно, «человек-машина» — атеистическая абсурдизация картезианского учения о животных-автоматах, животных-машинах и о человеческом теле, вне рефлектирующей мысли представляющем собой «машину», которая «сделана <...> руками Божьими» (Р. Декарт. Собр. соч. Т. 1, с. 282, пер. Г. Г. Слюсарева) и которая своими страстями создает препятствия для души. Их устранение возможно через создание «искусственной природы» — системы осмысленных навыков, направляющих волю и выступающих «средством веры». Устойчивая дисциплина, благочестие «на уровне глубоко укоренившейся привычки» тоже есть «машина», которую создает Церковь для преодоления страстей и «обыденного здравого смысла», мешающих разуму обрести веру (см. Паскаль. Мысли, с. 473 — комментарии Л. Брюнсвика к фр. 246). Ср. у Шеллинга в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы...» (1809): «Бог есть не Бог мертвых, но Бог живых.

Невозможно понять, как всесовершеннейшее существо могло бы довольствоваться машиной, пусть даже самой совершенной. <...> В ту пору всеми умами овладело механистическое мышление, которое достигло вершины своей нечестивости во французском атеизме...» (Ф. В. Й. Шеллинг. Сочинения. Т. 2, М., 1989, с. 97, 99, пер. М. И. Левиной и А. В. Михайлова). Того же Ламетри имеет в виду и фраза Гёрреса: «Во Франции несомненно и поистине господствуют два гравитационных принципа — голод и половой инстинкт, — во всеобщности которых как тенденций для человечества пытались любыми средствами убеждать нас в недавние времена» (Эстетика немецких романтиков, с. 222).

113. «Эта машина с круглыми формами — разве она не возвышенна?» (*франц.*).
114. «Я дрожу и коченею в зимней стуже, охватившей меня со всех сторон. Надо мною железное небо и я как каменный» — слова из письма Шиллеру от 4.09.1795 (цит. по: «Гёльдерлин. Гиперион. М., 1988, с. 336, пер. Н. Т. Беляевой).
115. Ср. эссе Гадамера «Гёльдерлин и античность» (1943). Русск. пер.: Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М., 1991, с. 207–227.
116. Имеется в виду «Рассуждение, получившее премию Дижонской Академии в 1750 году по вопросу, предложенному этой же Академией: „Способствовали ли возрождению наук и искусств очищению нравов?“». Как известно, ответ Руссо был отрицательным: «...наши души развратились по мере того, как шли к совершенству наши науки и искусства. <...> Науки и искусства <...> обязаны своим происхождением нашим порокам» (Цит. по: Ж.-Ж. Руссо. Трактаты. М., 1969, с. 14, 19, пер. А. Д. Хаятина).
117. Ср. у Э. Кречмера: «Отыскание таких первичных, простых факторов склонностей и сведение сложных личностных различий и различий в одаренности к сравнительно ограниченному числу простых предрасположенностей является <...> целью нашего исследования. <...> Эти факторы мы обозначим как „коренные формы личности“. <...> Способность расщеплять сложные внешние восприятия мы обозначаем как „расщепляющую способность“. <...> Эта расщепляющая способность представляет собой источник, к которому восходит ряд сложных психических свойств, играющих фундаментальную роль в возникновении различий типов личностей и одаренности...» (Цит. по: Э. Кречмер. Гениальные люди. СПб., 1999, с. 66–67, пер. Г. Ноткина). О радикалах политических Кречмер выражается так: «Не было ли среди них, с одной стороны, фанатиков, людей буйных, озлобленных и склонных к аффектам, натур пророческих и энтузиастических, — а с другой стороны, декадентствующих литераторов, люмпен-пролетариев, „бывших“ (осколков ушедшего времени), мошенников и авантюристов, болтунов и позеров, убийц и извращенцев?» (Там же, с. 26).
118. Бласфемия — кощунство, богохульство.
119. Мирный договор между Великобританией и Португалией, с одной стороны, и Францией и Испанией — с другой, завершивший участие этих стран в Семилетней войне 1756–63. По договору Великобритания получала прежние вла-

дения Франции: в Америке — Новую Францию (Канада), остров Кап-Бретон, Восточную Луизиану, за исключением Нового Орлеана, в Вест-Индии — острова Доминика, Сент-винсент, Гренада и Тобаго, в Африке — почти весь Сенегал, а также практически все французские владения в Индии. Франция возвращала Великобритании остров Менорку. От Испании Великобритании досталась Флорида. Французские войска должны были оставить территорию Ганновера, а также (вместе с испанскими войсками) — территорию Португалии.

120. «Алкионические дни» или «дни Алкионы» — синоним спокойного, тихого, мирного, но короткого времени, подобного тому периоду зимы, когда вьет гнездо зимородок, в которого, как известно, превратилась после гибели мужа, царя Кеика, Алкиона, дочь Эола. См. Овидий «Метаморфозы», песня XI: «Зимней порой семь дней безмятежных сидит Алкиона / Смирно на яйцах в гнезде, над волнами витающем моря. / По морю путь безопасен тогда; сторожит свои ветры, / Не выпуская, Эол, предоставивши море внучатам» (пер. С. Шервинского).
121. «Отработанная» («abgeagiert») — термин психоанализа. Ср. его употребление у Т. Адорно в «Философии новой музыки» (переведено как «освобождение от комплекса с помощью действия» — Цит. соч., с. 272).
122. «Гектический» — «изнуренный» (туберкулезом).
123. Из «Западно-восточного дивана» («Беспредельный»). См. И. В. Гёте. Западно-восточный диван. М., 1988, с. 22 (пер. В. В. Левика).
124. «Надо принадлежать своему времени» (*франц.*).
125. «Или — или» — название раннего трактата С. Кьеркегора (1845).
126. Цит. по: Г. В. Ф. Гегель. Феноменология духа. М., 2000 (пер. Г. Г. Шпета).
127. Искусство для искусства (*франц.*).
128. В 1847 Штифтер читал общедоступные лекции по эстетике в Венском университете, на которые, между прочим, допускались и женщины.
129. «Опустошенная земля» (*англ.*) — владения Пелеса, Увечного короля, — результат Плачевного удара, нанесенного Балином Свирепым. «Waste land» или Сарпас, именуемый также Нездешним краем, Мертвой землей, может пониматься и как мир потусторонний, во всяком случае это конечный пункт подвига во имя Св. Грааля, место явления Его избранным рыцарям.
130. См. у Вейдле: «Нельзя себе и представить последних полутора веков без многочисленных исповедников, подвижников, страстотерпцев и юродивых искусства. Никакое отчаяние, никакие надежды не должны нам позволить их забыть. И хотя можно составить святцы всех искусств, достойнее всего быть хранимо в памяти веков одинокое мученичество поэта. <...> Оправдание наше в том, что в этой жизни первенствует не житейское, а житийное. Поклонение художнику есть культ страдающего бога. В глубине души мы знаем: каковы бы ни были ошибки, преувеличения, соблазны, проливается не клюквенный сок, а кровь» (Цит. по: В. В. Вейдле. Умирание искусства. СПб., 2001, с. 79, 81). Но ср.

и у Э. Юнгера почти в тех же выражениях: «Это время богато неизвестными мучениками, ему свойственна такая глубина страдания, дна которого не достигал еще ни один взор. Добродетель, приличествующая этому состоянию, есть добродетель героического реализма, который не может поколебать даже перспектива полного уничтожения и безнадежности его усилий» (Цит. по: Юнгер. Указ. соч., с. 261–262).

131. Ср. русск. пер. Ясперса (Ук. соч.).
132. «Помышляйте о горнем» (лат.) — Кол. 3, 2.
133. См. прим. 23 к «Смерти света» (расширенная цитата из Бердяева).
134. Т. е. Дева Мария (досл. «Наша Возлюбленная Госпожа»).
135. Божественный [человек] (итал.).
136. Человек универсальный (итал.).
137. Имеется в виду, конечно, Г. Лейбниц. В «Теодицее» (1706–1710) одним из следствий «доказательства бытия единого Бога с его совершенствами, а равно и происхождения вещей через Него» оказывается то, что «эта высочайшая мудрость в соединении с благостью, не менее бесконечной, нежели сама мудрость, не может не избирать наилучшего». Поэтому «если бы не было наилучшего мира среди возможных миров, то Бог не призвал бы к бытию никакого». Иными словами, «существует бесконечное число возможных миров, из которых Бог необходимо избрал наилучший, потому что Он все производит по требованию высочайшего разума» (Цит. по: Г. В. Лейбниц. Сочинения. Т. 4, М., 1989, с. 135–136, пер. К. Истомина). Ср. также эту тему у Дидро в «Племяннике Рамо», первая публикация которого была осуществлена именно на немецком языке по инициативе Гёте.
138. У Хр. Моргенштерна вся фраза звучит так: «Мы в конце и мы начало». См.: Chr. Morgenstern. Aphorismen und Sprüche. München. 1960, S. 477. В другом месте — похоже, но не совсем: «Мы в начале, а не в конце христианства» (Ibid., S. 480).
139. «Гибель Запада <...> означает не больше и не меньше как *проблему цивилизации*. <...> Ибо у каждой культуры есть своя *собственная* цивилизация. <...> Цивилизации суть *самые крайние* и *самые искусственные* состояния <...> они завершения. <...> Переход от культуры к цивилизации происходит в античности в IV веке, на Западе — в XIX веке. С этого рубежа великие духовные решения приходится уже не на „весь мир“ <...>, а на три или четыре мировых города <...> *Мировой город и провинция* — этими основными понятиями каждой цивилизации очерчивается совершенно новая проблема истории...» (О. Шпенглер. Цит. соч., с. 163–165).
140. Ср. у Шпенглера: «Возьмем же в толк раз и навсегда, что XIX и XX столетия, эта мнимая вершина прямолинейно восходящей всемирной истории, фактически обнаруживается как возрастная ступень в каждой окончательно созревшей культуре, — правда, без социалистов, импрессионистов, электрических трамваев,

торпед и дифференциальных исчислений <...>, что, стало быть, современность представляет собой некую переходную стадию <...>, что существуют и вполне определенные *более поздние* состояния... (О. Шпенглер. Цит. соч., с. 173).

141. Вопрос неясен (*лат.*).
142. Относительно дегуманизации Шпенглер не обольщался, более того, он ее видел и даже приветствовал: «Если под влиянием этой книги люди нового поколения обратятся к технике вместо лирики, к военно-морской службе вместо живописи, к политике вместо критики познания, то они поступят так, как я этого желаю, и лучшего им нельзя пожелать» (Шпенглер. Цит. соч., с. 176). Комментатор обращает внимание, что «так поступил, пожалуй, только сам Шпенглер» (Цит. соч., с. 639, прим. 40). Ср. у Ф. Степуна о Шпенглере: «Возникает вопрос: быть может, Шпенглер вовсе не пророк, а только пациент современной Европы в безответственно взятой на себя роли пророка?» (Цит. по: Ф. А. Степун. Сочинения, М., 2000, с. 128).
143. Единственная в своем роде (*лат.*).
144. Имеется в виду написанная под влиянием «Фауста» Гёте эпическая драма венгерского поэта Имре Модача (1823–1864) «Трагедия человека» (русс. пер. Л. Мартынова — М., 1964).
145. Ср. русск. пер.: Ясперс. Цит. соч., с. 418.
146. «Теантропический» — букв. «богочеловеческий».
147. Цит. по: И.-В. Гёте. Об искусстве. М., 1975, с. 431–432 (пер. Л. Копелева с изм.).
148. Речь идет о книге Шпенглера, название которой по-русски традиционно переводится как «Закат Европы».
149. Все надо начать с нуля (*франц.*).
150. Ср. у Юнгера: «Из всех поставляемых бюргером зрелищ наиболее зловещим оказывается тот способ, которым он осуществляет свои погребения, и довольство одной прогулки по какому-нибудь из этих кладбищ, чтобы обрела наглядность поговорка об окрестностях, в которых никто не желает не только жить, но и умирать» (Цит. по: Юнгер. Указ. соч., с. 275).
151. Ср. у Ханны Арендт: «Неужели то, в чем Просвещение усматривало провозглашение человеком своей зрелости и что на деле означало уход, пусть не от Бога вообще, но от того Бога, который был для человека Отцом Небесным, должно закончиться в итоге эмансипацией человеческого рода от Земли, которая, как нам известно, мать всего живого?» (Цит. по: Х. Арендт. *Vita activa* или о деятельной жизни [1960]. СПб., 2000, пер. В. В. Библихина).
152. «Служба охраны почв» — одно из подразделений Министерства сельского хозяйства США.
153. Цит. по: Ф. Ницше. Воля к власти. М.-Харьков, 2002, с. 441 (пер. Е. Герцых).
154. У Моргенштерна фраза звучит так: «Для очень многих единственное лекарство — катастрофа». И далее: «У каждой болезни — свой смысл, ибо каждая болезнь — очищение; необходимо лишь выяснить — от чего; есть надежные подсказки насчет

этого; однако люди <...> не желают учиться читать глубинные иероглифы своей болезни и проявляют интерес <...> больше к игрушкам жизни, чем к ее серьезным вещам, чем к собственным серьезным вещам. — Именно в этом гнездится неизлечимый характер их болезни, в нехватке познания и в сопротивлении ему, в этом, а не в бактериях» (Цит. по: Morgenstern. Ibid., S. 85–86).

155. Речь идет, конечно же, о заранее, с самого начала мира приготовленном Троне Богочеловека, — Царя, Первосвященника и Агнца, Которому суждено воссесть на трон, ибо миру суждено быть судимым (Пс. 9, 8; 92, 2). Говоря соответствующим языком, этимасия, уготованное место Судии конца времен — образ вечной парусии. Впрочем, образ «пустого трона» — дохристианского, скорее всего, восточного происхождения, будучи символом невидимого присутствия божества или умершего, связан, в том числе и с царским, императорским придворным церемониалом, в терминах которого представлены и соответствующие визионерские места Библии, что облегчало рецепцию как самой этой символики применительно к Христу (в эпоху Феодосия Великого), так и соответствующих ритуальных мотивов в раннехристианской литургической традиции (в том числе, епископское место как образ этимасии). Эсхатологический смысл это изображение приобретает уже в поздневизантийскую эпоху, чтобы под конец оказаться замененным «Ветхим Днями» (эсхатология без обиняков) и возродиться... в протестантской барочной эмблематике. Кроме того, нельзя забывать и о пустующем до поры до времени «погибелном месте» из числа седалищ рыцарей Круглого стола. Оно предназначено для истинного рыцаря Св. Грааля и есть только образ истинного Трона Владыки, которому должен уподобиться истинный служитель Св. Грааля — совершенный человек (но не Богочеловек!). Напомним, что поиски во имя Св. Грааля завершаются (в версии Мэлори, следующего за французскими источниками) чем-то большим, чем просто лицезрением Св. Грааля (*только видеть* в таинственном покое замка Корбеник «серебряный престол, а на нем святую чашу» было позволено сэру Ланселоту, отягощенному прегрешеньями). «Целомудренным и чистым» рыцарям Галахад, Персиваль и Борсу вместе с 9 неведомыми рыцарями из чужих земель, образовавшими апостольское число 12, дано было принять Св. Причастие из священной чаши и из рук самого Спасителя. Но сэру Галахад даровано было большее (Смерть Артура, XVII, XIX–XXII): вместе с Св. Граалем, водруженным на престол, он достиг Сарраса, стал там царем и ровно через год, причастившись из рук Св. Иосифа Аримафейского, удостоился исполнения своего желания — смерти для тела, чтобы «жить жизнью души своей» и «более ни дня не оставаться в этом жалком мире».
156. Ср.: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, сходящий от Бога с неба... и не войдет в него ничто нечистое и никто, преданный мерзости и лжи, а только те, кто написаны у Агнца в книге жизни» (Откр. 21, 1; 21, 26).

РЕВОЛЮЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Перевод выполнен по изданию: Hans Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Rovohlt Verlag, Hamburg, 1955.

1. Букв. «новый трепет» (франц.). Слова В. Гюго о «Цветах зла» Ш. Бодлера: «Вы обогащаете небесный свод искусства каким-то новым, мертвенно бледным лучом. Вы рождаете еще не испытанную доселе дрожь» (письмо Бодлеру от 6.10. 1959). Цит. по: В. Гюго. Собр. соч. Т. 14, М., 1956, с. 561 (пер. А. Андрес).
2. Цит. по: Г. В. Ф. Гегель. Феноменология духа. М., 2000, с. 42 (пер. Г. Г. Шпета).
3. «Творение современное» и «творение древнее» (лат.).
4. Набиды и фовисты (франц.).
5. Цит. по: Вяч. Иванов. Сочинения. Т. III, Брюссель, 1976, с. 425 (пер. О. Д.).
6. Букв. — «ничего о них не говори, но посмотри и мимо проходи» (итал.). Данте. Божественная комедия. Ад, III, 51. В пер. М. Лозинского: «Они не стоят слов. Взгляни — и мимо».
7. Ср.: «Ничто не может быть выше той радости <...>, которую доставляет нам изучение природы. Тайны ее непостижимо глубоки; однако нам, людям, дано все дальше и дальше проникать в них своим взором. Именно то, что они в конце концов непостижимы, представляет для нас вечное очарование и заставляет нас все снова и снова подступать к ним...» (Эккерман. Указ. соч., с. 839).
8. «Les abeilles d'Aristée» («Пчелы Аристее») — французское название книги В. Вейдле, изданной на русском языке (Париж, 1937) под названием «Умирание искусства».
9. Менгир (кельтск.) — доисторический культовый камень (прим. нем. ред.).
10. «Я знаю, что стоит основать новую религию!» (франц.).
11. Рельеф (итал.).
12. Любовь (лат.).
13. Мы переводим в данном случае «intendierte Bedeutung» еще и описательно, имея в виду в дальнейшем говорить именно об «интендированном значении». Тон рассуждений Зедльмайра в данном отрывке, как нам кажется, не позволяет употреблять строгие феноменологические термины непосредственно, хотя они, конечно же, «интендиованно» присутствуют в подобном контексте.
14. Так это слово пишется у Зедльмайра дабы подчеркнуть, что композиция в данном случае — это всего лишь механическое со-ставление чего-либо согласно заранее выбранной эстетической и идеологической позиции.

15. «О духовном в искусстве» (Цит. по: В. В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001, с. 148. Ср. в прим.: «Наверное ясно, что здесь речь идет о воспитании души, а не о необходимости насильно втискивать в каждую вещь сознательное содержание или насильно одевать в художественные одежды это придуманное содержание!» (Там же, с. 156).
16. Конкретно (*лат.*).
17. «Все их идеи непрестанно вращаются около линий и фигур. Если они хотят, например, восхвалить красоту женщины или какого-нибудь животного, они непременно опишут ее при помощи ромбов, окружностей, параллелограммов, эллипсов и других геометрических терминов или терминов, заимствованных из музыки, перечислять которые здесь не к чему». Ср. далее: «Женщины острова отличаются гораздо более живым темпераментом; они презирают своих мужей и проявляют необыкновенную нежность к чужеземцам, каковые тут всегда находятся в порядочном количестве. <...> Островитяне смотрят на них свысока, потому что они лишены созерцательных способностей. Среди них-то местные дамы и выбирают себе поклонников; неприятно только, что они действуют слишком бесцеремонно и откровенно...» (Цит. по: Дж. Свифт. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера... М., 1947, с. 328–329, 332–333, пер. под ред. А. Франковского).
18. С соответствующими изменениями (*лат.*).
19. «О вкусах не спорят» (*лат.*).
20. В своей основе (*франц.*).
21. Ср. прямо противоположный ход мысли Ф. Степуна в заметке «Искусство и современность» (1958): «... Нечто новое нарождается в последовательно беспредметном искусстве, которое нужно строго отличать от, так называемого, абстрактного. Абстрактная живопись всегда отталкивается от вполне определенных явлений мира <...> и в своем творчестве смело, часто оскорбительно-смело переоформляет эти мотивы на свой собственный лад <...>. Абстрактное искусство есть искажающая перифраза сотворенного Богом мира. Совершенно иначе относится к Божьему творению радикально-беспредметное искусство. В нем нет <...> той защиты опустошенности и богооставленности мира, что, бесспорно, составляет одну из существеннейших <...> тем абстрактного творчества. Беспредметное искусство уводит человека <...> в ту глубокую, почти мистическую отрешенность от мира, которая непередаваема никакими отображениями его: ни искажающими, ни преображающими.» (Цит. по: Ф. Степун. Указ. соч., с. 926).
22. По преимуществу (*франц.*).
23. Традиция почитания св. Сердца Иисусова восходит к позднему средневековью (немецкая мистика, *devotio moderna*), в XVI в. была поддержана «Обществом Иисуса». Открытое почитание связано с именем св. Жана Одэ (канонизирован в 1925) и особенно — св. Марии-Маргариты Алакок (1647–1690), монахини

- Парэ-ле-Мониаль (с 1671), имевшей в 1675 г. видение Иисуса, повелевшего ей распространять почитание Его Сердца. В 1765 г. Климент XIII разрешил местное почитание (в Польше), Пий IX в 1856 — повсеместное.
24. *Aufrichten sich* — «выпрямляться, вставать на ноги», но также и «собраться с духом, приободриться».
 25. Найденные объекты (*франц.*).
 26. Букв. — «первичная ошибка» (*греч.*). Выражение впервые встречается у Аристотеля (Первая Аналитика, 2, 18: «ложное первоначально принятое», пер. А. В. Кубицкого). Для Ф. фон Баадера *proton pseudos* — наименование сатаны. В. Воррингер замечает в самом начале своих «Проблем формы в готике» (W. Worringer. *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 1), что «*proton pseudos* любой истории — восприятие и оценка вещей прошлых эпох не с точки зрения их собственных, а наших сегодняшних предпосылок». Во 2 части «Наброска научной психологии» (1895) Фрейд именует *proton pseudos* то первичное травматическое переживание, что служит формированию невроза.
 27. Соответствие всех частей (*лат.*).
 28. Абстрактно (*лат.*).
 29. Цит. по: А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Т. I–II. М., 1993 (пер. М. И. Левиной), Т. II, с. 467–468, Т. I, с. 370, 370–371, Т. II, с. 469, Т. I, с. 371 (курсив — *Зедльмайра*).
 30. Чистая поэзия (*франц.*).
 31. «Забрать у музыки свое добро» (*франц.*) — слова Бодлера из его статьи о Вагнере. Воспроизводятся у Валери в «Предуведомления к „Познанию богини“» (1920) и в «Положении Бодлера» (1924). См.: П. Валери. Об искусстве. М., 1993, с. 286, 352 (пер. В. Козового). Ср. также у Малларме в «Кризисе стиха» и в письме Полю Верлену от 5 мая 1891: «... Музыка в собственном смысле слова, которую нам приходится красть, присваивать себе, если наша собственная музыка молчит и ее недостаточно...» (Цит. по: С. Малларме. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995, с. 417, пер. Е. Лифшиц).
 32. «Алхимическая» формулировка в названии раздела — отсылка, прежде всего, к А. Рембо с его «алхимией слов» из «Поры в аду» («разное поэтическое старье пришлось весьма кстати в моей словесной алхимии. <...> В конце концов я осознал сладость разлада, овладевшего моим сознанием», пер. Ю. Стефанова), а также и к Малларме: «...Я всегда мечтал о другом и не оставлял попыток осуществить это другое, с терпеливостью алхимика, готового ради этого пожертвовать всем — и тщеславием, и чувством удовлетворения, подобно тому, как некогда сжигали мебель и кров, лишь бы не дать угаснуть огню в печи, где вершилось Великое деяние. <...> Орфическое истолкование Земли — в нем состоит единственный долг поэта, и ради этого ведет свою игру литература» (из письма Полю Верлену от 16 ноября 1885). Цит. по: Малларме. Указ. соч., с. 411, пер. Е. Лифшиц). Ср. у Вейдле: «В основе „чистой поэзии“ лежит идолопоклон-

ство, и разоблачено оно было ею же порожденным окончательным безбожием. Поэты ее уже отвернулись от чуда и не совершали таинства, но им казалось, что они занимаются алхимией, магией, таинственным и, быть может, священным колдовством. Наследники их показали, что тут может идти речь не об алхимии, а просто о химии. Поэзию, литературу требуется просто очистить, как очищают спирт, выварить из ее живой ткани сильно действующий экстракт, заменить пищу питательной пилюлей» (Цит. по: В. Вейдле. Указ соч., с. 77).

33. «Создавать поэму, в которой нет ничего кроме поэзии» (*франц.*).
34. «Невозможно построить стихотворение, в котором бы не было ничего, кроме поэзии» (*франц.*) — Цит. по: П. Валери. Об искусстве. М., 1993, с. 116 (пер. В. Козового).
35. «Поэзия только для поэта не была бы поэзией вообще» (*англ.*) — Слова из лекции «Три голоса поэзии» (опубл. 1951), сказанные в связи с лекцией Г. Бенна «Проблемы лирики» и с упоминанием Валери. Цит. по: Т. С. Элиот. Назначение поэзии. Киев-М., 1997, с. 238 (пер. С. И. Завражновой).
36. «Пора в аду» (*франц.*) — название стихотворно-прозаического сборника А. Рембо (1873), единственного из опубликованных при жизни и последнего в его поэтической карьере.
37. Нужно изуродовать душу (*франц.*).
38. Разрушение (*франц.*).
39. Чистая доска (*лат.*).
40. К абсурду (*лат.*).
41. Высшим благом (*лат.*).
42. Все вышеизложенные рассуждения Зедльмайра — поздний отзвук дискуссии 30-х годов о «чистой поэзии», зачинателями которой был П. Валери (в уже упоминавшемся «Предупреждении...») и аббат Бремон. «Чистая поэзия есть, одним словом, некая мыслимость, выведенная из наблюдения, которая должна помочь нам в уяснении общего принципа поэтических произведений и направлять нас в чрезвычайно трудном и чрезвычайно важном исследовании разнообразных и разносторонних связей языка с эффектами его воздействия на людей. Вместо *чистой поэзии*, возможно, было бы правильней говорить о *поэзии абсолютной*...». «Идея чистой поэзии есть идея некоего недостижимого образца, некоего абсолютного предела влечений, усилий и возможностей поэта...» (Валери. Цит. соч., с. 293). Нетрудно заметить, что Зедльмайр переносит «симптом» из плоскости концептуально-потенциальной в плоскость реально-практическую, чтобы легче было бороться с подобного рода «фантазмом» как с уже свершившимся фактом. Из чего следует, что данный текст Зедльмайра — тоже образец некоторого пуризма, «чистой науки» и чистой воды «терапии для терапии» (и для терапевта).
43. Слова из статьи «О живописи», изданной в сб. «Художники-кубисты» (1913). См.: G. Apollinaire. Méditations esthétiques. Les peintures cubistes. Paris, 1965,

р. 45. Между прочим, именно Аполлинер — автор слова «сюрреализм», впервые употребленного им в предисловии к собственной пьесе «Грудь Тересия» (1917): «Для определения своей драмы я воспользовался неологизмом, который мне простится, поскольку такое со мной случается редко, и я выдумал прилагательное „сюрреалистическая“ — оно не таит в себе никакого символического смысла...». «Пытаясь обновить театр... я подумал, что следует вернуться к самой природе, но не подражать ей на манер фотографов. Когда человек затеял подражать ходьбе, он создал колесо, которое не похоже на ногу. Так он, сам того не зная, открыл сюрреализм» (Цит. по: Г. Аполлинер. Эстетическая хирургия. СПб., 1999, с. 437, 438, пер. Е. Баевской). Ср., впрочем, у Бретона: «Аполлинер владел одной только — еще не совершенной — *буквой* сюрреализма и оказался не в состоянии дать ему теоретическое обоснование, которое столь важно для нас» (далее приводятся рассуждения Жерара де Нерваля о «состоянии супернатуральной грезы»). Цит. по: Называть вещи своими именами, с. 56.

44. Inter-esse — букв. «быть между» (лат.).

45. Предел (лат.).

46. Quodlibetarius — собственно говоря, звание, полученное учащимся средневекового университета после успешного участия в quodlibetarium'e, публичном диспуте на свободную тему и с участием аудитории (название происходит от соответствующего сочинения Фомы Аквинского). В позднем средневековье допускались в том числе и темы юмористические.

47. Перегрин (прозванный) Протей — философ-киник, родом из Мизии. В молодости, заподозренный в убийстве отца, вынужден был покинуть родной город Париум. Оказавшись в Палестине, примкнул к одной христианской общине. Был арестован как христианин, но был отпущен на волю по личному распоряжению правителя Сирии, дабы не сделать его мучеником (на что тот рассчитывал). После неудачного возвращения на родину окончательно выбрал странническую жизнь, некоторое время оставался христианином, но после обвинения в осквернении таинств был отлучен от Церкви, перебрался в Египет и стал последователем кинической философии. Находясь в Риме, оскорбил императора Антонина Пия, был изгнан из города и нашел себе пристанище в Афинах, где приобрел многочисленных учеников и снискал славу учителя философии. Желание поддержать пошатнувшийся было авторитет (так считает Лукиан) заставило его объявить на Олимпийских играх 165 года по Р. Хр. о принесении себя в жертву посредством самосожжения (в подражании Гераклу), что и было им исполнено. «Ради славы он старался быть всем, принимал самый разнообразный облик и в конце концов превратился даже в огонь» (Лукиан. О кончине Перегрин, 1, пер. под ред. Ф. Зелинского). О нем писали также Тацит, Филострат, Тертуллиан и Аммиан Марцеллин. Предромантическая попытка апологии Перегрин — поздний роман К. М. Виланда «Тайная история философа Перегрин Протея» (1788).

48. «Командование принимает механизация» (англ.). Название книги Гидиона.
49. «Метрополис» — название фильма Фритца Ланга (1926). Действие происходит в *подземном городе-заводе*, восстание рабочих которого (обреченное на поражение) пытается предотвратить *девушка по имени Мария*, несмотря на противодействие *ученого-нигилиста* Ротвана, сконструировавшего *робота-провокатора*, похожего на Марию.
50. Первое представление «триадического балета» состоялась 30 сентября 1922 года в Штуттгарте. Сам Шлеммер танцевал в нем под псевдонимом Вальтера Шоппе. К этому времени относятся записи в его Дневнике: «Театральный танец сегодня — снова источник обновления. Не отягощенный традицией, подобно опере и драме, не обязанный ни чем слову, звуку и жесту, он свободен и предопределен осторожно погружать новое в чувства: маскировать и — прежде всего — замалчивать. Триадический балет, танец троичности, чередой одного, двух, трех призван породить планиметрию танцевальной плоскости и стереометрию движущихся тел, ту самую размерность пространства, которая со всей неизбежностью обязана возникнуть, если следовать за элементарными протоформами, такими как прямая, диагональ, круг, эллипс, и пытаться их соединить. Так танец, дионисийский по своему происхождению, будучи изначально всецело чувством, в своем конечном гештальте становится аполлонически строгим, превращается в символ равновесия полярностей. Триадический балет, заигрывая с веселостью, но не впадая в гротеск, соприкасаясь с условностью, но не любезничая с ее темными сторонами, добываясь в конце концов дематериализации тел, но не их оккультной очистки, призван явить первые ростки немецкого балета...». И далее — запись 1923 года: «Почему триадический? Потому что три — крайне важное, господствующее число, через него преодолевается мономания Я и дуализм противоположностей, полагается начало коллективу. После него следует пять, затем — семь и т. д. Следуя за [формулой] «три=резвучие», балет можно назвать танцем троичности, в котором сменяют друг друга единица, двойка, тройка. Одна танцовщица и два танцора, двенадцать танцев и восемнадцать костюмов. А вот и более отдаленные троичности: форма, цвет и пространство; три измерения пространства: высота, глубина, ширина; три протоформы: шар, куб, пирамида; три проточвета: красный, голубой, желтый. Троичность танца, костюма и музыки и т. д.».
51. Ср. в «Вокруг Коро» (1932): «... композиция — та часть искусства живописи, в которой как раз и раскрываются творческие возможности» (Валери. Цит. соч., с. 227).
52. В русск. переводе (В. В. Рогова) — «Философия творчества». См.: Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 110–121.
53. «...Стихотворение есть некий механизм, призванный вызывать поэтическое состояние посредством слов. <...> Создание поэтического произведения, — если подходить к нему так, как инженер <...> подходит к своему замыслу, к раз-

- работке конструкции паровоза: формулируя проблемы, требующие решения, — <...> это создание должно нам казаться делом несбыточным» (Валери. Цит. соч., с. 337–338).
54. Вероятно, имеются в виду те архитектурные парадигмы в истории зодчества («церковь», «замок», «пейзажный парк», «памятник», «выставка», «фабрика» и т. д.), о которых идет речь в «Утрате середины».
 55. Цит. по: Антология французского сюрреализма. М., 1994, с. 292 (пер. Е. Гальцовой).
 56. Ver-rückten — букв. «с-двинутого», чуть более литературно: «по-мешанного», т. е. «которому помешали, которого смешали».
 57. Зедльмайр был на Восточном фронте в 1942–1943 гг. Между прочим, примерно в тех же местах и в тоже время, что и Э. Юнгер (один был в Киеве, Горловке, под Курском, другой — в Мариуполе).
 58. Имеется в виду, конечно же, Поль Гоген, хотя уже в поэтике и мифологии романтизма (не без влияния Д. Дефо) Таити — это «остров поэзии». Так, таитянка поминует Жан-Поль в своей «Приготовительной школе...». См.: Жан-Поль. Цит. соч., с. 97 и 418 (пер. и прим. А. В. Михайлова).
 59. «И он прекрасен, как железная хватка хищной птицы, или как судорожное подрагивание мышц в открытой ране заднешейной области, или, скорее, как многогоразовая крысоловка, в которой каждый пойманный зверек растягивает пружину для каждого следующего, так что она одна, даже спрятанная в соломе, способна истребить целые полчища грызунов, или, вернее всего, как встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки! То Мервин, сын светлокудрой Англии...» (Цит. по: Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1998, с. 291–292, пер. Н. Мавлевич). Ср. о Исидоре Дюкасе (графе Лотреамоне) и его «Песнях...» у Дали: «В видениях без всяких ограничений допускался садизм, зонтики и швейные машинки, однако любые религиозные сюжеты <...> категорически воспрещались всем, кроме откровенных святотатцев» (Дневник одного гения, с. 23).
 60. Досл.: «перемене места жительства», «переезду в новую страну» (*франц.*), а также — «смущение». Ср. у Бодлера: «В каждой перемене есть нечто одновременно постыдное и приятное, нечто схожее с вероломством, и с переездом на новое место жительства. Это в достаточной степени объясняет французскую революцию» (Дневники. «Мое обнаженное сердце», пер. Г. Мосешвили).
 61. «Мы живем с чудовищем» (*франц.*).
 62. Ср. у Малларме: «...речь в ее простейшем употреблении служит целям того всеобщего репортажа, в котором участвуют все письменные жанры современной словесности, — все, за исключением Литературы» (Цит. по: Поэзия французского символизма. М., 1993, с. 424, пер. Г. Косикова).
 63. Имеется в виду «Толкование сновидений» (1900).
 64. Игра слов: der Abfall — это не только «отпадение», «отделение», «измена» и т. п., но и «результаты очистки», так что имеются в виду и «внутренние отбросы», «внутренний утиль», просто мусор души.

65. Сам Швиттерс в связи со своим «собором» в статье «Мерц» (1920) цитирует Кристофа Шпенгемана: «...Этим собором нельзя пользоваться. <...> Для человека в нем не остается места... Это абсолютная архитектура, которая имеет лишь художественную ценность». Нельзя, впрочем, недооценивать сознательную ироничность швиттеровского, так сказать, «мерц» — дискурса: «Нужно взять нижние юбки и другие вещи этого типа, а также ботинки, парики и лыжи и бросить их в нужное место и в нужное время. По мне, так можно взять еще капканы, самострелы, адские машины, блесны и воронки, безусловно деформировав их художественным образом. Очень рекомендуются шланги. <...> Самих людей можно тоже использовать» (Цит. по: Дадаизм... с. 348–349). Кроме того, Швиттерс различал подлинный, так называемый «сердцевинный» дадаизм (к нему принадлежал дадаизм, естественно, его собственный, а также Тристана Тцара), и политизированный, «большевистский», фальшивый, именуемый «оболочечным» (Гюльзенбек). Так что утрата середины вполне может сопровождаться поиском и обретением всякого рода «сердцевин», все тех же скрытых центров.
66. «Der Geist als Widersacher der Seele» — название главного сочинения Людвиг Клагеса (Bd. 1–5, 1939). Кроме того, «Widersacher» — это и «враг рода человеческого».
67. Имеется в виду современный итальянский скульптор Марино Марини (1901–1980), от которого надо отличать племянника известного церковного археолога и египтолога Газетано Марини (ум. 1815) — тоже Марино Марини, представителя папы Пия VII во Франции. Последний Марини печально прославился продажей в 1817 году на макулатуру части ватиканского архива, вывезенного в свое время из Рима Наполеоном.
68. «Die Idolbildung»: в данном случае речь идет именно о «сборке», изготовлении — почти что механическом — этих самых идолов. Переводчик как раз и хотел — вслед за Зедльмайром — подчеркнуть эту самую искусственность подобных процессов. Буквальный перевод звучал бы как «идолообразование». Впрочем, «сложение» имеет и процессуальный оттенок: мы говорим о сложении взглядов, убеждений, мы говорим о «телосложении» и особенно о «стихосложении». Кроме того, это нельзя переводить как «кумиротворение», т. к. в -bildung нет никакого творения (Schaffung — так в Библии). Наконец, за всем этим стоит очень важная — и достаточно прозрачная — коннотация с конкретной аскетической терминологией, где слово «сложение» означает именно «соединение», слияние и проч. Это тоже входит в круг умонастроений Зедльмайра. Впрочем, употребление этого слова во множ. числе заставляет выражаться по-русски описательно, например, «формы идолосложения».
69. «Пусть погибнет мир, но да будет искусство» (лат.) — парафраз «Pereat mundus, fiat justitia» (излюбленное изречение императора Фердинанда I). Именно в таком *измененном* виде изречение употребляется в конце «Произведения

- искусства в эпоху технической воспроизводимости» В. Бенямина, обозначившего с его помощью характерное для фашизма «доведение принципа l'art pour l'art до его логического завершения» (Цит. по: В. Бенямин. Озарения. М., 2000, с. 152, пер. С. А. Ромашко). Между прочим, в том же духе рассуждает и Ф. Степун: «Надо быть совершенно глухим к трагической сущности нашей эпохи и не чувствительным к пророческой сущности большого искусства, чтобы не понимать, что в посягательстве на канонический образ человека в кубистических работах того же Пикассо на нас уже до войны надвигалось большевистско-гитлеровское отрицание абсолютного значения человеческой личности» (Цит. соч., с. 924). Впрочем, с противоположного конца и Юнгер в «Рабочем» (1932) делает соответствующие эстетически-политические наблюдения: «... начинают догадываться, что <...> уже само обращение к абстрактному духу имеет ранг государственной измены» (Юнгер. Указ. соч., с. 337).
70. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. Т. I, М., 1968, с. 70–74 (пер. Б. Г. Столпнера, под ред. Ю. Н. Попова).
71. «Будете как Бог» — измененное «Eritis sicut dii» («Будете как боги...», Быт. 3, 5). Напомним, что именно эти слова (и в таком виде) Мефистофель, прикинувшись Фаустом, занес в альбом Студента в качестве автографа («Змеи, моей прабабки, следуй изречению, / Подобье божье все утратив в заключенье!» — пер. Б. Пастернака). То же — у Юнгера: «В истории географических и космографических открытий, в тех изобретениях, тайный смысл которых открывается в неистовой воле к всевластью, всеприсутствию и всезнанию, к дерзкому «Eritis sicut Deus», дух словно опережает самого себя, чтобы накопить материал, ожидающий упорядочения и проникновения власти» (Юнгер. Цит. соч., с. 132–133).
72. Дыра, отверстие (тела, земли, мироздания) — сквозной мотив творчества Готфрида Бенна (1886–1956). См., например: «... Лучше выхаркни из дыр / Огонь и землю, осуши кишечник, Проблюйся кровью...» («Доктор»). Или: «О влага! О сквозняк! О точка мозга! / И вдруг вскипел на улице разврат: / Разверзлись дыры из иного мира, / В них канули — и всплыли — и, мертвы, / Растаяли в потоке» («Афиша»). Цит. по: Г. Бенн. Собрание стихотворений. СПб., 1997, с. 43, 97 (пер. В. Топорова).
73. «Обед состоял из двух перемен, по три блюда в каждой. В первой перемене было баранье плечо, вырезанное в форме равностороннего треугольника, кусок говядины в форме ромбоида и пудинг в виде циклоида. <...> Слуги резали нам хлеб на куски, имевшие форму конусов, цилиндров, параллелограммов и других геометрических фигур» (Свифт. Указ. соч., с. 324).
74. Наука для науки (*франц.*).
75. Черный юмор (*франц.*). Об этом термине, изобретенном сюрреалистами, например, см.: Ж. Шенье-Жандрон. Сюрреализм. М., 2002, с. 158–166, пер. С. Дубина). Теория юмора складывается в сюрреализме под влиянием Гегеля и Фрейда, эпитет же «черный» впервые появляется у Макса Эрнста в 1937 году и озна-

ПРИМЕЧАНИЯ

- чает (уже у Бретона) «игру с образами смерти», аллюзию к «черному роману», а также «неистовое торжество» анархии, но вовсе не нечто трагическое (там же, с. 162–163).
76. Цит. по: Ф. М. Достоевский. ПСС. Т. 5, Л., 1973, с. 119, 113, 109, 119.
77. Цит. по: Достоевский. ПСС. Т. 21, Л., 1980, с. 52.
78. Цит. по: Достоевский. ПСС. Т. 5, с. 103.
79. Букв.: «до праздника» (*лат.*), то есть «уже известных».
80. Имеется в виду радикальная разновидность средневекового еретического движения «Братья и сестры свободного духа» — его адамитская фракция, выявленная, в частности, в Брюсселе в 1411 году под названием «*Homines intellegentia*». Адамиты, происхождение которых связывают в том числе с карпократианским гностицизмом I–II вв. по Р. Х., отличались одной особенностью: все обряды в подражание райскому, т. е. безгрешному, состоянию прародителей (специфический культ Адама — отсюда название) совершались в обнаженном виде (т. н. ритуальная нагота), совместно мужчинами и женщинами, без различия полов. Вопрос заключается в классификации этой практики (или крайний аскетизм, или крайний либертинизм — «сексуальный коммунизм»). См.: W. Fraenger. Hieronimus Bosch. Dresden, 1975, S. 17–25.
81. Ср. в «Манифесте сюрреализма» (1924): «... мое намерение заключалось в том, чтобы покончить с той *ненавистью к чудесному*, которая прямо-таки клокочет в некоторых людях... Скажем коротко: чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно...» (Цит. по: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986, с. 48). Ср. чуть более ранний тезис Арагона из «Волны грёз» (1924): «... свобода начинается там, где рождается чудесное» (Цит. по: Поэзия французского сюрреализма. Антология. СПб., 2003, с. 398, пер. О. Кустовой).
82. Свершившийся факт (*франц.*).
83. Музея беспредметного искусства (*англ.*).
84. Метафизическая живопись (*итал.*).
85. Имеется в виду «Документа» — периодическая выставка современного искусства в Касселе, впервые организованная в 1955 году Арнольдом Бодом и Вернером Хафتمانном. Первая «Документа» включала ретроспективу предвоенного авангарда и по замыслу организаторов восстанавливала в правах «дегенеративное» (нацистский термин) искусство, впервые преподносимое публике в качестве *классического* этапа развития «современного искусства». Напомним, что комментируемая книга Зедльмайра появляется в том же 1955 году.
86. Имеется в виду скульптурное убранство угловых столбов клуатра монастыря Сан Доминго де Силос в Бургосе (Испания), относящееся к сер. XII века.
87. Верлибр, «белый стих» (*франц.*).

СМЕРТЬ СВЕТА

Перевод выполнен по изданию: Hans Sedlmayr. Der Tod des Lichtes... Otto Müller Verlag, Salzburg, 1964.

1. См.: Р. Музиль. Человек без свойств. Кн. 1, М., 1994, с. 489, пер. С. Апта.
2. Ср. у Чорана в трактате «О разложении основ» (1949): «... невозможно не принадлежать своему времени. Чтобы вырваться за пределы своего времени, нужно было бы быть холодным, словно бог презрения...» (Сиоран. Указ. соч., с. 120: следующая часть именуется «Отречение»).
3. Аналогия сущего (*лат.*).
4. Ср. пер. И. С. Тургенева: «Перед огнями жил народ; престолы, / Дворцы царей венчанных, шалаши, / Жилища всех имеющих жилища — / В костры слагались... города горели... / И люди собирались толпами / Вокруг домов пылающих...» (Цит. по: Дж. Г. Байрон. Избранная лирика. М, 1988, с. 247).
5. Истинный образ (*лат.*), нерукотворные [образы] (*греч.*).
6. «Христос, попирающий аспида и василиска» (*лат.*).
7. «Тайне, вызывающей трепет» (*лат.*) — термин Рудольфа Отто.
8. Речь идет об «Апологии к Гвильгельму, аббату монастыря св. Теодорика». Ср. русск. пер. В. П. Зубова: «Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразного? К чему эти грязные обезьяны? К чему эти дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины, в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади половина козы, там рогатое животное являет с тыла вид коня. Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочтут читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божьем, поучаясь. О Господи! — если не стыдятся своей глупости, то ужель о расходах не сокрушаются?» (Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1, М., 1962, с. 282–283).
9. Букв.: «забавах» (*drôlerie* — тип орнамента и маргиналий готических рукописей).
10. Откр. 21, 27.
11. Имеется в виду латинский прозаический трактат, составленный неким «Братом Марком» (1149) и переведенный в конце XII века на средневерхненемец-

кий. В нем описываются видения (не только ада, но и Рая) ирландского рыцаря по имени Тундал.

12. *Друды* — в германской мифологии, женские злые существа, мучающие по ночам людей и домашних животных; родственны валькириям. *Ночницы* — неопределенного вида существа, невидимые или похожие на птиц, летучих мышей, червей; реже — женщины с длинными волосами в черной одежде. По некоторым поверьям (преимущественно славянским) ночницами становятся после смерти бездетные ведьмы. *Альфаун* — то же, что и мандрагора.
13. См., например, «Мадонну канцлера Ролена» (1432, Париж, Лувр).
14. Досл. — «рай похоти» (лат.).
15. Досл. — «ужасности» (итал.), то есть грозного величия.
16. Между прочим, Бодлер в статье «О некоторых зарубежных карикатуристах», характеризуя Хогарата как «комика в могильном жанре», упоминает последний лист именно этой серии. См.: Ш. Бодлер. М., 1986, с. 172–173.
17. Языческое истолкование (лат.).
18. *Alpentraum* — досл. «видение, вызванное альпом», то есть ночным чудовищем. Этимологию слова «альп» см.: Ницше. Соч. Т. 2, М., 1996, с. 775.
19. Пандемониум — противоположность Пантеону, чертог темных сил в преисподней. Неологизм Мильтона в «Потерянном Рае» (1 книга). Судя по описанию, отличался именно классическими формами. Между прочим, чтобы все несметное количество злых духов уместилось в этом сооружении, им пришлось принять размеры насекомых.
20. *Lichtbau* — образовано по аналогии с *Lichtbild*, досл. «световой образ», т. е. «фотография», «диапозитив». Иначе говоря, здание готического собора для Зедльмайра сродни «слайду», через который проходит, однако, Свет Небесный, а не земной.
21. Ср. Ис. 53, 2 («... но вид его бесчестен»). На основании этого места, содержащего, как известно, пророчество о пришествии Мессии, св. Иустин Философ, Тертуллиан и Климент Александрийский полагали, что Христос внешне был некрасивым.
22. «От видимого — к невидимому» (лат.), «от истинного света — к просвещающей истине» (лат.). Выражения, встречающиеся у аббата Сугерия в его трактате «О моем управлении» и восходящие, соответственно, к св. апостолу Павлу и св. Дионисию Ареопагиту.
23. Так у Н. А. Бердяева в его «О назначении человека» (1931), откуда и взят данный пассаж (в «Утрате середины» есть более короткая цитата и ссылка). У самого Зедльмайра вместо «элемента» — «энергии».
24. Ср. 2 Кор. 12, 7 («... дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня, чтобы я не превозносился»).
25. Слова из коллективного памфлета «Труп» (1924) — по поводу смерти А. Франса. См.: Антология французского сюрреализма. М., 1994, с. 82–83.

26. Помимо всего прочего, тема эксгибиционизма переплетается у Дали с «рабочей» темой, например, в его призыве к пролетариату «вернуться к первоначальным инстинктам убийства, эксгибиционизма и мастурбации» (из лекции «Сюрреализм на службе революции», 1931). Цит. по: Я. Гибсон. Безумная жизнь Сальвадора Дали. М., 1998, с. 271 (пер. Н. Рыбальченко, Т. Михайлова).
27. Цит. по: Антология французского сюрреализма, с. 292 (пер. Е. Гальцовой).
28. Ср. у Бретона в «Манифесте сюрреализма» (1924): «Многими своими сторонами сюрреализм предстает как *новый порок*, который, похоже, не должен быть привилегией нескольких избранных...» (Цит. по: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986, с. 64, пер. Л. Андреева и Г. Косикова).
29. Черный юмор (*фр.*).
30. Цит. по: Ф. М. Достоевский. ПСС. Т. 5, Л., 1973, с. 119, 113, 109.
31. Цит. по: Ф. М. Достоевский. ПСС. Т. 21, Л., 1980, с. 52.
32. Цит. по: Ф. М. Достоевский. ПСС. Т. 5, с. 103.
33. Ср. у М. Чорана в «Истории и утопии» (1964) явная аллюзия к Зедльмайру: «Вместе с героем „Записок из подполья“ страдание выступает в защиту хаоса, восстает против разума, против „дважды два четыре“, против „хрустального дворца“ — этой копии фаланстера» (Цит. по: Сиоран. Испытание существованием. М., 2003, с. 335, пер. В. А. Никитина).
34. Цит. по: Ф. М. Достоевский. ПСС. Т. 5, Л., 1973, с. 106–107.
35. Здесь: «впали [в соблазн] искусства, впали [в соблазн] индивидуалистических ценностей» (*франц.*).
36. Цит. по: Называть вещи своими именами, с. 56 (пер. Л. Андреева и Г. Косикова).
37. Там же.
38. См. у Бретона в «Манифесте сюрреализма» (1924): «Зато мы люди, не занимающиеся никакой фильтрацией, ставшие глухими приемниками множества звуков, доносящихся до нас, словно эхо, люди, превратившиеся в скромные *регистрарующие аппараты* <...> Вот почему мы совершенно честно возвращаем назад „талант“, которым вы нас ссудили» (там же, с. 58).
39. Букв.: «оставление, отказ, заброшенность, запустение и т. п.» (*франц.*). См. у Бретона в «Манифесте сюрреализма» (1924): «Детские, а также и некоторые другие воспоминания возбуждают ощущение неустроенности, а, следовательно, и *неприкаянности*, которое мне кажется самым плодотворным из всех ощущений» (там же, с. 67).
40. Ср.: «Вспомним о сюрреалистической экзальтации мистиков, изобретателей и пророков и пройдем мимо» (Антология французского сюрреализма, с. 85).
41. Цит. по: Достоевский. ПСС, Т. 5, с. 118.
42. Чудовищному (*франц.*).
43. «Что до сюрреалистов, то они живут со зверем» (*франц.*).
44. Ср. в «Божественных именах» (Глава II «О Мире», II.5): «... всецело непостоянное,

несовершенное, неустойчивое и неопределенное — не существует и не может существовать. <...> Даже одержимые разнообразными страстями все же пытаются бессознательно противиться им, полагая, что постоянным удовлетворением пленяющих их низменных удовольствий они умиротворяют бушевающие их страсти, а потому и они удерживаются от окончательного падения этим слабым подобием стремления к Миру» (Цит. по: Мистическое богословие. Киев, 1991, с. 87, пер. о. Леонида Лутковского). Ср. у Ареопажита на тему *середины*: «Ибо целостность совершенного Мира доходит до всего сущего с простейшим и беспримесным пришествием Его единотворящей силы, соединяя все и связывая края через середину с краями в едином равном сопряжении любви...». Ср. с вышеприведенными пассажами Паскаля комментарий св. Максима Исповедника: «Краями он называет верхние и нижние силы, и средние, состоящие <...> из чистейшей материи, каковы небо и звезды; другой край — это наземное и земное. Ведь верхним по отношению к нижнему краем является умопостигаемое; в свою очередь нижним по отношению к верхнему краем является это земное. А в середине они соприкасаются» (Цит. по: Дионисий Ареопажит. О Божественных именах. СПб., 1995, с. 309, пер. Г. М. Прохорова). Поэтому «утрата середины» — это и потеря «соприкосновения» не просто крайностей, а «краев» мироздания — верхних и нижних сил, исчезновение *земли* как среднего и посредующего звена, а также и как *места и предмета* «боя Неба с Адом», который «еще не кончился, он еще поглотит всякую иную важную для человечества борьбу, какую ведут в наши дни люди; течение боя будет отмечено переменчивостью счастья <...>, но победят добродетель, истина, красота, <...>, и Небо восторжествует, а духи лжи канут в бездну Адову» (Гёррес. Сполохи [16–16а] // Эстетика немецких романтиков, с. 230).

45. Критическая паранойя (*франц.*). Основные контуры «параноидально-критического метода» Дали впервые сформулировал в статье «Дохлый осел» («L'âne rougî»), опубликованной в журнале Бретона «Сюрреализм на службе революции» (Le surréalisme au Service de la Révolution, № 1, 1930). Ср.: «... чистому и пассивному автоматизму я противопоставлял деятельную мысль своего прославленного параноидально-критического аналитического метода» (С. Дали. Дневник одного гения. М., 1999, с. 26, пер. О. Захарова, Н. Матяш). Ср. также замечание об автоматизме современной французской исследовательницы: «... При всем своем новаторстве приемы автоматизма отчасти являются *вчерашним днем* — в 1919–1922 гг. они не только опираются на внушительную литературную генеалогию, медицинские опыты или свидетельства медиумов, но и значительно отстают от современного им состояния психологической мысли» (Ж. Шень-Жандрон. Сюрреализм. М., 2002, с. 91, пер. С. Дубина).
46. Потоках грязи (*франц.*)
47. См. у Ортега-и-Гассета в «Дегуманизации искусства»: «В искусстве, обремененном „человечностью“, отразилось специфически „серьезное“ отношение к жизни.

<...> Новое вдохновение — непременно комическое по своему характеру. <...> Независимо от содержания искусство становится игрой. А стремиться к фикции как таковой <...> — подобное намерение может возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривает себя как фарс». И далее со ссылкой «на группу немецких романтиков во главе со Шлегелями (sic!) — о «иронической рефлексии», согласно которой «миссия искусства — создавать ирреальные горизонты, <...> отрицать нашу реальность, возвышаясь над ней» (Ортега-и-Гассет. Цит. соч., с. 254–255). Для Й. Хёйзинги в «Homo ludens» (1938) «продуцирование в изобразительном искусстве протекает совершенно вне сферы игры», но, тем не менее, «освященность и игра пребывают в таком близком соседстве, что было бы странно, если бы игровое качество культа не отсвечивало под каким-то углом в продуцировании и оценке изобразительного искусства». Залог «игрового содержания» современного искусства заключен в его претензии на эзотеричность («это предполагает игровую общность, которая окапывается в своей тайне»). Цит. по: Й. Хёйзинга. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992, с. 189, 190, 228 (пер. В. В. Ошиса).

48. Букв.: «для пользования дофином» (лат.), то есть в адаптированном виде.
49. Здесь: «в силу этого» (лат.).
50. В «петле Нестерова» (англ.).
51. Христианская интерпретация (лат.).
52. «Тотальная измена» как альтернатива «тотальной мобилизации» — ключевому понятию в «Рабочем» Э. Юнгера.
53. Безумная любовь (франц.).
54. Так у Зедльмайра, на самом деле: Лук. 8, 33–35.
55. «Все уже сказано, но поскольку никто не слушает, приходится все время повторять заново» (франц.).
56. Цит. по: Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. Т. 1, с. 116 (пер. Ю. Н. Попова).
57. У Шлегеля букв.: «домогаящаяся сила... должна... приступить к испытанию объективного».
58. Так у Зедльмайра. У Шлегеля — «она» (т. е. поэзия).
59. У Шлегеля дословно — «похожее жало, но предназначенное для силы воображения».
60. У Зедльмайра — «конец».
61. У Шлегеля дословно — «тошнотворное».
62. Букв.: Wechselwirtschaft — «переложное хозяйство», то есть система землепользования, когда на одном и том же участке каждый сезон высеиваются разные культуры.
63. «Кажется, у него столько манер, сколько имен» (франц.).
64. «Каким образом следует выражать порою свое мнение по поводу происходящих в этом мире вещей, не рискуя прослыть впоследствии болваном? Трудная

задача. Мне кажется, лучше всего попросту описывать то, что вас раздражает. *Вскрытие — та же месь»* (франц.). Слова из письма, адресованного Жорж Санд от 18–19 декабря 1867 года. Цит. по: Г. Флобер. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5, М., 1956, с. 273, пер. Т. Ириновой и М. Эйхенголца).

65. Нем. *der Dichter* происходит от лат. *dicto* — не только «писать, диктовать», но и «предписывать». Тем более, что в *Dichter* слышится и *Richter* («судья»). Впрочем, поэту не возбраняется и «сгущать краски», ведь «поэт, по-немецки *Dichter*, т. е. „сгуститель“» (Ф. Степун. Сочинения. М., 2000, с. 925).
66. Цит. по: Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 64 (пер. А. В. Михайлова).
67. Возвращаясь к утрате «середины», еще раз обратим внимание на некоторые контексты употребления слова «центр», отличающиеся от контекста употребления «середины». Геометрическая квинтэссенция всякого «центра» выделена фон Баадером: «Ибо центр реально осуществляется благодаря тому, что жив в своей окружности, или, лучше сказать, и центр, и окружность совместно входят в реальность, в свою конкретность, и замкнутая окружность как бы *магически* заключает в себе центр» (Цит. по: Эстетика немецких романтиков, с. 557). Сакрально-космический центр описан у Зольгера: «Итак, божество пребывает в центре вселенной и озаряет само себя, и от него во все стороны непрерывно распространяется сияние всемогущего Творца» (К.-В.-Ф. Зольгер. Эрвин. М., 1978, 129, пер. Н. М. Берновской). Аналогично устроено и искусство, в нем тоже «есть внутренний невидимый центр, который присутствует неизменным повсюду, где есть подлинное искусство; вокруг него в согласованном и гармоническом движении разворачиваются все искусства, подобно тому как мироздание располагается вокруг некоего также умозрительного центра» (там же, с. 302). Но эстетически-артистический центр может быть и индивидуальным святилищем внутри конкретного творчества: «Взгляните на картины живописцев любой школы: где *самое сокровенное* как бы вышло у них наружу, в чем выразилась вся их душа, там и *святыня* их искусства, там самый центр мира — его творит каждый художник, а вокруг центра располагаются и те образы, которые не столь причастны к сущности их творца...» (Гёррес. Сполохи // Эстетика немецких романтиков, с. 208). Однако по «законам земного бытия» удержаться в центре практически невозможно — само наличие периферии задает центробежные устремления, которые оказываются на деле, коль скоро центр есть и божество, и жизнь, устремлениями разрушительными, смертельными, движением к ничто: «и тот момент перехода, когда сама идея неизбежно превращается в ничто, как и раз и должен быть подлинным средоточием искусства, где объединяются в одно остроумие и размышление, каждое из которых созидает и разрушает с противоположными устремлениями». Лишь «*дух художника*» (выделено нами — С. В.) призван «охватить все направления одним всевидящим взглядом». И, по словам Зольгера, «этот над всем царящий, все разрушающий

взгляд мы называем иронией», которая и есть «средоточие искусства» (Зольгер. Цит. соч., с. 381, 421). Собственно говоря, о том же самом говорит и Малларме в письме Теодору Обанелю (28 июля 1866 года): «Я <...> наметил план всего своего творчества, после того как обрел ключ к самому себе, ключевой или замочный камень свода, если угодно, центр <...> самого себя, где я держусь словно священный паук, на главных нитях, уже свитых моим разумом, и на их *переплетениях* я сплету великолепное кружево, уже сегодня я провижу его, оно существует в чреве Красоты» (Малларме. Цит. соч., с. 391). Другое дело, что собственное индивидуальное Эго, пусть и именуемое «духом», — довольно шаткое основание, тем более для иронии, способной обратиться и против самого художника, заменив его, например, «гешталтом рабочего», определяющего уже «сферу уничтожения» с «ее тайным центром» (Юнгер. Цит. соч., с. 271). Впрочем, «самый страх, свойственный жизни, гонит человека из центра, для пребывания в котором он создан; ибо этот центр в качестве чистейшей сущности всякой воли есть всепожирающий огонь для каждой особенной воли; чтобы жить в нем, человек должен умереть для всякой особенности, поэтому попытка выйти из центра на периферию и искать там покой для своей самости почти необходима» (Ф. В. Й. Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческого свободы... // Сочинения. Т. 2, с. 127). Стоит обратить внимание, что уже вышеприведенная фраза Малларме, несмотря на употребленный «центр», лишена всякого геометризма и отдает известным биологизмом (связующие элементы не прямые линии, а нити паутины: уже не пересечения, а переплетения, не сердцевина, а сгусток, не центр, а узел). Предел подобной метафорики — все то же «Толкование сновидений»: «... в какой-то детали сосредоточен целый клубок сновидных мыслей, которые не поддаются распутыванию и *не вносят ничего нового в содержание сновидения* (курсив наш — С. В.). Это и есть сердцевина сновидения — то место, в котором оно соприкасается с неведомым. <...> В точке наиболее плотного пересечения этих нитей возникает сновидное желание — словно гриб на грибнице». Итак, душа — как грибница желаний, а ее сердцевина — как гробница содержаний. Геометрическое плетение паутины мироздания покрывается невротической плесенью запутавшегося сознания...

68. Немецкое слово *die Mitte* этимологически родственно русскому «межа» («размежевание», «разметка», «мета»). Ср. у Гёрреса в «Афоризмах об искусстве»: «... человек — это межевой знак на границе двух миров, он сообщается с тем и иным миром, он соединяет тот и другой» (Эстетика немецких романтиков. М., 1987, с. 74). Ср. принципиально иную «топологию» мироздания в сюрреализме Бретона, с его специфической естественнонаучной мистикой: «человек, наверное, все же не является центром, средоточием вселенной...» (Цит. по: Шенье-Жандрон, с. 198).

69. Вывода (*лат.*).

70. Досл.: «действующее как гамельнский Крысолов».

71. Будете как боги (*лат.*). Быт. 3, 5.
72. В состоянии абсолютного творца (*франц.*).
73. Духовное познание (*лат.*).
74. Ср. у Бодлера в «Маленьких поэмах в прозе» («V. Двойственная комната»): «На стенах — ни одной художественной мерзости. Перед чистой мечтой, перед впечатлением, свободным от анализа, всякое законченное, всякое положительное искусство — богохульство» (Цит. по: Ш. Бодлер. Стихотворения. Проза. М., 1997, с. 167, пер. Эллиса).
75. *Sympaganeukromenoi* — букв. «умирающие вместе» (*греч.*). Выражение встречается у Софокла в «Антигоне», где представлена трагическая цепь смертей, порождающих одна другую: братьев Этеокла и Полиника («Самоубийственной дыша отвагой, / одной и той же смертью полегли», 56–57, пер. Ф. Ф. Зелинского, под ред. М. Л. Гаспарова и В. Н. Ярхо), Полиника и его сестры Антигоны, Антигоны и ее жениха Гемона («Союз их брачный Ад благословил»), Гемона и его матери Евридики. Непосредственная причина всех этих *sympaganeukromenoi*, — запрет Креонта на *погребение* Полиника, более глубокая — проклятый род Эдипа. Очевидные аллюзии с Евангелием и апостолом Павлом (Рим. 6, 1–11) стали предметом соответствующих размышлений Кьеркегора в «Или-или».
76. *Arphorismenoi* — досл. «избранные» (*греч.*). Слово употребляется у апостола Павла (Рим. 1, 1). *Segregati* — лат. эквивалент того же самого.
77. Отчаявшиеся (*исп.*).
78. *Kat-exochen* (*греч.*) — по-преимуществу.
79. Оборот «in den ironischen „Schleifen“ fliehen» из-за многозначности слова «die Schleife» можно перевести по-разному: например, «спасается, попадая в „силки“ иронии». Или просто — «спасается, очертя голову, не выбирая дороги», если иметь в виду, что die Schleife — это и желоб для лесоспуска в горах, по которому при необходимости можно было спускаться и людям — напрямую, минуя дороги.
80. Стоит заметить, что голубой цвет у Гёте символизирует «прелестное Ничто», а у Новалиса «голубой цветок» — знак «вечной женственности». См.: Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003, с. 219–220 (пер. и прим. В. Б. Микушевича).
81. «Неведомый шедевр» (*франц.*). Имеется в виду известная новелла О. де Бальзака.
82. Имеется в виду статья «О театре марионеток» (1810). См.: Г. фон Клейст. Избранное. М., 1977, с. 512–518. Между прочим, на «Театр марионеток» (вкупе с Э. Т. А. Гофманом и Ч. Чаплином) ссылается О. Шлеммер, обосновывая свою концепцию «триадического балета».
83. В данном пассаже обыгрывается созвучие «der *Fluchtpunkt*» (точка схода центральной перспективы — досл. «точка бегства», точка, к которой «сбегают» перспективные линии) и «die *Fluchtperspektive*» (перспектива спасения, то есть возможность бегства «интересного» человека).
84. *Nada* — «ничто» (*исп.*). Имеется в виду лист из серии «Ужасы войны», имеющий подпись «*Nada. Elle dirá*» («Ничто. Он говорит») и изображающий полузакопан-

- ный труп, в руке которого — листок бумаги со словом «Nada» (ср. «Finis» Хорарта). У Дали есть «стихотворение» (1929) «No veo nada, nada en torno del paisaje» («Я ничего не вижу на горизонте, ничего»). См.: Гибсон. Цит. соч., с. 71.
85. Здесь: «рубежом на подходе...» (*лат.*).
 86. Здесь: в «способности различать вещи» (*лат.*).
 87. Данный текст Зедльмайра относится к 50-м гг.
 88. «Дон Жуан в аду» (*франц.*) — название стихотворения Ш. Бодлера.
 89. Тайны беззакония (*лат.*) — 2 Фес. 2, 7.
 90. Так называемых (*франц.*).
 91. Слова из «Психологии народов». Цит. по: Г. Лебон. Психология масс. Минск-М., 2000, с. 123.
 92. Букв.: «опыт среднего пути» (*лат.*), поставление себя в центр — выражение, употребленное Бл. Августином в связи с грехопадением прародителей (De Trinitate, II).
 93. Черная живопись (*франц.*).
 94. Ср.: «Сей, будучи сияние славы и образ ипостаси Его (Отца) и держа все словом силы Своей, совершив Собою очищение грехов наших, воссел одесную (престола) величия на высоте...» (Евр. 1, 3).
 95. «Истребления ошибок, уважения людей» (*лат.*). Выражение Бл. Августина (Contra lit. Petit., lib. I, с. 29).
 96. См. наблюдения Юнгера: «К числу вечных спорных вопросов относится большая полемика между нептунистами и вулканистами; в то время как истекшее столетие с его господством идеи развития может быть обозначено как нептуническая эпоха, мы все более тяготеем к вулканическому взгляду» (Юнгер. Цит. соч., с. 478).
 97. Цит. по: Иммануил Кант. Критика чистого разума. М., 1994, с. 32 (пер. Н. Лосского).
 98. Там же (цитата из Канта изменена в тексте Зедльмайра).
 99. Гипотезу, неплохо обоснованную (*лат.*).
 100. Ср. уже у Гёппера в «Сполохах» [1]: «... несдержанное излияние силы, страшное столкновение противоположных тенденций, гонимых друг против друга, — вот чем отмечено будет время, одна за другой силы будут бороться за верховенство и узурпировать власть и терять ее, раздавливаемые совокупным противодействием всех прочих» (Эстетика немецких романтиков, с. 206). И то же самое — у Чорана в «Разложении основ» (1948): «История есть не что иное, как шествие лжеабсолютов, череда воздвигнутых по каким-то поводам храмов, деградация духа перед лицом Невероятного. <...> Всякая эпоха обволакивает себя каким-нибудь абсолютом — маловажным, скучным и стоящим других абсолютов, ведь невозможно же не быть современником какой-нибудь веры <...>. Существование включилось в цикл ересей, которые подточили ортодоксию небытия» (Сиоран. Указ. соч., с. 119–120).
 101. Сопротивление (*франц.*).

102. Алчущим новшеств» (*лат.*) — выражение, встречающееся у Цезаря или Цицерона.
103. В широком смысле слова (*лат.*).
104. «Две крайности: исключать разум, допускать только разум» (*франц.*).
105. Множественное число, выражающее осторожность в суждении (*лат.*).
106. Из статьи «О духовном в искусстве» (1911): «... путь к живописи... лежит между двумя областями (нынче — между двумя опасностями): направо лежит безусловно абстрактное, вполне эмансипированное приложение краски в геометрической форме (орнаментика), налево — более реальное, слишком внешними формами парализованное употребление краски в „телесной“ форме (фантастика). <...> За этими границами лежит <...> направо: чистая абстракция (т. е. и большая абстракция, чем геометрические формы), а налево — чистая реалистика (т. е. фантастика более фантастики — фантастика в твердейшей материи). И между ними беспредельный простор, глубина, богатство, ширь возможностей и за ним лежащие области (чистых: абстракции и реалистики) — все нынче поднесено художнику нынешним моментом к услугам». (Цит. по: В. В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Т. 1, М., 2001, с. 145–146).
107. Букв.: «дух геометрический» (*франц.*). В русск. пер. (Э. Линецкой) — «познание математическое».
108. Мыслей (*франц.*).
109. Букв.: «дух пронизательный» (*франц.*). В русск. пер. (Э. Линецкой) — «познание непосредственное». «Стало быть, существуют два склада ума: один быстро и глубоко постигает следствия, вытекающие из того или иного начала, и его можно назвать пронизательным умом; другой способен охватить множество начал, не путаясь в них — это математический ум. В первом случае человек обладает умом сильным и здравым, во втором — широким, и не всегда они сочетаются: человек может быть наделен умом сильным, но ограниченным или умом широким, но поверхностным» (Цит. по: Паскаль. Мысли. М., 1994, с. 284).
110. Ср. у Чорана в «Разложении основ»: «Если не считать моментов, когда отдаешься воле невыразимого, когда погружаешься в мир безутешных и бессловесных волнений, жизнь — это просто несмолкаемый грохот над лишенным координат пространством, а вселенная — геометрия, пораженная эпилепсией» (Сиоран. Указ соч., с. 25).
111. См., например, письмо к Георгу Бернгару Бинфингеру: «Метафизическое учение должно основываться на физике, то есть должно путем абстракции выводиться из явлений сложных субстанций, поскольку сколь бы мы не отделяли метафизические абстракции от физических, все же они ни в коем случае не могут прямо противоречить друг другу» (Цит. по: Л. Эйлер. Письма к ученым. М., 1963, с. 16).
112. Срамных частей (*франц.*).
113. Удивления (*греч.*).
114. Одно вместо другого (*лат.*).

115. Быть может, Зедльмайр имеет в виду того же В. Хафтманна, в одной из дискуссий пожелавшего автору «Утраты середины» избавляться от медицинских словечек и обратиться к понятиям квантовой физики, которая «открыла на нижнем и верхнем концах творения хаос, то есть уровни по ту сторону каузальности, чудо творения». См.: *Kunstchronik*, 2. Jhg., 1949, S. 227–233.
116. Здесь: «искусственно изготовленной вещи» (*лат.*).
117. Цит. по: Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии. — Его же. Царство духа и царство кесаря. М., 1995, с. 144.
118. Ср. у Бердяева: «Эстетическое прельщение означает исключительный интерес к «как», а не к «что», то есть, в сущности, равнодушие к реальности» (там же).
119. Там же, с. 144.
120. Там же, с. 144–145.
121. Ср. у Бердяева: «Прельщение и рабство эстетическое, напоминающее магию, не захватывает слишком широких масс человечества, оно обнаруживается, главным образом, среди культурной элиты» (там же, с. 143).
122. По благодати (*лат.*).
123. Ср. у Бердяева: «Искусство порабощается техникой, техникой усовершенствованной индустрии. Красота агонизирует и исчезает из объективного мира. Искусство разлагается и заменяется чем-то, на искусство уже не похожим» (там же, с. 148).
124. Ср. в «Бабьем лете»: «... Памятники искусства ясного мира Древней Греции <...> своею простотою и чистотою наполняют душу и с течением лет не покидают ее, а еще более обогащают своим спокойствием и величием, а своей неброскостью и законченностью вызывают все большее восхищение» (указ соч., 288).
125. Дао Дэ Цзи, § 24. Ср. в русск. пер.: «Кто сам себя выставляет на свет, тот не блесстит. Кто сам себя восхваляет, тот не добудет славы. Кто нападает, тот не добудет успеха. Кто сам себя возвышает, не может стать старшим среди других» (цит. по: Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1, М., 1972, с. 122, пер. Ян Хин-Шуна).
126. Человек умелый (*лат.*).
127. «Бауег» — это и «крестьянин», и «строитель».
128. Тенденция (*англ.*).
129. «Gleichschaltung» — термин эпохи III Рейха. Выражение, широко используемое Т. Адорно в его «Философии новой музыки» (см.: Т. Адорно. Цит. соч., с. 225).
130. Здесь: «вкладывая в него особый смысл» (*лат.*).
131. «Куда мне нет доступа» (*лат.*). — Исх. 33, 3. На всемирной выставке 1889 г. была изготовлена почтовая открытка с видом Эйфелевой башни и этой фразой.
132. У Зедльмайра есть статья в каталоге этой выставки: *Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko*, in *Katalog der Ausstellung Europäisches Rokoko — Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1958, 26–29.

133. Двойная игра слов: «*unheimliche [Instrument]*» («жуткий, безобразный...») сопоставляется с «*heimliche [Sphäre]*» («таинственная, секретная...») и одновременно «*unheimliche*» напоминает «*unheimische*» («бездомный, безродный»), а «*heimliche*» — соответственно «*heimische*» («домашний, родной»).
134. Так у Зедльмайра. На самом деле: «*fata volentem ducunt, nolentem trahunt*» («желающего идти судьба ведет, не желающего — влачит» — слова Клеанфа в переводе Сенеки, Письма к Луцилию 107, 11). Здесь или опечатка, или ирония: мол, и с желающим, и с не желающим судьба делает что хочет (даже желающего она может и вести, и влачить). Напомним, что этой сентенцией (в неискаженном виде) заканчивается «Закат Европы» О. Шпенглера.
135. Триумфальном пути (*лат.*).
136. Слова из «Проблем кича» (1950). Говоря об эпохе романтизма, Броч делает следующие наблюдения: «Поперек всей художественной продукции эпохи, как кажется, проходит резкий разлом, однозначно разделяя ее на две основные группы: с одной стороны, на творения с прямо-таки космическими претензиями, с другой — на произведения кича. Какая же из групп заслуживает звания представителя эпохи? Была ли это эпоха кича, и тогда великое творчество романтизма следует истолковывать как преодоление кича, или это эпоха романтизма, на которую в таком случае естественно ложится бремя ответственности за кич? Некоторые говорят о преобладании кича, прежде всего об отсутствии средних величин (*Mittelwerte*). Хотя общая тональность стиля эпохи в целом задается гениальными творениями, но носители этой тональности — вещи усредненные. История искусства полна подобных средних творений. <...> Романтизм был не в состоянии создавать такого рода усредненные вещи. Всякое соскальзывание с уровня гениальности означает соскальзывание с космического уровня прямиком в кич. <...> Самое сокровенно-задушевное немецкого романтизма непрерывно балансирует на грани такого срыва, и подобное может происходить даже внутри (*in der Mitte*) одного стихотворения, не столько по причине, скажем, сознательной иронии, как у Гейне, сколько просто из-за неспособности выдержать напряжение космического...» (Цит. по: Н. Broch. *Die Idee ist ewig. Essays und Briefe*. München. 1968, S. 19).
137. Ср.: «Прежде хула на Бога была величайшей хулой; но Бог умер, и вместе с ним умерли и эти хулители» («Так говорил Заратустра», 1, 3). Цит. по: Ницше. Указ. соч. Т. 2, с. 8, пер. Ю. М. Антоновского, под ред. К. А. Свасьяна. Почти апофатическую амбивалентность данного тезиса (даже минув «теологию смерти Бога» — в рамках чисто евангельской, так сказать, «простой» веры) подметил и по-своему выразил тот же Дали: «Впервые открыв Ницше, я был глубоко шокирован. Черным по белому он нагло заявлял: „Бог умер!“ Каково! Не успел я свыкнуться с мыслью, что Бога вообще не существует, как кто-то приглашает меня присутствовать на его похоронах! У меня стали зарождаться первые подозрения...» (Цит. по: Дали. Указ. соч., с. 14–15). Отметим, что первым фразу про

- «смерть Бога» произнес Жан-Поль во фрагменте «Речь мертвого Христа с вершины мироздания...» из романа «Зибенкэз» (1797). Французским переводом этого текста, принадлежащим Ж. Де Сталь (1810), вдохновлялись А. де Виньи и Ж. де Нерваль («Бог умер! Высь пуста... / Рыдайте дети! Вы осиротели». См.: Поэзия французского символизма. М., 1993, с. 63, 461).
138. Ср. у Юнгера: «Искусство есть один из способов, каким гештальт постигается как великий творческий принцип. То обстоятельство, что это невозможно сделать средствами современной индивидуалистической артистичности, — повод не к утрате надежды, а напротив, — к удвоенному вниманию. Очевидно, что искусство, которое должно репрезентировать гештальт рабочего, нам следует искать в тесной связи с работой. Занятость и досуг, серьезность и веселье, будни и праздники не могут, таким образом, быть здесь противоположностями <...> Бесспорно, средства (=медиумы) отказываются служить везде, где речь идет о свершениях, которые носят индивидуальный характер и должны измеряться мерками музейных ценностей. <...> Эти противоположности теряют всякое значение перед лицом гештальта...» (Юнгер. Цит. соч., с. 318, 336).
139. Здесь: «общественности» (англ.).
140. Досл.: «Служить не буду» (лат.). Согласно довольно позднему апокрифическому преданию, отраженному в «Потерянном рае» Мильтона (1 книга), этими словами Денница ответил Архангелу Михаилу на его приказ подчиниться Богу — и был низвергнут со всеми своими присными. Само выражение (совсем в ином контексте, но с намеком на неверность народа израильского) встречается в тексте Вульгаты у пророка Иеремии (2:20). У Зедльмайра, быть может, присутствует намек на Джойса и его «Портрет художника в юности».
141. Ср. русск. пер.: Ясперс. Цит. соч., с. 369—370.
142. Слова из «Письма о Малларме» (1927): «Я продумал и наивно записал несколько раньше это самое мнение в виде следующего пожелания: *если бы мне довелось начать писать, я бесконечно больше хотел бы написать в совершенном сознании и с полной ясностью что-либо слабое, нежели быть обязанным милости транса и потере самосознания каким-нибудь шедевром, хотя бы и лучшим из лучших.* <...> Это жестокая и крайне опасная для литературы мысль, от которой, однако, я никогда не отказывался...» (Валери. Цит. соч., с. 360—361, пер. В. Козового).
143. Цит. по: П. Валери. Рождение Венеры. СПб., 2000, с. 169, 178—179 (пер И. Кузнецовой).
144. Регентства (франц.).
145. Разуму (франц.).
146. Выражение из «Европейских революций...» (1931). См.: Eugen Rosenstock. Die europäische Revolutionen. Volkscharaktere und Staatenbildung. Jena, 1931, S. 137 (на самом деле, фраза, имеющая в виду григорианскую церковную «революцию» XI века, заканчивается так: «... даже если эта земля принадлежит папе»).
147. Начальные слова оды Ф. Шиллера «К Радости» (1795). В пер. В. Жуковского: «Радость, первенец творенья, / дщерь бессмертного Отца...». У И. Минимско-

го — «Радость, пламя неземное, / Райский Дух, сошедший к нам...». На эти слова написан финал 9 симфонии Бетховена.

148. Черное солнце (*англ.*). Образ «черного солнца» достаточно многозначен. Само выражение встречается в *англ.* тексте Нового Завета (Откр. 6, 12). Античная гностически-алхимическая традиция говорит о Sol Niger, персонифицированном в таинственном брате-близнеце Аполлона, символизирующем «внутреннее солнце», гипотетическое ядро Земли и, соответственно, сокрытый и непознаваемый центр человеческой души. Средневековая алхимическая традиция знает sol niger как участника первого этапа (nigredo, очищение) Opus magnum. Открытие Кеплером эллиптического характера орбит планет, вращающихся вокруг Солнца, занимающего один из двух фокусов эллипса, порождает уже позднебарочную астрологическую традицию помещения во второй фокус «черного солнца», отвечающего за все скрытые аспекты человеческого существования. Впервые Свифт был связан с «черным солнцем» в популярной в 30-е годы (и, быть может, известной Зедльмайру) беллетризированной — и крайне экстравагантной — биографии Свифта Эдит Ситуэлл «Я родился под черным солнцем». В данном случае имеется в виду душевное заболевание Свифта и аналогия «черного солнца» и Сатурна, родится под которым означает нести бремя меланхолического темперамента (см. об этом: E. Panofsky, R. Klibansky and F. Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art.* 1964; M. Wittkower and R. Wittkower. *Born Under Saturn. the Character and Conduct of Artists: a Documented History From Antiquity to the French Revolution*, 1963) Зедльмайр в другой работе увязывает Хогарта со Свифтом посредством последней, предсмертной работы английского художника «Tailpiece or Bathos» (1764), название которой — отсылка к сочинению Александр Поупа, а не Свифта (как считает Зедльмайр) *Peri Bathous: or, The Art of Sinking in Poetry* («О глубоком, или Искусство утонуть в поэзии», 1728), представляющему собой пародию на античный трактат «О возвышенном». На гравюре Хогарта есть несколько мотивов, приближающихся к символике «черного солнца» (кроме, естественно, общего духа). Это, во-первых, вывеска полуразрушенного трактира, именуемого «Конец мира» (земной шар, из недр которого вырывается пламя) — этой вывеске соответствует по форме расположенная на горизонте виселица с последним человеком. Во-вторых, конечно же, колесница мертвого Фазтона (или Аполлона) с издохшими конями. В-третьих, наконец, почерневшая луна (в состоянии затмения) — как ночной эквивалент дневного светила. В другом месте (статья «William Hogarth: Das Testament der Zeit», 1971) в точно такой же фразе Зедльмайр говорит уже о «черном юморе Свифта» (букв. «черный гумор» — это желчь, причина все той же меланхолии), достигшем апогея у Хогарта и положившем начало современности. Самый крайний пример «черного юмора» Свифта — знаменитый памфлет «Скромное предложение» (1731), заключавшееся, как известно, в радикальном средстве борьбы с голодом в Ирландии — использовании

на мясо ирландских годовалых младенцев (экспортировать в Англию, уменьшая тем самым население в Ирландии). А. Бретон, видимо, первым связал воедино Хогарта и Свифта в своей «Антологии черного юмора» (1940, запрещено цензурой), помянув в предисловии в качестве предшественников сюрреализма Хогарта и открыв собственно подборку уже упоминавшимся «Скромным предложением». В послевоенном сочинении «Arcan 17» Бретон уже подробно развивает оккультную (алхимическую) символику «черного солнца». Перечислим еще некоторые — достаточно разнородные — случаи появления «черного солнца»: Уильям Блейк («Первая книга Уризена» и особенно листы 11 и 20 с отчетливой символикой «черного солнца»); пресловутое протонацистское псевдоэзотерическое общество «Thule» (рукописный журнал «Schwarze Sonne») с продолжением в эзэсовском оккультизме замка Вавельсберг; мотив «черного солнца» у Макса Эрнста (изобретателя слова «черный юмор»); конечно же, О. Мандельштам (через Жерара де Нерваля и его «El Desdichado») и даже М. Шолохов («Тихий Дон»). Мотив встречается у Дж. Макдональда в «Фантастес» (1858) и, конечно же, — в многочисленных современных тривиальных текстах и контекстах (оккультных и масскультных). Последнее появление «черного солнца» — автобиографическая книга Юлии Кристевой на всю ту же депрессивную тематику: *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1989).

149. Здесь: «деловитость и мечтательность» (*англ.*).
150. Нищенские кварталы крупных промышленных городов (*англ.*).
151. Соответственно английский, немецкий и австрийский эквиваленты того, что по-русски принято обозначать как «стиль модерн».
152. У Зедльмайра «neues bauen» пишется со строчной буквы, чтобы подчеркнуть нарицательность и процессуальность этого первоначально конкретного термина (теория и практика движения «Neues Bauen»).
153. «Искусный человек, играющий как Бог» (*лат.*). Homo artifex — выражение Бл. Августина (Исповедь, XI).
154. Здесь и сейчас (*лат.*).
155. «Величие и нищета человека» (*франц.*) — парафраз слов Паскаля: «Человек велик, сознавая свое жалкое состояние. <...> Вся бедственность, все эти несчастья человека доказывают его величие. Это несчастье вельможи, царя, лишнего короны. <...> Он жалок потому, что таков и есть на самом деле: но он велик, потому что осознает это» (Паскаль. Мысли, фр. VII, VIII, пер. Э. Линецкой).
156. Цит. по: Х. Зедльмайр. Искусство и истина. М., 1999, с. 196–197.
157. Цит. по: Эстетика немецких романтиков. М., 1987, с. 558 (пер. А. В. Михайлова).
158. Мы переводим целой чередой словосочетаний простое сопоставление у Зедльмайра das Naturwüchsige («природное», досл. «природно-произрастающее») и das Gewachsene (досл. «выросшее», но с учетом «gewachsen sein an...» не уступать, справляться с чем-либо, то есть «дорости», «стать большим»).
159. Общих мест (*франц.*).

ПРИМЕЧАНИЯ

160. «Идолы рынка» (*лат.*). Термин Ф. Бэкона.
161. Слова из «Критики в искусстве» (1829): «История подлинно прекрасного, и в особенности история его изменений, является важным пробелом, и мы со временем попытаемся его восполнить. И тогда мы увидим этот неизменно почитаемый идеал во всем бесконечном разнообразии форм. Он подобен ножу..., который остается ножом даже после того, как его ручку и лезвие сменяли сотню раз» (Цит. по: Э. Делакруа. Мысли об искусстве. М., 1960, с. 23).
162. «Архитектура не только порождается обстоятельствами, но и сама их создает» (*англ.*).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Abracham, A. G. 72
 Adorno Th. 291
 Allesch, J. von 101, 578
 Altheim, Fr. 328
 Ansermet, E. 567
 Auerbach, E. 247, 459
 Aulard 52

 Baader, Fr. von 175, 240
 Bäumler, A. 50
 Becker, C. L. 51
 Beenken, H. 67, 164, 195
 Benjamin, W. 473
 Bense, M. 466
 Berdjajew, N. 157, 161, 178, 201, 210, 236
 Bernanos, G. 169
 Bietak, W. 59
 Böhm, A. 566
 Bollnow, O. F. 228
 Braunfels, W. 506

 Champigneulle, B. 145, 163, 164, 165, 410
 Clark, K. 86
 Claudel, P. 397
 Conrad, K. 329

 Dempf, A. 224, 333
 Doin, J. 69
 Dostojewski, F. M. 345
 Dreger, M. 45

 Ebner, F. 177
 Einem, H. von 131, 149, 150
 Eisenstadt, M. 189
 El Lisitzky, 119
 Erben, W. 421
 Evers, H. 41

 Firens, P. 144
 Fraenger, W. 346, 614,
 Frankl, V. 171, 172
 Freyer, H. 488, 491, 492, 494, 495, 497, 499, 500, 501, 503, 504, 533
 Furtwängler, W. 209

 Gehlen, A. 490, 491, 494
 Georgiades, Thr. 287
 Giedion, S. 70, 91, 93, 121
 Goethe, J. W. von 44, 45
 Goya, Fr. 125, 126
 Grabar, A. 213
 Grenzmann, W. 337

 H. S. 60, 68, 74, 106, 112, 175, 188, 189, 215, 234, 495, 568
 Haecker, Th. 204, 206
 Haftmann, W. 278, 285, 310, 312, 324, 468
 Hallbaum, Fr. 42, 43, 44, 97, 108, 110
 Hazard, P. 189

 Heer, F. 214
 Hegel, G. W. Fr. 248, 334, 451
 Herrmann, W. 57, 89
 Hetzer, Th. 97, 99, 101, 102, 126, 127, 131, 154, 213, 216, 218
 Hoeltje, G. 115
 Holthusen, H. E. 355
 Hommes, J. 500, 566
 Hübsch, H. 58

 Iwanow, W. 155, 156, 159

 Jantke, C. 515
 Jaspers, K. 92, 124, 171, 209
 Jenné, E. 346
 Jünger, E. 50, 56, 144, 169, 377

 Kant, I. 100
 Karpa, E. 557
 Kaufmann, E. 47, 49, 50, 52, 83, 84, 87, 115
 Kimball, Fr. 168
 Klauner, F. 48
 Klee, P. 104, 278
 Kleist, H. von 129
 Klibansky, R. 628
 Kraft, V. 449
 Krencker 68
 Kris, E. 128, 132

- Lankheit, K. 261, 274, 377, 563
 Latil, P. de 495
 Leonhard, K. 424
 Lersch, Ph. 442
 Lewin, K. 449
 Linfert, C. 47

 Maindron, E. 138
 Melichar, A. 275, 277, 569
 Meyer, P. 69, 252, 305, 308, 309, 312, 316, 341, 342, 439
 Mirgeler, A. 501, 566
 Möhler, J. A. 84, 346
 Montesi, G. 177, 443
 Mora, J. F. 341
 Morgenstern, Chr. 602, 604
 Mrazek, W. 105
 Müller-Armack, A. 356, 434, 490
 Münch, H. 565

 Nadeau, M. 397
 Niebling, G. 447
 Nietzsche, Fr. 65, 67
 Nowotny, Fr. 134, 137

 Oncken, A. 47
 Otto, R. 131, 181, 182, 208, 314, 444, 571, 615
 Oud, G. G. 571

 Panofsky, E. 628
 Pawek, K. 571
 Pesch, L. 563
 Peukert, W.-E. 339
 Pevsner, N. 87, 92
 Pieper, G. 479, 497
 Pinder, W. 61, 99, 127, 154, 189, 213, 578
 Pompadour 188

 Raval, Ch. 47
 Rave, P. O. 44, 46
 Rehm, W. 194, 302, 372, 416
 Révész, G. 277
 Roh, Fr. 77, 141
 Rosenstock, E. 627

 Sartre, J.-P. 314
 Sauerlandt, M. 100
 Sauret, A. 420
 Saxl, Fr. 628
 Schilling, O. E. 314
 Schlegel, Fr. 297
 Schmalenbach, Fr. 113, 117, 356, 562
 Schrade, H. 52, 53, 86
 Schwarz, H. 58, 142, 145, 629
 Schweicher, C. 471
 Sedlmayr, H. 250, 299, 307, 317, 319, 326, 332, 334, 340, 344, 350, 355, 507, 510, 514, 559, 577, 580, 581, 584, 605, 615
 Seifert, A. 234, 236, 496
 Semper, G. 91
 Sieberer, A. 275
 Sieburg, Fr. 159
 Spengler, O. 82, 223
 Spühler, W. 84
 Ssolowjow, W. 298
 Steiner, G. 568
 Summerson, J. 87

 Thomas von Aquin 479
 Unger 227, 277, 597

 Valéry, P. 132
 Vico, G. 199
 Voegelin, E. 339, 342, 466, 467, 566, 569, 573

 Wagner, R. 64, 65, 67, 501
 Weidle, W. 463, 562, 567, 568, 570, 572
 Weise, G. 215
 Wittkower M. 628
 Wittkower R. 628
 Wolfradt, W. 130

 Yerbury, F. R. 70

 Zangerle, I. 179, 201

 Августин Бл. 561, 623, 629
 Адорно, Т. 593, 601, 625
 Айнем, Г. фон 149, 201, 205
 Алакок, М.-М. 606
 Алкиона 601
 Аллеш, Й. фон 275
 Альтхейм, Фр. 328
 Альфан, Л. 74
 Аммиан Марцеллин 609
 Амур 189
 Андреев Л. Н. 617
 Аникст А. А. 596
 Антигона 622
 Антонин Пий 609
 Анхиз 202
 Аполлинер, Г. 164, 299, 609
 Аполлон 65, 188, 320, 535, 628
 Апт С. К. 589, 615
 Арагон, Л. 146, 323, 343, 347, 398, 399, 401
 Арендт, Х. 310, 603
 Аристотель 440, 607
 Арним фон Пюклер-Му-скау, князь 42
 Арп, Х. 285, 286, 361
 Арто, А. 398
 Артур 604

- Архипенко, А. П. 149, 210, 367
 Арчимбольдо, Дж. 318
 Асмус, В. Ф. 587
 Асплунд, Г. 74, 94, 541

 Баадер, Фр. фон 147, 180, 183, 221, 319, 332, 390, 397, 434, 455, 537, 559, 598, 607, 620
 Байрон, Дж. Г. 376, 615
 Балин Свирепый 601
 Балль, Г. 325, 412, 413, 468, 593, 595
 Бальзак, О. де 622
 Барлах, Э. Г. 150, 164, 547
 Барри, Ч. 89
 Баррит, Э. 586
 Бауер, Г. 26, 565
 Бах, И. С. 289
 Беенкен, Х. 63, 164, 195
 Беккер, К. Л. 51
 Бекманн, М. 547
 Белланже, Ж. Ф. И. 69
 Бём, Ант. 290, 561, 565
 Бензе, М. 466, 474, 512
 Бенн, Г. 337, 608, 613
 Беньямин, В. 567, 612
 Бергер 51, 503
 Бердяев, Н. А. 153, 159, 170, 210, 333, 396, 483, 539, 597, 599, 602, 616, 625
 Беренс, П. 75, 518
 Берлиоз, Г. 289
 Бернард Клервосский 382, 215
 Бернини, Л. 99, 132, 543, 579
 Бёттихер, К. 70, 94
 Бетховен, Л. ван 47, 50, 141, 239, 537, 543, 547, 586, 590, 628

 Биbihин, В. В. 577, 603
 Бинфингер, Г. Б. 624
 Блейк, У. 190, 546, 594, 629
 Блехен, К. 131, 194, 375
 Боде, А. 614
 Боде, Э. 587
 Бодлер, Ш. 459, 590, 591, 594, 605, 607, 611, 616, 622, 623
 Борромини, Фр. 17, 578
 Борс, сэр 604
 Босх, И. 386, 387, 388, 391, 392, 393, 395, 406, 407, 414, 437
 Боутс, Д. 385
 Боччони, У. 77, 311
 Брак, Ж. 285, 509, 547
 Бранкузи, К. 286, 362
 Брейгель, Питер Ст. 143, 206, 385, 392, 407, 560
 Бремон, А. аббат 608
 Брентано, Фр. 594
 Бретон, А. 11, 323, 346, 397, 399, 401, 404, 414, 416, 468, 600, 609, 613, 617, 618, 621, 624
 Брох Г. 521, 589, 593, 626
 Брукнер, А. 543
 Брюнсвик Л. 599
 Буассере С. 586
 Булле, Э.-Л. 47, 50, 115, 339
 Буркхардт, Я. 68
 Буше, Ф. 188
 Бэкон, Фр. 630

 Вагнер, Р. 64–68, 96, 105, 289, 538, 590, 592
 Вайнбреннер, Ф. 47, 50
 Вайнингер, О. 550
 Вакенродер, В. Г. 54, 287, 334, 585

 Валери, П. 293, 314, 315, 445, 534, 607, 608, 610, 611, 627
 Вальдмюллер, Ф. Г. 57, 58
 Ван Гог, В. 144, 207, 240, 509, 539, 554
 ван Эйк, бр. 216, 383, 385, 387
 Варрон Марк Теренций 598
 Ватто, А. 188
 Вебер, К. М. фон 185, 591, 596
 Вейдле, В. 252, 269, 291, 296, 314, 316, 357, 460, 474, 562, 567, 597, 601, 607, 608
 Вайнхандль, Ф. 380, 421
 Вальдмюллер, Ф. Г. 57, 58
 Веллингтон, А. У. 128
 Вёльфлин, Г. 18
 Венера 188
 Вергилий Марон Публий 139, 228, 595
 Верлен, П. 607
 Веронезе, П. 53
 Вертхаймер, М. 173
 Виганд, Т. 14, 15
 Виланд, К. М. 609
 Вильгельм (Гвиллельм), аббат 615
 Вильгельм II 541
 Вильмонт Н. Н. 588, 596
 Виньи, А. де 627
 Виоле-ле-Дюк, Э. 59
 Вольтер 536
 Воррингер, В. 598
 Вотруба, Ф. 551

 Габриэль, А.-Ж. 188
 Гадамер, Г.-Г. 600
 Гайдн, Фр. Й. 543, 590

- Галахад сэр 604
 Ганимед 133
 Ганслик, Э. 289, 290
 Гарнье, Т. 75, 121, 306
 Гаспаров, М. Л. 622
 Гассельзедер, Э. 44
 Гауди, А. 539
 Гаузенштейн, В. 417, 426, 433, 444
 Гварди, Ф. 102, 263
 Геббель, Фр. 589
 Гевелий, Я. 587
 Гегель, Г. В. Ф. 70, 253, 272, 332, 334, 336, 352, 459, 476, 483, 522, 530, 537, 542, 547, 586, 588, 601, 605, 613
 Гегель, М. 586
 Гейзенберг, В. К. 476, 505
 Гейне, Г. 626
 Геката 357, 559
 Гелен, А. 471, 475, 542
 Гелиос 218, 535
 Гельдерлин, И. Х. Ф. 47, 505, 181, 182, 183, 240, 600
 Гемон 622
 Гентц, Г. фон 37
 Геракл 54, 133, 182, 218
 Геркулес 189, 389
 Гёррес, Й. Й. фон 50, 177, 547, 586, 593, 600, 618, 620, 621, 623
 Герцык, Е. К. 603
 Гёте, И. В. фон 87, 104, 145, 153, 160, 199, 219, 229, 252, 314, 322, 334, 398, 406, 420, 422, 443, 444, 456, 480, 520, 537, 584, 585-590, 592, 593, 596, 598, 601-603, 622
 Гецци, П. Л. 132
 Гибсон, Я. 617, 623
 Гидион, З. 162, 237, 307, 610
 Гилли, Ф. 47, 48, 50, 55, 57, 62, 141
 Гильдебрандт, А. фон 148, 150
 Гитлер, А. 20, 27
 Гоген, П. 262, 509, 598, 611
 Гозебрух, М. 560
 Гойя, Фр. 6, 125, 127, 128, 143, 144, 187, 191, 192, 194, 196, 393, 443, 537, 550, 552, 553, 594
 Гомбрих, Э. Х. 138, 577
 Гоммес 548
 Горо, Г. 69, 74, 376, 518, 519
 Готье, Т. 70
 Гофман, Э. Т. А. 50, 287, 547, 622
 Гофмансталь, Г. фон 68
 Грабар, А. 412
 Градман, Э. 433
 Гранвиль 545
 Гропиус, В. 75, 76, 511
 Грош, Г. 164, 208
 Грубер, Ф. К. 590
 Грюневальд, М. 143, 206
 Гудон, Ж. А. 538
 Гурмон, Р. де 415
 Гюго, В. 150, 179, 547, 605
 Гюльзенбек, Р. 612
 д'Аламбер, Ж. Л. 589
 Дайм, В. 440
 Дали, С. 131, 146, 170, 196, 210, 319, 321, 357, 368, 391, 398, 404, 40, 407, 410, 452, 462, 611, 67, 618, 623, 626
 Далу, Э. Ж. 67
 Даль, И. Х. 131
 Данте, А. 65, 250, 605
 Дворжак М. 14-16, 23, 28, 577
 Де Кирико, Дж. 353
 Де Сад, маркиз 297, 345, 387, 398, 461
 Де Сталь, Ж. 627
 Де Форни 113, 304
 Дега, Э. 545, 550
 Декарт, Р. 599
 Делакура, Э. 62, 65, 66, 538, 569, 590, 591, 630
 Делафосс, Ж.-Ш. 47, 50
 Делоне, Р. 263, 365
 Демпф, А. 224, 333, 469
 Демус О., 27
 Дефо, Д. 611
 Джойс, Дж. 292, 543, 627
 Джотто ди Бондоне 101, 103, 216, 220, 262, 379, 382
 Дидро, Д. 51, 333, 599, 602
 Диккенс, Ч. 61
 Дионис 182
 Дионисий Ареопагит св. 405, 412, 413, 616, 618
 Дисней, У. 392
 Домье, О. 132, 133, 134, 194, 199, 202, 240, 390, 392, 427, 443, 486, 546, 555
 Дон Жуан 422, 623
 Доре, Г. 133
 Достоевский, Ф. М. 11, 68, 145, 147, 343, 344, 345, 374, 399, 400, 402, 404, 414, 416, 468, 613, 617
 Дюбю, Л. А. 47, 116
 Дюран, Ж.-Н.-Л. 53
 Дюрер, А. 50, 131
 Дютер, Ф. 70, 519

- Дюшан, М. 311, 320, 324, 348, 349, 350, 361, 461, 462, 463, 467, 468, 472
 Евгений Савойский, принц 13, 20
 Евридика 622
 Жан-Поль 598, 611, 620, 627
 Жорж Санд 620
 Жуковский, В. А. 627

 Заратустра 597, 626
 Зедльмайр, Х. (Ханс Шварц, Эрнст Херманн) 3-5, 12-28, 245, 559, 560, 577-583, 585, 592, 593, 595, 597-599, 605, 607, 608, 611, 614, 616, 617, 619, 623, 625, 626, 627, 628, 629
 Зедльмайр, Ж. 7
 Зедльмайр, Э. К. 7
 Зейферт, А. 306, 360, 496, 519
 Зелинский, Ф. Ф. 609, 622
 Земпер, Г. 62-66, 74, 87-91, 94, 105, 538, 543
 Зибург, Фр. 179
 Зольгер, К. В. Ф. 585, 620
 Зубов В. П. 615

 Иванов, Вяч. И. 118, 159, 161, 174, 429, 594, 596, 598, 605
 Изида 139
 Иоанн Креститель, св. 389
 Иосиф II 84, 266
 Иосиф Аримафейский св. 604
 Иустин Философ, св. 608

 Кальдер, А. 311, 313, 368
 Кандинский, В. В. 261, 268-270, 286, 363, 463, 473, 606
 Канова, А. 98, 543
 Кант, И. 125, 452, 537, 587, 592, 623
 Караччи, А. 115
 Карнап, А. 10
 Карпа, Э. 470, 471, 561
 Карстенс, Я.-А. 99
 Карус, К.-Г. 131
 Кастелли, Э. 555
 Кауфман, Э. 98, 115, 255, 260, 261, 450, 451
 Кафка, Фр. 512
 Кёлер, В. 17
 Кеплер, И. 628
 Клагес, Л. фон 612
 Клеанф 626
 Клее, П. 103, 165, 238, 272, 286, 328, 363, 509, 512
 Клейст, Г. фон 22, 141, 240, 431, 547, 594, 622
 Клейст Э. фон 22
 Кленце, Л. фон 54, 55, 58, 87
 Климент XIII 607
 Климент Александрийский 616
 Клингсор 424
 Козовой, В. М. 607, 627
 Кокошка, О. 443, 547, 548
 Кокто, Ж. 406
 Кольвиц, К. 546
 Констебль, Дж. 101, 190, 544, 547
 Контамен, В. 70, 72, 519
 Копелев Л. З. 603
 Коринт, Л. 165
 Коро, К. 58, 538, 545, 610

 Коффка, К. 17
 Краузе, К. 468, 472
 Кревель, Р. 399
 Кречмер, Э. 17, 186, 578, 595
 Кристева, Ю. 629
 Кронос 127, 183, 550
 Кроче, Б. 16, 173
 Кубин, А. 143, 144, 171, 389, 391, 396, 443, 550
 Курциус, Л. 293, 380
 Кьеркегор, С. 11, 67, 299, 300-302, 415-417, 419, 420-422, 424, 425, 427, 428, 430, 432, 433, 560, 597, 598, 601, 622
 Кюнстле, К. 381

 Лабруст, П.-Фр. А. 90, 91
 Ламетри, Ж. О. де 599, 600
 Ланг, Фр. 601
 Ланге, К. 101
 Ланкхайт, Кл. 244, 259
 Ланселот Озерный, сэр 604
 Лаодзы 487
 Ле Барон Дженни, У. 91
 Ле Корбюзье, Ш. 75-77, 119, 120, 123, 304, 347, 450, 467, 529, 533, 540, 591, 594
 Лебон, Г. 441, 623
 Левик, В. В. 601
 Левин, К. 586
 Левина, М. И. 592, 600, 607
 Леду, К.-Н. 47, 48, 49, 52, 69, 83, 84, 85, 97, 112-116, 119, 125, 156, 181, 190, 258, 259, 260, 303, 310, 362, 364, 450, 452, 564

- Леже, Ф. 312
 Лейбль, В. 353
 Лейбниц, Г. В. 602
 Лекё, Ж.-Ж. 47, 115
 Ленин, В. И. 78, 119, 120, 307, 366
 Ленне, П.-Ж. 43
 Леонардо да Винчи 132, 169, 219, 422
 Леонид Лутковский, свящ. 618
 Леонидов, И. И. 78, 366
 Леонтьев Д. А. 586
 Леопольд III Франц-Фридрих Анхальт-Дессау, князь 591
 Лерш, Ф. 81, 241, 249
 Лефорт, Г. фон 445
 Линецкая, Э. Л. 584, 624, 629
 Лист, Ф. 289
 Лоос, А. 52, 76, 93, 97, 115, 258, 284, 286
 Лоррен, К. 131
 Лотреамон 320, 611
 Лохнер, С. 512
 Лукиан 609
 Людвиг I 55
 Людвиг II 41, 66, 588
 Людвиг, П. 430
 Людовик XIV 188, 587
 Людовик XV 188
 Людовик XVI 190

 Мазаччо, Т. 220
 Майо, Э. 503
 Майоль, А. 281, 544, 546, 547
 Макарт, Х. 66
 Макдональд, Дж. 629
 Максим Исповедник, св. 618
 Малевич, К. 261, 280, 349, 461, 462, 465, 472, 540
 Малларме, С. 292, 293, 607, 611, 621, 627
 Малле-Стевенс, Р. 155
 Мальро, А. 432
 Мандельштам, О. Э. 629
 Мане, Э. 509
 Манн, Н. 586, 587
 Манн, Т. 518
 Манцу, Дж. 548
 Марат 390
 Маре, Г. фон 124, 232, 353
 Марини, М. 330, 612
 Марини, Г. 612
 Мария Терезия 266
 Марк, Фр. 164, 165, 326, 436, 547
 Маркс, К. 476, 500, 530
 Мастер из Флемалы 383
 Матисс, А. 137, 263, 547
 Мейер, П. 305, 309, 434, 439, 444
 Мейер-Грефе, Ю. 65
 Мейерхольд, В. Э. 313
 Мейсонье, Ж.-Л. Э. 188
 Мелар, Р. 519
 Мемлинг, Х. 383
 Менцель, А. фон 132
 Месмер, Фр. А. 128
 Мессерер, В. 26
 Мессершмидт, Фр. Кс. 128
 Мессина, Фр. 548
 Микеланджело Буонаротти 387, 512
 Микушевич, В. Б. 596, 622
 Мильтон, Дж. 616, 627
 Минимский, И. В. 627
 Мирбо, О. 75, 308
 Миргелер, А. 501
 Мистраль, Фр. 445
 Мителли, Дж. М. 132
 Михайлов, А. В. 585, 586, 593, 594, 597, 598, 600, 611, 617, 620, 629
 Михайловский, А. В. 591, 597
 Модач, И. 227, 603
 Мондриан, П. 278–280, 312, 313, 349, 351, 365, 452, 462, 465
 Монтези, Дж. 210, 443
 Мор, Й. 590
 Моргенштерн, Хр. 212, 222, 238, 241, 602, 603
 Мохоли-Наги, Л. 471
 Моцарт, В. А. 543, 590
 Мразек, В. 257
 Музиль, Р. 369, 615
 Мунк, Э. 143, 144, 391, 443, 539, 545, 550
 Мур, Г. 548
 Муспер, Х. Т. 520
 Мэлори, Т. 604
 Мюллер-Армак, А. 331, 332, 446, 454, 459, 527, 561

 Надо, М. 398, 399, 402, 404, 405
 Наполеон 612
 Наполеон III 541
 Нерваль, Ж. де 609, 627, 629
 Нерви, Л. 519
 Ницше, Фр. 66, 67, 96, 147, 157, 164, 165, 181, 195, 211, 238, 303, 240, 337, 374, 532, 588, 590, 596, 597, 603, 616, 626
 Новалис 50, 141, 178, 211,

356, 403, 419, 424, 547, 563,
564, 622

Новотный, Фр. 136, 137
Нозьер, В. 399
Нойман, Б. 220
Нольде, Э. 391, 547
Норберг-Шульц, Хр. 571
Ньюман, Дж. Г., карди-
нал 447
Ньютон, И. 258, 339, 466,
467
Нэш, Дж. 87

Обанель, Т. 621
Обюртен, В. 470
Одэ, Ж. 606
Оппенордт, Ж.-М. 188
Ортега-и-Гассет, Х. 161,
162, 409, 436, 501, 559, 596,
597, 618, 619
Оруэлл, Дж. 477
Отто, Р. 615
Оффенбах, Ж. 133, 138

Павел, св. апостол 616,
622

Пайер, Ю. фон 67
Пакстон, Дж. 69, 74
Пан 188, 535
Панкок, Б. 117

Паскаль, Б. 29, 163, 229,
340, 459, 465, 469, 482, 584,
599, 618, 624, 629

Пастернак Б. Л. 613

Патмор, К. 445

Пеги, Ш. 445

Пелес 601

Перегрин Протей 609

Перре, О. 75, 306, 519

Персиваль, сэр 604

Петрус Крестус, 383

Пеш, Л. 563, 564

Пий IX 607

Пикар, М. 460, 545

Пикассо, П. 9, 11, 159, 161,
196, 210, 261, 273, 301, 302,
334, 356, 391, 415, 416, 417,
419, 420, 422-433, 435, 444,
451, 509, 532, 539, 540, 547,
548, 557, 561, 612, 637

Пилоти, К. Т. фон 67

Пиль, Фр. 26

Пиндер, В. 14, 16, 18, 31,
447, 577, 578

425, 637

Пиранези, Дж. Б. 50, 187,
545, 551

Плотин 11, 213, 397, 411,
412, 413, 416

По, Э. А. 315

Пойкерт, В.-Э. 339

Полиник 622

Поллок, Дж. 473, 474

Попов Ю. Н. 613, 619

Поуп А. 628

Прометей 500, 530

Протей 419, 540, 547,
563, 609

Прохоров, Г. М. 618

Пушкин, А. С. 543

Радецки, С. фон 512

Райт, Фр. Л. 75, 121, 541

Ранер, К. 321, 405

Ранке, О. фон 456

Рассем, М. 25, 484

Рафаэль Санти 65

Ребей, Х. фон 347

Редон, О. 545

Рейнхардт, М. 68

Рем, В. 560

Рембо, А. 294-296, 607, 608

Рембрандт, Х. ван

Рейн 208, 219

Ренуар, О. 545

Рётлисбергер, Ф. 503

Ригль, А. 17, 106, 376

Рид, Г. 444

Рильке, Р.-М. 151, 445, 472,
596

Рихтер, А. Л. 61

Ричардс, Дж. М. 571, 573

Робер, Ю. 112, 293, 365,
369

Рогир ван дер Вей-
ден 383

Роден, О. 148-151, 281, 544,
546, 547, 595, 596

Розеншток-Хюсси, О. 535

Ройе, О. 587

Роте, Х. 125

Рубенс, П. П. 65, 131, 474

Ружмон, Д. де 561

Рунге, Ф. О. 51, 141, 240,
536, 547

Руо, Ж. 547

Руссо, Ж.-Ж. 78, 183, 546,
557, 591, 600,

Руссоло, Л. 314

Рюстов, А. 515

Сартр, Ж.-П. 314, 404,
594

Свасьян, К. А. 590, 593,
597, 626

Свифт, Дж. 190, 273, 340,
465, 536, 606, 613, 628, 629

Свобода, К.-М. 17, 580

Сегерс, Г. 389

Сезанн, П. 6, 134-138, 148,
154, 171, 263, 277, 279, 376,

509, 539, 544

Сенека 626

- Сен-Симон, А. 84
 Сёра, Ж. 137, 144, 539, 545, 556
 Силуэтт, Э. де 100
 Сиоран (Чоран) 369, 615, 617, 623, 624
 Ситуэлл, Э. 628
 Скелл, Фр. Л. фон 43
 Скрыбин, А. Н. 159
 Соколов, М. Н. 587, 592
 Сократ 228
 Соловьев, В. С. 202, 203, 227, 228, 560
 Сорокин, П. А. 444
 Степун, Ф. А. 298, 427, 585, 586, 603, 606, 612, 620
 Стерн, Л. 543
 Стриндберг, А. 240
 Сугерий, аббат 616

 Татлин, В. Е. 121, 307, 311
 Тацит Публий Корне-
 лий 609
 Телфорд, Т. 519
 Тёрнер, Дж. 101, 190, 264, 375, 547
 Терраньи, Дж. 541
 Тертуллиан, Квинт Сеп-
 тимий Флоренс 609, 616
 Тессенов, Х. 162, 529
 Тибо, Ж.-Т. 53
 Тибон, Г. 413
 Тик, Л. 287, 290
 Тилике, Х. 34
 Тициан, В. 131, 277
 Толанд, Дж. 180
 Тольнай, К. фон 383, 385
 Томпсон, Фр. 37, 445
 Топоров, В. Н. 613
 Торак, Й. 27
 Торвальдсен, Б. 99, 543
 Торн-Приккер, Й. 262
 Траклъ, Г. 240
 Трейчке, Фр. 586
 Тулуз-Лотрек, А. де 74, 138, 262
 Тундал 383, 616
 Тургенев, И. С. 615
 Тцара, Тр. 294, 612
 Тьеполо, Дж. Б. 126, 138
 Узнадзе, Д. Н. 137, 275
 Унтеркирхер, Фр. 213
 Фауст 422, 613
 Фазтон 628
 Фёгелин, Э. 566
 Феодосий Великий 604
 Фидий 512
 Филострат Ст. 609
 Флакسمанн, Дж. 128, 190, 594
 Флёрсхайм, Ж. 561
 Флобер, Г. 419, 620
 Фома Аквинский 497, 609
 Фрагонар, Ж. О. 188, 538
 Франк С. Л. 588
 Франклъ, В. 172
 Франковский, А. А. 606
 Франс, А. 616
 Франц-Иосиф 592
 Фрейд, З. 274, 323, 329, 437, 607, 613
 Фрейер, Х. 516
 Фрейсине, Э. 519
 Френгер, В. 133, 144, 345, 346, 388, 414
 Фридрих, К. Д. 6, 49, 50, 112, 129–132, 141, 146, 183, 207, 208, 240, 431, 545, 547, 547, 596
 Фридрих II Великий 51, 52, 132, 587
 Фридрих Вильгельм IV 590
 Фурманн, Фр. 26
 Фюссли, И. Г. 128, 165, 171, 190, 194, 443, 553
 Хаан, Г. 17
 Хазенауер, К. фон 66
 Халлерштайн, Х. фон 47
 Халли (Галлей), Э. 339, 466
 Хаманн, И. Г. 167
 Хансен, Т. фон 592
 Харденберг, К. фон 563
 Хассенфраз 100
 Хафтманн, В. 252, 348, 350, 351, 460–465, 467, 469–471, 614, 625
 Хеер, Ф. 60
 Хёйзинга, Й. 409, 619
 Хекер, Т. 185, 226, 407
 Хелло, Э. 163
 Хетцер, Т. 128, 544
 Хитторф, Я. 63
 Хогарт, У. 190, 387, 431, 443, 536, 545, 550, 551, 623, 628, 629
 Ходлер, Фер. 539
 Ходовецкий, Д.-Н. 51
 Хоке, Г. Р. 474
 Хоммес, Я. 514
 Хоог, А. 346
 Христос Иисус 54, 61, 129, 143, 182, 214–217, 219, 227, 228, 266, 280, 379, 381, 389, 412, 414, 444, 453, 604, 606, 607, 615, 616, 627
 Хюбш, Г. 57, 58, 88
 Хюльзенбек, Р. 314

- Цезарь 623
 Цицерон 623
 Чаплин, Ч. 622
 Честертон, Г. К. 52, 536, 587
 Чуковский, К. И. 587
 Шагал, М. 328, 547
 Шампинель, Б. 410
 Швинд, М. фон 61
 Швиттерс, К. 324, 325, 612
 Шеллинг, Ф. В. Й. фон 358, 466, 467, 537, 599, 600, 621
 Шёнберг, А. 290
 Шенье-Жандрон, Ж. 613, 618, 621
 Шервинский С. В. 601
 Шере, Ж. 73, 138
 Шефтсбери, А. Э. К. 43
 Шиле, Э. 143, 208, 376, 391, 443, 545
 Шиллер, Фр. 99, 600, 627
 Шинкель, К. Фр. 39, 40, 48, 53, 54, 57, 58, 59, 62, 63, 71, 86, 88, 116, 543
 Шлегель, Фр. 297, 301, 415, 416, 422, 432, 451, 547, 560, 563, 619
 Шлейермахер, Фр. 54, 588
 Шлеммер, О. 313, 465, 610, 622
 Шлик, А. 17
 Шлоссер, Ю. фон 16, 19, 25, 577
 Шмитт, К. 334, 429
 Шмитц, Б. 66, 67, 78
 Шолохов, М. А. 629
 Шопенгауэр, А. 288, 607
 Шпан, О. 546
 Шпенгеман, Кр. 612
 Шпенглер, О. 31, 157, 200, 222–226, 230, 490, 492, 514, 593, 602, 603, 626
 Шпет, Г. Г. 601, 605
 Шпицвег, К. 61
 Шраде, Х. 37, 67, 132
 Штайн, Э. 44
 Штейнбах, Эрвин фон 587, 588
 Штифтер, А. 59, 60, 207, 208, 240, 274, 371, 372, 374–378, 487, 588–590, 601
 Штраус, Р. 68
 Шуази, О. 34
 Щукин, П. И. 539
 Эбнер, Ферд. 427, 440
 Эдип 622
 Эдуард II 594
 Эйлер, Л. 466, 624
 Эйфель, Г. А. 74
 Эйхенгорст, А. фон 14
 Эйхендорф, Й. фон 488
 Эккерман, И. П. 589, 593, 595, 598, 605
 Элиот, Т. С. 293, 445, 486, 608
 Эллис 595, 596, 622
 Эль Лисицкий 118, 304
 Эннебик, Фр. 519
 Энсор, Дж. 143, 144, 171, 208, 380, 388, 391, 393, 396, 443, 545, 556
 Эрлах Ст., Б. Фишер фон 16, 21, 27, 579
 Эрнст, М. 170, 389, 437, 443, 546, 558, 613, 629
 Этеокл 622
 Юнг, Р. 32, 444
 Юнгер, Ф. Г. 419
 Юнгер, Э. 50, 55, 125, 155, 166, 169, 199, 240, 389, 430, 591, 592, 597, 601, 602, 603, 611–613, 619, 621, 623, 627
 Юстиниан 20
 Янтцен, Х. 25, 138
 Янус 228
 Ярхо, В. Н. 622
 Ясперс, К. 34, 93, 124, 171, 224, 227, 237, 534, 592, 594, 602, 603, 627

