

ГАНС ЗЕДЛЬМАЙР: ИСКУССТВО ВИДЕТЬ

Метод «структурного анализа отдельных произведений как конкретных индивидуальных образований» закрепился с посмертной публикацией работы Макса Дворжака «История искусств как история духа», Мюнхен, 1924. Его соотечественник, ученик и продолжатель Ганс Зедльмайр родился 18.1.1896 в Хорнштайне, Бургенланд, восточная Австрия. Сын венского вузовского преподавателя, он служил офицером в I Мировой войне, затем, будучи студентом Высшей технической школы, под руководством Макса Дворжака перешел к истории искусства, получил ученую степень у Юлиуса фон Шлоссера, которого и сменил в 1936 на кафедре искусствоведения в Вене. С 1951 он профессор искусствоведения в Мюнхене, с 1964 в Зальцбурге. Зедльмайр писал о всех эпохах искусства, корректируя ценностную индифферентность иконологической школы Эрвина Панофски структурным анализом с философских позиций.

История Европы связана с ее искусством в определяющих работах Зедльмайра «Утрата середины», 1948, и «Возникновение Собора», 1950. На почве тысячелетней традиции события последних двух веков осмыслены как небывалый сдвиг в его книгах «Революция современного искусства», 1955; «Смерть света: Упущенные перспективы к современному искусству», 1964; «Разрушенная красота», 1965. Свой искусствоведческий подход Зедльмайр подытоживает в книгах «Художественное произведение и история искусства», 1956; «Искусство и истина: К теории и методу истории искусства», 1959. Определяющие современные реалии задевают историка искусств в брошюре «Опасность

и надежда технического века», 1970. Сборник его статей носит программное название «Эпохи и произведения»¹².

В подходе Зедльмайра метод как таковой, вообще техника исследования, достигнув предела, отодвинуты на второй план в пользу гораздо более важных вещей, отправной точки и цели, т.е. принципов. Произведение должно быть сначала разбужено или заново создано; без этой своей репродукции (Re-Production, Nachschaffen, Wiedererschaffen) участием зрителя-исследователя оно говорит не больше чем непроигранные ноты¹³. Недостаточно простого объяснения. Только в воссоздании впервые создается первая исходная и необходимая предпосылка для развертывания подлинной истории искусства. В произведении дан пока еще только его текст, надо работать с ним. Прочтение с самого начала ориентируется на целостность образа, на «гештальт». Образное целое Зедльмайр называет структурой произведения. Структурный анализ идет таким образом не путем разложения текста. От самого начала, с первого проблеска понимания вплоть до последнего развертывания концепции вглядыванием руководит ориентация на синтез.

Единичность, индивидуальность произведения искусства разбуживает со своей стороны индивидуальность, исходно присутствующую всякому восприятию. Индивидуальность восприятия не только не подавляется, но наоборот культивируется. Этим создается дополнительная гарантия того, что удастся полностью из-

¹² *H. Sedlmayr*. Verlust der Mitte. Salzburg, 1948; Frankfurt a. M., 1966; Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950, вышло вторым изданием в 1976; Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg, 1955, в 1961 вышло уже десятое издание, не считая переводов на разные языки; Kunstwerk und Kunstgeschichte, München, 1956; Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1959; München, 1961; Epochen und Werke: Gesammelte Schriften für Kunstgeschichte. 2 Bde. Wien-München, 1960; Festschrift für Hans Sedlmayr (Sammlung). München, 1962; Der Tod des Lichtes: Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg, 1964; Die demolierte Schönheit, 1965; Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters. Salzburg, 1970; Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg, 1976.

¹³ Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München. Hrsg. von H. Sedlmayr. Hefte 1–4. Heft 1. *H. Sedlmayr*. Kunstwerk und Kunstgeschichte. München, 1956–1959.

бежать генерализации и классификации. Методологически допустимо лишь сравнение произведения с явно подобными ему.

Целость Произведения держится его серединой, или сердцевиной, *die Mitte*; Генрих Вёльфлин называл её формообразующим зерном, *gestaltender Kern*. Это «живое качественное начало, исходное и индивидуальное», или наглядный характер, *anschaulicher Charakter*. Его можно было бы назвать лицом произведения. Оно не форма, не сплетение форм, а нечто оживотворенное из неопределимого средоточия. Где оно кроется? В нюансах, в мельчайшем. Всё зависит от неуловимого изменения. Индивидуальное не поддается сколько-нибудь точной фиксации.

Поэтому задача найти живую середину, «исходное порождающее основание» произведения, требует творческого акта. В созерцание вкладывается созидание, сродное творческой энергии. Исследовательская техника, как например расшифровка символики в иконологии, или оживлена проникновением в искомое средоточие и тогда необходима, или в противном случае просто не нужна.

Способность произведения собраться вокруг простого средоточия может быть большей и меньшей. Тем самым вводится тема ценности. Ценность здесь однако не этический и не эстетический, а онтологический и экзистенциальный критерий. Высшее, что может быть сказано о произведении искусства, есть его необходимость.

Наличие этой ценности делает второстепенной как психологию творчества, так и психологию восприятия; необходимое утверждает себя наперекор всякой личной и ситуативной оценке, невзирая на негативную или позитивную расположенность не только зрителя, но и самого художника к произведению.

Критерий, лишь иначе говорящий по существу о том же онтологическом статусе произведения, — его плотность, *Dichte*, впервые собственно и делающая из него своего рода поэму, *Gedicht*. При первом приближении эта плотность дает о себе знать как многозначность. Внимательный разбор обнаруживает, что эта многозначность в каждой своей точке неисчерпаема.

Перебор вскрываемых в том или ином шедевре значений поэтому пока еще не проникает в существо его необходимости,

или плотности. Сосредоточенность плотности как таковой кладет поэтому запрет на плюрализм интерпретации. Как необходимость, или плотность, если она достигнута, уникальна, так существует только одна правильная интерпретация произведения. В самом деле, иначе история искусства была бы в принципе невозможна. «На том факте, что имеется одна и только одна верная интерпретация, покоится на практике весь прогресс интерпретирования в новоевропейской истории искусств»¹⁴.

Наш механистический век ослабил орган, воспринимающий настоящую живую целость. Нависла и постоянно осуществляется та опасность, что части, периферия схватываются раньше всего и начинают казаться важнее целого. Способность схватывать наглядный характер образа у большинства людей притуплена. На этой патологии паразитирует абстрактный дискурс, развертывающий предметное наблюдение, в котором произвольно выхватываются нравящиеся частности.

Суровая реальность в том, что исходное, физиогномическое видение, требующее всегда всего человека, легко вытесняется частичным, понятийно-предметно-техническим. Отсюда необходимость школы. Первое достижение подлинной школы — остановка предметно-концептуального перебора отдельных выхваченных частных. «Уметь молчать. Мысль и воля должны быть приведены полностью к покою». Должны молчать и чувства. «Как раз именно дилетанты вводят перед художественным произведением в действие слишком много частных “эмоций”». Отложив в сторону мнения, надо научиться стоять перед искусством по Шопенгауэру, как перед начальством, держа шляпу в руке и дожидаясь, пока к вам обратятся.

По ходу разбора «эмоции» так или иначе должны будут снизиться. На этой, убивающей ступени анализа может рассыпаться также и любое представление, которое исследователь мог себе составить вначале. Не изменится на всех стадиях рассмотрения только одно: необходимость не головой только и не одними только глазами а всей личностью, всем *телом* уходить в вос-

¹⁴ Heft 1..., S. 22.

приятие. Зедльмайр подчеркивает, что требует не так называемого вчувствования, *Einführung*, но экзистенциальной принадлежности всего человеческого существа пространству, открытому в произведении. Такая принадлежность никогда не бывает в ущерб и в убыток, она всегда расширяет мир. Лишь потом, после вхождения в мир произведения, начнутся попытки пробиться к слову, но не через построение концепций и средствами усвоенной терминологии, а в той мере, в какой произведение начинает говорить нам и вызывает на ответ.

Произведение искусства начинается тоже с физиогномического явления лица, «наглядного характера». Вовсе не эмоции руководят художником. Произведение не спрятано в художнике заранее, поэтому термин «выражение» нежелателен. Он предполагает всегда вынесение наружу чего-то внутреннего, тогда как происходит скорее обратное, и художник как личность вместе со всей своей жизнью ощущений формируется вокруг события произведения, в котором художник участвует как мастер.

Творческий акт начинается с «вдохновения», которое можно понимать буквально как дуновение, веяние, идущее от создания, еще далекого, но имеющего быть. Творческий акт можно назвать также импровизацией, из-за непредвиденности его самого и всего впервые совершающегося в нем. Однажды мелькнув, «наглядный характер» сопровождает потом весь процесс работы, действуя одновременно как магнит и как сито для отсеивания всего случайного, что поднято вихрем вдохновения. Художник овладевает своей идеей только в конце упрямого сопротивления прежде всего самому себе.

Наконец произведение готово. Оно достигло статичности. Художник должен быть удовлетворен. Но из удовлетворения тут же, в самой констатации успеха возникает новая потребность. Это парадокс, обеспечивающий продолжение истории искусства.

Современное искусство своей необычностью заставило посетителей картинных галерей и музеев быть менее уверенными. От прежней, конечно кажущейся, самопонятности реалистического искусства и наивности его восприятия не осталось и следа. Растерянность перед произведением искусства, конечно, недостаток эпохи, но здесь можно видеть и здоровое нежелание

впредь оставаться при субъективном восприятии и мнении. Появляется ощущение, что соглашаться с различием взглядов нельзя и верное понимание в конечном счете единственно. Произведение заставляет уважать себя. Оно само должно раскрыть себя, и мои маленькие частные мнения здесь мало чем помогут. Это большая позитивная черта. Ведь изучать искусство надо для нашей жизни. Забитый, забытый орган оживает, человек возвращается к полноте своего существа, собственно впервые создается. Современная тенденция к рассмотрению искусства с оглядкой на объективные критерии, не из вкуса, не в группке, единит людей. Благодаря подрыву субъективного самомнения искусством XX века расширилась способность видеть, и к жизни возвращены многие создания прошлых эпох.

Всё вышесказанное можно было бы найти даже в более полном развертывании, иногда более сжато, у Генриха Вёльфлина. Отличие от его теории у Зедльмайра однако отчетливо прослеживается и далеко не сводится только к терминологическим вариантам. Да, искусство заключается в отыскании образа (*Gestaltfindung*) для того, что прежде не имело гештальта. Но выводы Вёльфлина ошибочны. Он учит разглядеть в отдельном «более общем». Этот путь уводит однако от неповторимости выдающегося создания. Генерализациями пусть займутся падкие до них историки. «Формообразующее зерно» в каждом отдельном случае уникально. Правда, Вёльфлин думает, что оно имеет формальную природу, и в этом еще одна его ошибка. Форма всегда вторична и служебна. Его третья ошибка — в редукции всего художественного явления к зрению и видению. Это слишком абстрактно. Растение под названием «творение искусства» нельзя вытаскивать из его почвы без корней, которые уходят глубже, чем любая из человеческих способностей, взятая отдельно.

Не всякое воссоздание произведения поэтому окажется жизненным. Например, желание по нотам восстановить старинную музыку на старинных инструментах ведет, как правило, к безжизненной историзации. «Чтобы *сегодня* вновь пережить смысл, к которому художник стремился “некогда”, и достичь задуманного воздействия, оказывается необходимо предпринять известные

изменения». Нужно не заклинание духов, а «каждый раз заново въяве — представление чего-то сверхвременного». Перед историком искусства стоит таким образом та же предельная задача, которую всякий раз по-своему решает как может и сам художник.

Как и у художника, работа искусствоведа начинается с (I) первого мгновенного впечатления. Эта ранняя, «физиогномическая» встреча, узнавание лица, всегда связана с настроением, с атмосферой момента, и требуется навык доверия к себе, чтобы ее не упустить. Первое мгновенное впечатление должно сопровождать начинающуюся затем (II) работу «формального» понимания и «сформированного» видения, *gestaltetes Sehen*. Сюда входит прослеживание пространственного и цветового порядка произведения. (III) «Нозтическое», «умное» понимание на следующей ступени выявляет предметный смысл произведения, разгадывает его аллегорический смысл, вплоть до эсхатологического значения. Так в «Падении слепых» у Питера Брейгеля Старшего дело идет не просто о явлении глупости, неразумия, предрассудка, но о всеобщей неустранимой слепоте человека, судьбы, мира. На предпоследней ступени разбора открывается (IV) тропологическое значение вещи, ее способность изменить внутреннее состояние души зрителя, как в свое время с созданием произведения необратимо переменялся мир самого художника.

И после всего сделанного искусствоведа возвращается снова к своему первому, мгновенному, физиогномическому впечатлению. Это — решающая ступень (V) сращивания чувственной и духовной стороны произведения, видение его простого единства. На втором плане картины Брейгеля царит покой, пастух и стада спят, погруженные в безмятежную слепоту. Тревога движет людьми, которые уже достаточно проснулись, чтобы догадаться о своей слепоте, но еще не знают всего ее размаха и еще надеются на помощь вождя, который вдвойне и губительно слеп, потому что в отличие от тех, кого ведет, не хочет признать своей слепоты. Брейгелевское «Падение слепых» — картина высшего класса, сравнимая с «Эдипом в Колоне» Софокла и «Страшным судом» Микеланджело. Здесь достигнута искуснейшая «плотность», *Dichtung*, при которой все детали изображения размещены с безошибочной

точностью, при том что, как в произведениях природы, ни в чем нет навязчивой намеренности. «То, что присутствовало в первом впечатлении от картины, не опровергнуто, не снято, но лишь обогашено и впервые собственно артикулировано анализом»¹⁵.

Структурный анализ здесь таким образом означает анализ произведения как связного целого. Своим непосредственным учителем Зедльмайр считает Макса Дворжак, стремясь однако придать большую определенность его «спиритуалистическому» методу, сложившемуся в свою очередь как реакция на «физиологический» метод учителя Дворжак, Алоиза Ригля, и на «сенсуалистический» метод Вёльфлина, для которого история искусства оставалась историей «зрительных форм».

Синтезирующий подход Зедльмайра дал о себе знать в выборе им для исследования темы собора. О смысле собора писал уже и его учитель Макс Дворжак. Собор XII–XIII веков, вершина европейского искусства, «сумма» средневекового видения мира, забыт в своем замысле и размахе и подлежит пробуждению в духе. Первоначально весь сияющий и раскрашенный, подобно греческому храму, собор был цельным произведением искусства, *Gesamtkunstwerk*, и собранием всех познаний и искусств, от богословия до философии мира и природы, от архитектуры, скульптуры и живописи до музыки (хоровое пение), театра (церковные пьесы) и карнавала (игры дураков). Надо добавить, что при соборе обычно действовали школа с ее библиотекой и иногда переписчики, т.е. издательство.

Собор средствами всех искусств изображает небо, небесный Иерусалим. Порыв от земли вверх дает о себе знать в силуэте собора, но то же неуважение к силе тяжести проявляется в круглом окне, в скошенном, иногда вплоть до горизонтального, расположении фигур, как сточный желоб в виде человека на соборе св. Урбана в Труа, Шампань (начат постройкой в 1262). Подобные эксцессы делают понятным отвращение Ренессанса к «безумию» готических форм.

¹⁵ Heft 2. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. München, 1957, S. 34–35.

В свою очередь готика в своем веселье и молодости была протестом против тяжеловесной приземленности в антропоморфизме романской архитектуры. Порыв готического собора к чистому и преображенному человеческому образу отвечал мощному движению в религии и искусстве XII века — приблизить Бога, *показать* его въяве, ни в чем не умаляя его запредельности. Зедльмайр говорит в этой связи о «Кельтском Ренессансе», истоки которого надо искать в древнейшем слое европейского народонаселения и у германцев.

Со времен архитектора и теоретика Готфрида Земпера говорят о соборе как «окаменевшей схоластике». На практике почти никаких конкретных точек соприкосновения между методами Школы и архитектурой собора до сих пор не обнаруживается. Об «окаменении» можно говорить лишь применительно к поздней и подражательной готике, с попыткой ее романтического оживления в неоготике XIX века. В Испании архитектура подлинной готики продержалась всего дольше.

Средневековый готический собор имел основным последствием для искусства приближение к чувственной конкретности после символизма и аллегоризма «темных» веков. Была предпринята решительная попытка средствами искусства приблизить к настоящему времени и пространству церковное таинство. Результат получился противоположным. Изобилие блеска, красоты лишило таинство сокровенной интимности. Искусство, развернувшись до автономности, стало в меньшей мере приходить к своим духовным истокам и могло быть отныне оттеснено в частные сферы.

Не решенной до сих пор антиномией остается принадлежность к одной и той же эпохе расцвета готического собора, с одной стороны, и явления св. Франциска Ассизского, с другой¹⁶. В самом деле, рядом с обстоятельно подготовленным, грандиозным, тяжеловесным созданием искусства — босая нищая человеческая непосредственность. В чем из двух больше христианства?

В брошюре «Разрушенная красота» Зедльмайр выступил за сохранение старого города Зальцбурга с его готической и барочной

¹⁶ *H. Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950, S. 511.*

архитектурой. «Неслыханное возвышение неорганического духа, заносчивость технического Прометея» грозит стиранием тысячелетней традиции. Европе во всяком случае предстоит переступить «новый абсолютный культурный порог»¹⁷. Первая фаза технической цивилизации ознаменовалась обращением к неживой стороне мира. Произошло окаменение самого человека, от которого ускользают важнейшие стороны его же собственного существа. Но второй ступенью современной цивилизации становится вынужденное внимание к природе земли, воды, леса. За начальной грубой фазой следует другая, более человечная. Это значит, что настоящая опасность, как всегда, исходит всё-таки не от техники самой по себе, а от древних человеческих пороков.

Человек идет в рабство к одной из своих же частных способностей, подчиняясь технике словно второй природе. Техника давно стала религией, или ересью, автономного человечества. Она обещает человеку освобождение от своей тревожной глубины ради могущества, иллюзию которого создает техника. Техника служит новому верующему в нее, помогая отделаться от Бога, природы, подлинной истории отцов. Так применяемая техника далеко не нейтральна.

В XVII веке началось разделение техники и искусства. Теперь техника не только эмансипировалась от духовности, но и, наоборот, подчиняет себе искусство (модернизм). Вторжение человека, вселенского средоточия, в безжизненную природу равносильно космическому сдвигу. Искусство немислимо без участия всего человека в его целостности. От человеческого существа искусства нельзя отказаться. Техника вызывает художника на агон.

Под неорганическим духом Зедльмайр имеет в виду даже не неживую природу, а хуже, железо, бетон, искусственные поделки. Природу как раз уничтожают. От себя она требовала бы как раз живого, органического отношения. Решительный отход от нее обозначился в середине XIX века. Природа тогда перестала что бы то ни было говорить человеку. Европа вошла во тьму, в

¹⁷ *H. Sedlmayr. Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters. Salzburg, 1970, S. 7; 14.*

духовный туннель. Выход из него способна указать только красота высокого искусства.

«Искусство есть ... формообразование (*Gestaltung*) некоего характерного целого, определенного наглядного характера», видение и воссоздание *лица*. Откуда у человека эта способность? От безотчетной силы; от божества. Возвращаясь к нему, человек становится «элементарным», стихийным. В этом смысле искусство во все века и мировые эпохи одно¹⁸. «Еще и сегодня оно возникает из того же цельного, физиогномически-интуитивного первопереживания, что и во все времена». Его первая материя — по-прежнему «переживание еще не отделившегося, но богато насыщенного наглядного характера, образующего единящее начало художественного произведения». Во все века происхождение искусства празднично-экстатично. Оно всегда поднимается над рутинной обыденности к вдохновенному очищению. «Эти два момента, экстаз и катарсис, безусловно принадлежат подобно выдоху и вдоху ко всякому художественному выражению. Искусство есть движение, ведущее к празднику и торжеству»¹⁹.

В последней современности свободное дыхание искусства стеснено сциентизмом и техницизмом, с одной стороны, и не менее удушающим эстетизмом, с другой. Искусства, утратив экзистенциальную собранность, обособляются, лишаются архитектурной связности, становятся лабильными. Автономному художнику остается выбирать между вариантами техницизма и эстетизма. У него нет опоры в божественном средоточии. Идет борьба не на жизнь а на смерть. Или на земле — окончательно утвердится машинный человек или может быть «человек ввергнут через оргию сциентизма, эстетизма и иррационализма в хаос лишь для того, чтобы суметь возродиться в новой жизни и силе духа — а с ним и искусство, его спутник с тех пор как он стал человеком».

Но пока шумный парад новомодных богов, вплоть до низшего, машины, захватывая массы, заглушает голос сопротивляющегося-

¹⁸ *H. Sedlmayr. Epochen und Werke: Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 1. Wien; München, 1959, S. 9; Bd. 2. 1960, S. 353–360.*

¹⁹ Там же, Bd. 1, S. 9; 17.

ся искусства. «Воли к очищению» хватает лишь на достижение условной автономии, освободившееся от телесной органики искусство оказывается во власти неорганических форм, элементарной геометрии вне содержания и смысла. Додекафоническая музыка, аналог «абсолютной» живописи, очищается по сути от человека; Пикассо, образцовая фигура художественного модернизма, доводит эстетизм до предела. Машина, ее возможности и ее потребности, начинает определять архитектурную форму; поэт видит себя инженером интеллектуальной стройки. Сюрреализм культивирует рассчитанное, рациональное безумие. Устремившись к автономии, искусство «вышло из себя».

При всей широте познаний и интересов основной схемой Зедльмайра остается космическая схватка божественно-человеческих сил порядка, блага, красоты против соблазнительных, распыляющих, нечеловеческих веяний. Этой схемой в конечном счете продиктованы его систематика, классификация и периодизация.

«Превыше пространства и времени существует духовная общность истинных художников — отдаленно сравнимая с общиной святых... История искусства как духовная история становится таким образом, преодолевая эстетический релятивизм, *историей вершин искусства и тем самым историей духовных вершин* человечества в его становлении... На этом высшем мыслимом уровне история искусства сливается с *пневматологией* и *демонологией*»²⁰. Предельными ориентирами работы историка искусства оказываются земля и небо, рай и ад. Так в десятилетия романтики отчетливо обозначилось и заявило о себе иронически-дьявольское в искусстве.

Макс Дворжак в своей «Истории искусства как истории духа» уже поднимался к пониманию художества как «эпифании абсолютного духа». Его достижением, вполне перешедшим к ученику, оставалось при этом мастерство трезвого разбора каждого конкретного произведения в опоре на три главных убеждения:

²⁰ *H. Sedlmayr. Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. München, 1961, S. 81.*

1. Отдельное произведение искусства есть покоящийся в себе малый мир.
2. Цельность и богатство такого мира всегда разные. Не нужно бояться оценивать его по «рангу».
3. Свободное творчество способно к скачкам, к созданию неожиданно нового.

Его надо искать не во внешних элементах, не в форме, а в той «середине», живом богочеловеческом средоточии, которым началась наша встреча с австрийским историком искусства.

УТРАТА СЕРЕДИНЫ

Ганс Зедльмайр, австрийский искусствовед и философ культуры, автор работ по истории архитектуры и живописи и по теории искусствоведения, в своей методике исследования художественного образа наследует широту подхода и техничность так называемого формализма в искусствоведении, начатого К. Фидлером (1841–1895) и сложившегося к началу XX в. во «всеобщую науку об искусстве» благодаря трудам Г. Вёльфлина, М. Дессуара, Г. Воррингера, Э. Утица, а в Австрии — основателя Венской школы искусствоведения А. Ригля. Имманентизм всеобщей науки об искусстве, полемически заострявшей в борьбе против социологизма О. Конта, И. Тэна и их последователей необходимость конкретного изучения художественных структур, не помешал такому продолжателю Венской школы, как М. Дворжак, прочитывать в истории искусства историю духа. Зедльмайр тоже применяет изобразительное искусство как инструмент для глубинной интерпретации духовных процессов и соглашается с тезисом юнгианского психоанализа, что искусство помогает не меньше заглянуть в жизнь исторических сообществ, чем сновидение — в жизнь индивидуального сознания. Зедльмайр отыскивает в истории искусства так называемые критические, т.е. радикально новые формы, в которых можно распознать симптомы невидимых духовных сдвигов. Эти сдвиги за последнее двухсотлетие имеют по Зедльмайру устойчиво кризисный характер. Искусство, предупреждает исследователь, не ответственно или во всяком случае не всё ответственно за кризис. Хотя оно тоже захвачено им, оно позволяет понять ситуацию и поставить

ей диагноз. У искусства, прокладывающего себе путь сквозь хаос новейшей истории, есть свое достоинство. В первой части своей книги «Утрата середины» Зедльмайр говорит о симптомах современной духовной ситуации, ограничиваясь анализом архитектуры, живописи и скульптуры; во второй пытается поставить историко-культурный диагноз кризисным явлениям; в третьей предлагает свои прогнозы, сводящиеся к возможности теперь двух диаметрально противоположных исходов для культуры современного Запада.

СКРЫТАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

«В десятилетия, непосредственно предшествовавшие 1789 году, — гласит основной тезис Зедльмайра, — в Европе произошла скрытая революция невообразимых масштабов; события, называемые Французской революцией, сами по себе явились лишь поверхностным частным явлением этой невероятной внутренней катастрофы»²¹. Разбирая ее симптомы, Зедльмайр ограничивается областью своих профессиональных исследований, архитектурой и живописью, хотя замечает, что литература и музыка еще яснее продемонстрировали бы его тезисы. На протяжении почти полутора тысячелетий в архитектуре Западной Европы доминировал храм как обитель Бога, а с эпохи Ренессанса — замок и дворец как жилище божественного человека. Церкви и дворцы возводятся и в XIX в., но они утрачивают оригинальность и стилистическую определенность: преобладает неоготика, превратившаяся в пустую форму. Отсутствие вокруг этой формы смыслового ореола, какой был присущ подлинной готике, подчеркивается как примесь черт противоположного, романского стиля, так и резким упадком храмовой живописи: в XIX в. она делается теологически примитивной, художественно неоригинальной, сюжетно оторванной от контекста. (Оскудение

²¹ *H. Sedlmayr. Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg: Müller, 1948, S. 7.*

церковной живописи шло в XIX в. параллельно с быстрым падением интереса к классической мифологии.) Признак упадка церковной архитектуры Зедльмайр видит и в ее неспособности ассимилировать новую строительную технологию и новые материалы подобно тому как в начале Средневековья, а потом в XII в. строителям храмов удалось освоить методы и технические возможности своего времени, создав соответственно романский и готический типы христианского храма. Размывание стилистического единства и духовной целеустремленности затронуло и архитектуру замка-дворца, которая к 1830-м годам в том, что касается загородного дворца, приобретает черты музейности и театральности, тогда как тип городского дворца постепенно вырождается в многоквартирный дом. Подлинная новизна и уверенность архитектурного почерка становятся присущи постройкам и архитектурным комплексам других типов и назначений, которые в свою очередь сменяют друг друга через одно-два поколения и которых Зедльмайр на полтора века насчитывает в Европе шесть или семь. Эти типы отвечали новым ведущим духовным заданиям, необычным ни для предшествовавших периодов европейской культуры ни для какой бы то ни было другой культуры. Перечислим их вслед за Зедльмайром.

С 1720-х годов, возникнув в Англии, по всей Европе распространяется искусство устройства природных парков, сознательно противопоставивших себя саду французского типа, который был частью архитектурного ансамбля. Английский парк подчинял «естественному» пейзажу архитектуру и скульптуру, а также живопись в той мере, в какой художник-садовник был обязательно и живописцем, а живопись подобно поэзии вдохновлялась искусством парка. Паркомания в Англии и у многих государей Германии, но также и во всей остальной Европе мобилизовала такие средства, отняла у земледелия столько угодий и за 70 лет своего цветения (1760–1830) развивалась в таком единстве идеи и с такой последовательностью, что создание природных парков следует считать ведущей архитектурной задачей периода. Духовной основой явления было новомодное религиозное преклонение перед природой, представление, что

в своей чистой первозданности природа есть божественный райский сад. Английские парки, место культа нового божества-природы, инспирировали исторически новый образ человека как уединенного мечтателя, погруженного в смутный океан нежных чувств. К 1830-м годам культура природных садов угасает, парк приобретает черты музея, ботанического заповедника. Всепоглощающие интересы эпохи переключаются на другие формы. Однако отношение человека к природной среде с тех пор навсегда остается одновременно сентиментальным и активным: культ девственной природы сохраняется, но в порядок вещей входит целенаправленная организация природной среды.

Уже к 1770-м годам, когда английский парк обретал свои классические формы, целое поколение французских и немецких архитекторов откликнулось на новое духовное задание эпохи проектами монументальных сооружений и памятников, сначала сочетавших в себе позднебарочные и античные элементы, а позднее явно тяготевших к простым массивным формам куба, шара, пирамиды, колонны. Революция и войны помешали осуществлению большинства этих проектов, поэтому в отличие от архитектуры английского сада архитектура шаров, кубов и пирамид известна большей частью только историкам искусства. Клод-Никола Леду (1736–1806) проектирует городской колумбарий в форме наполовину утопленного в землю шара колоссального диаметра (80 м) с катакомбными ходами внутри и потолочным освещением — символ вечности и выхода из царства мертвых к небесному свету. Леду принадлежат проекты дома-шара, дома-пирамиды, дома-игрального куба, дома-кольца. Архитектор Лекё, ученик Леду, задумывает создать Плутоновы врата — встроенный в скалу храм «неизвестному богу», первое здание подобного назначения после древнеримских скальных храмов. Булле, второй рядом с Леду вождем революционной архитектуры, планирует в 1790-х годах массивные как бы врытые в землю постройки простейшей конической, кольцевой и кубической формы — кладбищенскую капеллу, цирк на триста тысяч мест и колоссальные городские ворота. Немецкий архитектор Гилли хочет создавать подземные постройки в архаических формах. В числе осуществленных мону-

ментальных сооружений этого периода — триумфальные арки на парижских площадях Карусель (1806) и Этуаль (1806–1836). Вторая, без колонн и только с одним проемом, представляет собой по существу массивный параллелепипед высотой 50 м, шириной 45 м и глубиной 22,5 м. Аналогичные монументы были воздвигнуты в 1816 г. в Берлине и в 1824 г. в Вене. Проектом остался памятник прусскому королю Фридриху II в виде колоссальной гладкой пирамиды. (Крайним всплеском этой мегаломании Зедльмайр называет «звездный памятник» тому же королю, т.е. наименование десятков новооткрытых звезд в честь Фридриха, как бы вынесение его надгробия в космос.) Зедльмайр видит в архитектуре гигантских геометрических форм, льнущих к земле и вместе как бы перекликающихся с внеземным пространством, аналог революционных религий Разума, Человечества, Грядущих поколений. Для этих религий был характерен рецидив хтонической тяги к первозданности вместе с безудержным абстрактным утопизмом. Храмы, гробницы, монументы революционной архитектуры не предусматривают места для индивидуальной личности и не соразмерны ей: в Плутоновы врата можно только заглянуть, внутри них нет пространства для молящейся общины; шарообразный кенотаф Ньютоу не гробница, а монумент духу, проникающему в тайны Вселенной; триумфальные арки не столько служат человеку, сколько организуют его. Они играли свою роль в так называемой «архитектуре масс»: на больших государственных празднествах в революционном Париже армия и народ выстраивались в гигантские каре и, по наблюдению Зедльмайра, впервые в западноевропейской истории омассовление человека приобрело здесь зримый облик. Архитектура монумента как бы не хотела видеть маленького живого человека. Не случайно после своего угасания в начале XIX в. она возродилась потом лишь в массовых памятниках жертвам Первой мировой войны, и характерно, что оставшиеся от наполеоновской эпохи триумфальные арки в Париже, Берлине, Вене стали в 20-х годах памятниками Неизвестному солдату.

К 1820-м годам на смену частным художественным собраниям приходят публичные, и музей как прогрессивнейшее учреж-

дение эпохи становится ведущей архитектурной темой, священной задачей зодчества. Сейчас трудно представить, пишет Зедльмайр, какой святыней было в то время искусство. Гёте назвал художника богоравным, помазанником Бога; романтики говорили о «жреце искусства» как высшем среди смертных. Музей был тем «эстетическим храмом», о котором мечтал Гёльдерлин. Музейная архитектура стремилась возвысить посетителя над обыденностью и внушить ему чувство благоговения перед окружавшими его святынями. Возрождая атмосферу языческого храма, музей стремился заменить собой церковь, только с той разницей что культ единого божества сменился в музее культом всякого божества. Это был пантеон, где Геракл и Христос братались между собой, окруженные одинаковым ореолом почтенной старины. В те годы возникли наиболее впечатляющие музейные постройки Европы: Мюнхенская глиптотека (1816–1834, архитектор Лео фон Кленце), музей-монумент Вальгалла в Мюнхене (по проектам Гилли), Старый музей в Берлине (1823, архитектор Шинкель), Британский музей в Лондоне (начат в 1824 г.). Музейный стиль распространился и на постройки другого рода. У Людовика I, короля Баварии с 1825 по 1848 и заказчика Мюнхенской глиптотеки, некоторые залы дворца были устроены по типу музея. Вильгельм фон Гумбольдт после своего удаления от государственной службы построил в Тегеле под Берлином резиденцию-музей (1824, архитектор Шинкель), куда перенес все свои антики и гипсы, приобретенные им в Риме, чтобы медитировать в окружении любимых образов (см. Письмо Гумбольдта к Гентцу от 21 мая 1827). В 1815 Гёте выражает желание жить в зале полном изваяний, чтобы пробуждаться от сна среди божественных ликов. Даже городская и церковная архитектура приближается в тот период к музейному типу, и не случайно Гумбольдт с женой специально приехали из своей тегельской резиденции в Мюнхен, который начинал при Людовике I превращаться в своего рода архитектурный музей. Позднее музейное строительство уже никогда не достигало идеальной высоты 1820-х годов, но дух музея прочно укоренился и даже упрочился в европейском сознании. В настоящее время для больших

масс людей церковь стала чем-то вроде музея. Многие дворцы в Европе открылись для посещения, и есть аристократы, которые живут на доходы, получаемые со своих превращенных в музеи жилищ. Музейное «табу» распространилось на некоторые старые города, кварталы, здания, природные заповедники, даже на некоторых людей. Музей, непосредственный преемник предшествовавшей ему эпохи монументального памятника, выполняет в европейской культуре, по мысли цитируемого Зедльмайром Эрнста Юнгера, роль религии мертвых и культа гробниц.

Последующее десятилетие 1830-х годов отказывается в своей архитектуре и живописи от монументальности и историчности в пользу простоты, удобства и теплого буржуазного уюта. Немецкий архитектор Шинкель, пройдя в качестве ученика Гилли через период монументальных памятников, а потом через период музейных построек, теперь, проявляя замечательную гибкость, если не беспринципность, провозглашает в качестве новой задачи разрыв с оковами старых традиций и «классицистической лжи» и проектирует здания практического назначения (торговые ряды, Строительная академия), которые по архитектурной правдивости и простоте предвосхищают конструктивизм начала XX в. Другой архитектор этого периода, Г. Хюбш, в тех же целях отказывается от обработки поверхности строительного камня и требует чтобы стены, остающиеся по архитектурному замыслу глухими, были гладкие, без ложных окон, балконов и карнизов. Расцветает архитектура жилого дома с подчеркнута маленькими, для уюта, комнатами и с мягкой мебелью (для сравнения: у Гумбольдта в его тегельском доме-музее скамьи были мраморные). Характерными живописцами периода становятся Камилл Коро с его чарующими пейзажами, полными мягкой светотени, и Фердинанд Вальдмюллер, провозгласивший в 1832, что каноны античного и средневекового искусства неуместны в современную эпоху, требующую прямой передачи действительности. Именно в это десятилетие был изобретен дагерротип (1839), символ стремления эпохи к деловитой непосредственности в воспроизведении действительности. К тому же периоду Зедльмайр относит конец серьезного отношения к мифологии,

как античной, так и христианской. Мифологические образы теряют величественность, миниатюризируются, карикатурируются, становятся детской забавой; эпос превращается в сказку, героические сказания в истории для детского чтения; главным праздником горожан становится домашний и детский праздник Рождества, где Богочеловек выступает в образе божественного младенца. Заменителем мифа в мироощущении эпохи становится сентиментальное и мягкое юмористическое отношение к происходящему (Диккенс, мастера европейского юмора Жан-Поль Рихтер, Швинд, Шпитцвег, позднее — певец патриархальности Адальберт Штифтер). Несмотря на длинный ряд военных и политических потрясений, идеалы мирного семейственного уюта, наследие 1830-х годов, до сих пор владеют сердцами широких масс Европы и Америки.

С середины XIX в. ведущим заданием западного искусства оказывается театр, особенно оперный, — этот новообретенный пантеон всех искусств. Между 1840-м и 1890-ми годами возникли все главные театральные здания мира. Они строились с роскошью былых дворцов, здание парижской оперы обошлось в 50 миллионов франков. Зедльмайр истолковывает театр этого полустолетия, возродивший красочную драматическую пестроту высокого Ренессанса и Барокко, как дионисийский противовес аполлоновскому храму-музею. В архитектуре Жак-Иньяк Итторф (1792–1867) и его ученик Готфрид Земпер (1803–1879), изменив винкельмановско-гётевской черно-белой, высокопарной мраморной античности, возрождают античность раскрашенных статуй и разноцветных, пышно увитых лепными украшениями, уставленных живописью храмов. Для оживления театральных зданий предусматриваются не только блестящие металлические украшения, занавесы, балдахины, передвижная утварь в барочной гамме красного, золотого и белого цветов, но и соответствующее внешнее окружение и даже стаффаж с изображением людей в пестрых одеждах, священства в пышном облачении, праздничных процессий. Архитектор, теоретик опережает драматурга и композитора. Первое построенное Земпером здание дрезденской оперы (1838), демонстрировавшее чувственный

синтез всевозможных художественных средств и дионисийское буйство форм и красок, было эпохальным событием и несомненно помогло Вагнеру в его попытке синтеза искусств.

Для Вагнера театр священен. Цель человека искусство, писал он в трактате «Художественное произведение будущего»²², и драма есть всеобъемлющее художественное произведение, которое объединяет под своей эгидой, обеспечивая им полноту развития, обе великие троицы искусств: архитектуру-скульптуру-живопись и хореографию-музыку-поэзию. В желании Вагнера собрать искусство воедино и прежде всего вырвать живопись из рук эгоистического единоличного владельца, вернуть ее общине и новому художественному культу, Зедльмайр видит реакцию на ту социальную бездомность, которая стала уделом обособившейся от церкви «чистой» и «самостоятельной» живописи.

К середине XIX в. Вагнером живописи, как это понимали Ницше и Бодлер, был Эжен Делакруа (1798–1863), вернувший этому искусству барочный чувственный жар красок и тематическое богатство. На его полотнах стихии, звери, женское тело, рыцари, сцены охоты, войны, кровавого насилия; всё это делает его живопись аналогом вагнеровских драм. Зедльмайр обращает внимание и на мало осмысленный, но явственный и многозначительный факт театрализации всей европейской жизни описываемого пятидесятилетия. Так, в 1848 парижская палата депутатов приобретает облик театра с просцениумом и разрисованной стеной и парламентские дебаты делаются зрелищем, за которым наблюдают посетители с галерей. Мюнхенский дворец Людовика II, короля Баварии с 1864 по 1886, и ряд замков в его королевстве за счет подновлений и изменения антуража уподобляются трехмерным театральным декорациям. В состоятельных домах всего мира салон для приема гостей часто устраивается архитекторами в духе театральной залы, нередко со скошенным диагональным расположением мебели, характерным для позднебарочного театра (так называемая *scena al angolo*). Излюбленными публичными зрелищами эпохи становятся косморамы, диорамы,

²² R. Wagner. *Das Kunstwerk der Zukunft*. München, 1850.

панорамы, где объемные фигуры первого плана выступают на фоне рисованного задника. В исторической живописи второй половины XIX в. Зедльмайр замечает ту же театрализованность, часто заставляющую думать, что мы имеем дело с изображением не исторического события, а его сценического представления. В моду входят процессии в исторических костюмах и балы в масках. Профессиональные актеры пользуются небывалым престижем. Это отметили в свое время Кергегор и Ницше. «Виктор Гюго и Рихард Вагнер, — писал Ницше, — означают оба одно и то же: то, что в упадочных культурах, повсюду, где право решать попадает в руки массам, подлинность становится излишеством, обузой, помехой. По-настоящему большое воодушевление пробуждает уже только актер. Для актера наступает золотой век...»²³. Эпоха театра по существу иссякает со смертью Вагнера в 1883; «серебряный век» драмы как синтеза искусств (Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, режиссер Макс Рейнхардт) в 1920-е годы лишь очень несмело, в отличие от Вагнера, претендовал на возрождение сакральной функции драмы.

Театр, расцвет которого пришелся на время расцвета капитализма, называвшее себя «веком искусств и промышленности», имел в области инженерной архитектуры двойника — выставку. Сооружения этого типа из железа (позднее стали) и стекла появились, строго говоря, одновременно с возникновением новой революционной архитектуры, т.е. в эпоху, непосредственно предшествовавшую Французской революции. Первый железный мост через реку Северн в Англии, построенный в 1773, был ровесником шарообразного дома Леду. Но по-настоящему выставка встала в ряд первоочередных архитектурных задач тогда же, когда и театр. В 1837 французский инженер-архитектор Эктор Оро (1801–1872), которого Зедльмайр считает не меньшим революционером в архитектуре чем Леду, проектирует гигантский паутинообразный выставочный зал из металла и стекла, а в 1848 — рынок диаметром 86 м. В 1838 англичанин Пакстон (1801–1865) строит «стеклянный дом» в Чэтсворте для герцога Девонширско-

²³ *F. Nietzsche. Werke. Leipzig, 1895. Bd. 8, Abt. 1, S. 35.*

го, в 1851 он же воздвигает знаменитый «хрустальный дворец», увековеченный в романах Достоевского, — выставочный зал в Лондоне для первой всемирной промышленно-художественной выставки. Гигантомания этих построек дошла до того, что для Парижской всемирной выставки искусств и промышленности в 1889 инженер Гюстав Эйфель (1832–1923) построил свою знаменитую башню, а инженеры-архитекторы Коттансен и Дюсер — безопорный выставочный «зал для машин» высотой с Амьенский собор, но в десять раз шире (соотв. 43 и 110 м). В 1910 этот зал был разобран, что по выражению Зедльмайра было злостным, варварским разрушением свидетельства о безвозвратно ушедшей эпохе. Выставочная архитектура имела свою многозначительную эстетику. Парящая, беспочвенная легкость этих строений, которые делались нарочито разборными (так, лондонский «хрустальный дворец» был перенесен в Сиднем-Хилл), их ажурная призрачность подчеркивалась массой света, свободно лившегося отовсюду и, казалось, растворявшего в себе все оставшиеся еще прочными части конструкции. Человеку, незнакомому с назначением здания, машинный зал Коттансена мог показаться храмом светопоклонников. Почти космическая громадность безопорных куполов делала человека ничтожно малым и выступала неким символом всевещающей вселенной, «ярчайшим — наравне с крупным театром — символическим выражением капиталистической эпохи, объявшей в себе целый хаос сил и противосил»²⁴. Стекло-металлической архитектуре соответствует пленизм импрессионистической живописи с ее культом трепещущего естественного света и фотографической чистотой изображения; едва ли случайно, что ведущий мастер этого направления Эдуар Мане (1832–1883) был первый художник, кто сделал своей темой выставочную архитектуру третьей Парижской всемирной выставки 1867 года.

«Выставочный» стиль распространяется в свою очередь на постройки иного назначения. В Бельгии оранжерея перестраивается в церковь; в Оксфорде (Новый музей), в Мюнхене (сте-

²⁴ *H. Sedlmayr. Verlust der Mitte...*, S. 49.

клянный дворец) строятся музейные здания из металла и стекла; наконец в Париже без какой бы то ни было практической цели возводится Эйфелева башня как памятник, который человеческая изобретательность поставила самой себе. Формы парящей выставочной архитектуры переходят впоследствии на жилые здания, а ее дух разносится гораздо шире и порождает современный плакат, рекламу (особенно световую), систему театрального освещения, приемы ночной подсветки зданий, музейных экспонатов, парковых насаждений. Дух выставки, этого очередного суррогата художественности, требует сенсаций, небывалых нововведений, новизны во что бы то ни стало. Два одновременных и взаимовосполняющих явления, театр и выставка, пишет Зедльмайр, не хотят быть идеалистическими на манер своих отцов — они видят в себе позитивную направленность. «Оба в высшей степени публичны и громогласны. Словно два жернова, они перемалывают между собою то, что еще жило в предыдущие десятилетия XIX в. От тишины первой половины столетия не осталось уже практически ничего»²⁵.

Около 1900 г. ведущей задачей для архитекторов становится помещение для машины — гараж, фабрика, вокзал, ангар, эллинг. К стали и стеклу прибавляется бетон и железобетон, постройки становятся тяжеловеснее, но «трезвее» и универсальнее. К 1920-м годам «фабричный» стиль утрачивает последние следы архитектурной монументальности («архитектурных излишеств») и достигает однотипности как для заводских построек, так и для жилых домов, театров, дворцов, церквей, памятников. Верфь Вальтера Гропиуса в Дессау стилистически неотличима от Женевского дворца Лиги наций Корбюзье; здание театра может в эти годы выглядеть как гараж (Антонен Арто мечтал о театральных представлениях в заводском цеху, а парижские театральные коллективы 1920-х годов нередко арендуют ангара и цирки). В народе церковь тогдашней постройки называют «гаражом для душ»; от окна ночлежки, роскошной виллы, дворца Лиги Наций требуют одинаковой внешней формы; жилая квартира в проектах

²⁵ Ibid., S. 55.

Корбюзье похожа на мастерскую и лабораторию. Это подчинение всех архитектурных задач самой низкой, технической было бы невозможно, если бы не имело глубокого скрытого смысла в новом почти религиозном энтузиазме перед идолом XX века — машиной. Корбюзье приветствовал машину как небывалое в истории орудие духовной реформации, несущее с собой неведомую природе строгость и точность и делающее человека, строителя машин, равным Богу по совершенству своего творения.

В череде архитектурно-художественных задач, сменяющих собой безраздельно главную до XVIII века задачу церкви, замка и дворца, Зедльмайр видит нисходящую поступь новых религий, заменяющих для европейского человека сначала христианского личного Бога, а потом друг друга. Сначала это было поклонение природе в двух ее ипостасях — райского сада и первостихий, земного цветения и звездного неба, вечной переменчивости времен года и гранитной неизменности космоса. За религией природы следует религия эстетизма, поклонение искусству, снова в двух формах — статически-аполлонической (музей) и динамически-дионисийской (театр). Наконец приходит промышленность с ее криптокультом прометеевского гения; человек, покоряя природу, обожествляет сперва свою изобретательность, а потом машину. Опуститься ниже обожествления машины, по убеждению Зедльмайра, невозможно.

С искусствоведческой точки зрения эта небывало стремительная, лихорадочная смена целей и подходов предстает как неизбежно нервная реакция на ту полную утрату единого стиля («стилистический хаос»), которую констатировала у себя Европа в начале XIX века. С тех пор происходило нечто подобное тому, как в последние сознательные минуты перед умирающим человеком неудержимой чередой проносятся картины всей его прошлой жизни. Стиль есть органическое начало, придающее всем проявлениям жизни единый характер. Чехарда художественных манер говорит о настойчивой воле к такому стилю и вместе с тем об отсутствии внутренней почвы для него.

Долгие века на Западе романский стиль оберегал внутреннюю цельность всех искусств во главе с архитектурой, сосредоточи-

вая их вокруг единой и постоянной главной задачи собора. Всё национальное и местное своеобразие являло вариации единого стиля, всё возникавшее за пределами главной духовной задачи представляло как бы ступени последовательных отражений сакральной сферы. Ренессанс достиг аналогичного синтеза вокруг другого, характерного для него средоточия замка-дворца. Эпоха барокко на католическом юге Европы сумела совместить обе задачи, создав на почве романского стиля небывалое и уже не повторившееся впоследствии единство храма и замка, слившихся в едином архитектурном ансамбле. Зримым символом этого слияния был излюбленный художниками барокко эллипс, фигура с двумя центрами и одной окружностью.

Началу и середине XVIII века еще удавалось ввести новые создания в рамки той или другой из двух традиционных задач: конюшня формально трактовалась как замок для лошадей, библиотека как дворец книг или храм мудрости, аудиторный корпус университета как дворец наук, кунсткамера как галерея замка, больница и дом инвалидов как монастырское подворье. Революционная архитектура ломает иерархию взаимоподчинения художественных задач: все они одинаково высоки, священны, ценны. Для Леду дворец, пригородное кабаре, дом полевого сторожа, проектируемый им в форме шара, вообще здания любого назначения одинаково величественны тем высшим величием, какое вообще доступно мироощущению революционного архитектора.

Аналогично этому утопический социалист Сен-Симон провозглашает царственное равенство всех людей. Однако громогласное провозглашение, что «все одинаково хороши», звучит с угрожающей двусмысленностью. Когда таможни у городской черты Парижа имеют облик храма, мавзолея или тюрьмы, а печь для выжигания угля — фараоновой пирамиды, то ясно, что заданный тут максималистский тон грозит срывом и от подобного величия только шаг до комизма. Эпоха Реставрации попыталась вернуться от революционной архитектуры к эллинизму и готике, но эти почтенные формы оказались уже лишь фасадом, часто в буквальном смысле этого слова. За безразличием, с каким архитекторы

выбирали теперь какой-то один из традиционных стилей, стоял эклектический плюрализм, стилистическое «многоязычие».

Последнее исподволь подготовило «вторую архитектурную революцию» в начале XX века. С деградацией чистой архитектуры в пользу архитектурной инженерии, с применением бетона и железобетона возник «тоталитаризм» обнаженных форм, которые уже не стремятся к величественной монументальности и наоборот равняют всё по низшему критерию технической функциональности и материальной полезности. Правда, жилые, промышленные постройки, дороги, транспортные средства приобретают не лишнюю своеобразного блеска целеустремленную простоту. Однако модернистское единообразие, подчиняя всё диктату машинно-фабричной рациональности, удовлетворяет только материальные нужды различных сфер жизни и оставляет без внимания душевные и духовные запросы. Даже энтузиасты нового искусства понимают эту его чреватую непредвиденными последствиями односторонность. Реакцией против модерна был недолгий начавшийся в 1930-е годы возврат от него к неоклассицизму во многих странах мира, причем решительнее всего в СССР, Италии и Германии. Но неоклассический стиль здесь был всего лишь маской на сооружениях откровенно утилитарной бездуховной архитектуры, глухой к индивидуальным строительным задачам. Гуманизм внешней формы служил вместо алиби для отвода глаз. Не имея сил творчески преодолеть монотонную техническую гладкость модернизма, современность может предложить взамен только диктатуру предписанной формы или анархическую пестроту произвола. И всё равно трезвая правильность технического мира, будучи лишена трансцендентной глубины, безвольно уступает этим чуждым ей и в свою очередь тоже бесперспективным альтернативам, потому что в сфере машинного разума слишком сильна полусознанная тоска по чему-то большему чем чистый функционализм.

Изоляция искусств, по Зедльмайру, настолько характерна для последних двух веков, что может служить хорошим критерием для отличия «леворадикальных» художественных течений от консервативных и «ретроградных». Самая суть современной ху-

дожественной практики в том, что каждое искусство, а потом каждое отдельное умение внутри данного искусства заявляют о своей самостоятельности. Садовое искусство конца XVIII – начала XIX веков, культивируя «чистые» формы природного парка, обособляется от архитектуры. Архитектура в целом изгоняет из своей сферы пластические и живописные искусства, потом свою традиционную антропоморфную изобразительность (колонны, капители, карнизы, рельефные крыши) и даже орнамент, которому объявила войну архитектура бетона в XX веке. Скульптура, которая в эпохи барокко и рококо была обычно цветной, стала целомудренно-белой, сознательно ограничилась чистыми линиями и выдержанными статическими формами, связала себя предписаниями, почерпнутыми из археологического изучения древностей. Со своей стороны, живопись отказалась от линии как осмысленного содержательного момента и ограничилась цветовым пятном как своим наиболее специфическим выразительным средством, полагаясь только на стихийное чувственное воздействие красок, отрешенных от предметов и фигур.

Зато внутри самой живописи еще в безобъемном рисунке англичанина Дж. Флаксмана (1755–1826) выделилось искусство чистой линии, а парижский художник Хассенфрац на заседании революционного Художественного жюри в 1790 предложил выписывать все предметы художественного изображения только линейкой и циркулем, и Зедльмайр угадывает здесь смутное предвосхищение конструктивистских опытов начала XX века. И если в XX веке гибнет орнамент, то причина не в аморфности новых строительных материалов, а в том обстоятельстве, что из всех родов искусств только орнамент не может существовать автономно и потому в эпоху всеобщей автономизации искусств вынужден сойти со сцены.

Распадается не только макрокосм христианского собора как синтезирующего средоточия искусств и умений, но и заменявший его в европейской культуре со времен Джотто и раннего Ренессанса микрокосм живописного полотна, по-своему в меру сил синтезировавшего в себе теологический, философский и исторический смысл, архитектурное, пластическое, деко-

ративное и орнаментальное искусства. «С конца XVIII века из старых церквей, замков, дворцов устремляются бескрайним потоком множества изолированных, обособленных произведений искусства, фрагменты некогда единой совокупности, отрываясь от материнской почвы и теряясь в бездомности художественного рынка, в пышных сиротских приютах публичных и частных музеев»²⁶. Музей увековечивает то разделение беспочвенных искусств, которое, думает Зедльмайр, пророчески прообразует будущую беспочвенность европейского человека. Попытки Земпера и Вагнера в середине XIX века остановить процесс изоляции искусств лишь ненадолго замедлили его.

С распадом семьи искусств распадается и мир изображаемого, «умирает иконология»; становится всё равно что изображать, в какой идейный контекст помещать изображенное, и наконец даже в живописи и скульптуре изгоняется предмет как таковой, при том что архитектура и так давно уже вообще забыла о своем призвании — символически воссоздавать космические структуры, недостижимые для чувственного восприятия. Живопись, когда она еще сохраняет предмет, старательно вытравляет трансцендентный, мифический или аллегорический ореол изображаемого, и не случайно среди названий картин теперь не встречаются «Диана с нимфами», «Венера», «Тщеславие», «Мадонна», а остались только «Купальщицы», «Обнаженные», «Женщины перед зеркалом» и «Женщины с ребенком».

Как бы компенсируя изоляцию искусств друг от друга, границы между искусством и неискусством наоборот расплываются. Подобно тому как в английских парках XVIII века заботы садовника были часто неотличимы от работы природы, архитектор в XX веке стал мало отличим от конструктора, а живописцу стало иногда трудно доказать, что он вкладывает в свои полотна больше искусства чем примитивный самоучка, ребенок или пишущий красками шимпанзе. Искусство смешивается в своем падении с конструкцией, монтажом, фотографией, бессознательным и болезненным псевдотворчеством, сновидением.

²⁶ Ibid., S. 88.

Зедльмайр согласен с Фридрихом Ницше, что обособление искусств ведет к их дегенерации. Это всего очевиднее в архитектуре, которая, будучи по смыслу своего имени («перво-созидание») и по своему традиционному положению главным среди искусств, при автономизации оказывается лишь одним из них, да и свою оскудевшую роль всё больше уступает инженерии. Различие между архитектурой и инженерным конструированием радикально: первая всегда имеет дело с человеческим существом как идеальным целым, второе всегда обслуживает ту или иную его частную функцию. После малозамеченной первой «революции против архитектуры» (1770-е годы) и особенно после «второй революции» (1920-е годы) шарообразное, свечеобразное, столбообразное здание с гладкими жесткими гранями, плоскими крышами, часто без надобности вывешенное на тонких опорах словно космический корабль, нередко имеющее подвижные части и разборное устройство, а то и просто парящее в воздухе как в первом проекте Ленинского института на Воробьевых горах в Москве, отрывается от земли и уподобляется машине, тем самым переставая быть в собственном смысле архитектурой. Зедльмайр замечает, что теперешний конец архитектуры, которая становится исторической категорией и «снимается» конструкторством, подобно тому как религия «снимается» наукой, пророчили словно в вещем сне планировщики английских садов, размещавшие в укромных уголках парка искусственные руины, и современник Леду выдающийся французский пейзажист Г. Робер (1733–1808), впервые в истории живописи писавший существующие, целые постройки так, как если бы они были уже разрушены.

И всё же современная живопись, продолжает Зедльмайр в главе «Раскованный хаос», являет еще безмерно более хаотичную картину чем архитектура. Вторжением иррациональных космических стихий было ознаменовано творчество Франсиско де Гойи (1746–1828), которого Зедльмайр наряду с Кантом в философии и Леду в архитектуре причисляет к великим всепокрушителям. Неслыханная революционность Гойи (который при всём том, как и Леду, официально работал при королевском дворе) объясняется тем, что в его творчестве громко заговорил о себе мир сновиде-

ния и безумства. Чудовищное, адское в предыдущей живописи (демоны, искушающие святых, и нравственные уроды, издевающиеся над Богочеловеком) всегда теснилось в мире внешнем для художника и его героя, но в изображении Гойи людей и мир неудержимо захлестывает неумная адская сила, полная свирепой, жуткой витальности. Даже пейзаж иногда предстает зловещим. «Капричос» (первоначально эта серия рисунков называлась «Сны») возникли в разгар Французской революции (1792) после тяжелой болезни художника, характер которой нам неизвестен, но которую Зедльмайр сопоставляет с депрессивными состояниями и демонической одержимостью, затронувшими в ту эпоху Месмера и всевозможных духовидцев многих художников (уродливые головы скульптора Франца Мессершмидта, галлюцинаторные образы Фюссли, дьявольские лица Флаксмана, предельное отчаяние и заброшенность на картинах Каспара Фридриха).

Впрочем, за напряженным трагизмом картин ада и хаоса у Гойи и художников его периода стоит еще не подорванное желание сопротивляться иррациональным стихиям. К 1840-м годам это внутреннее сопротивление по всей видимости ослабевает, потому что изображения человеческого уродства, пошлости, нелепости из трагических всё чаще становятся комическими. Разоблачительство не ограничивается человеком: карикатурные серии Оноре Домье «Трагические физиономии» (*Physionomies tragiques*, 1841), «Древняя история» (*L'histoire ancienne*, 1843) и Гюстава Доре «Подвиги Геракла» (*Travaux d'Hercule*, 1848) сделали навсегда невозможным серьезное восприятие греко-римских богов и героев.

Углубляющееся сомнение искусства XIX в. в человеке еще как-то уравновешивалось отдельными всплесками веры в его достоинство, пока наконец в «чистом видении» Сезанна изображаемый человек вообще в принципе не перестал быть духовно-нравственным, ответственным существом и сделался предметом безучастного оптического наблюдения. В своих полотнах Сезанн смотрит на мир глазами полупроснувшегося человека, когда разум еще дремлет и привычный мир предстает хаосом цветowych пятен и неустоявшихся форм. Человеческое лицо и яблоко равны для такого взгляда по своей физиогномической валент-

ности, глаз художника живет отрешенной жизнью, в которую нет доступа духу и душе. Культивируя ту же непричастность к изображаемому и то же нежелание вчувствоваться в него, Жорж Сёра (1859–1891) делает своих людей похожими на деревянных кукол, манекенов и автоматов. Матисс придает людям не больше значения чем ковровому узору. Наконец кубисты XX века низводят человека до статуса конституируемой модели.

Вместе с человеком затуманивается и связность мира. Какими бы идеалами самовыражения, свободной фантазии, смелого искания ни прикрывался модернизм XX века, в его основе действуют развязанные стихии хаоса, смерти и ада. «Близость к смерти здесь не трагична, а inferнальна; она утверждает хаос и она тем ужаснее, что теперь уже нет ни одной сферы бытия, которая могла бы избежать этого вторжения разрушительных стихий... В разных “направлениях” современной живописи выступает та или иная комбинация этих античеловеческих сил, причем, грубо говоря, в кубизме преобладает омертвление всего живого, в экспрессионизме — огненный хаос, в сюрреализме — холодный демонизм ледяных глубин преисподней». Конечно, живописи Севера Европы (Босх, Брейгель, Грюневальд) были давно знакомы картины ада и даже образ искаженного смертью Христа, совершенно отсутствующий в восточнохристианском искусстве. Но, наклоняясь над пропастью, художники вплоть до XX в. никогда не срывались до отказа от человечности, который равносителен отказу от искусства. «Большая часть новой живописи, особенно в 20-е годы, фактически уже не искусство. Вместо него воцарились погоня за новизной во что бы то ни стало, выходки бездумного цинизма и сознательный блеф, холодная эксплуатация искусства как средства для разрушения всякого порядка, безбрежное корыстное мошенничество и обман обманувшихся, бесстыдная самореклама посредственности»²⁷. История искусства прослеживает прямой путь от Сезанна, не видящего человека за потоком чистого цвета, к абстракционизму, превращающему живопись в пустой узор.

²⁷ Ibid., S. 133.