

ГЕОРГ ЗИММЕЛЬ

Флоренция

С тех пор как единое чувство жизни древности раскололось на полюса природы и духа; с тех пор как непосредственное, наглядное наличное бытие обрело свое отчуждение и противоположность в мире духа и внутренней жизни, — существовала проблема, осознание и попытки решения которой наполняют собой все Новое время: она состоит в том, как вернуть обеим частям жизни их утраченное единство. Однако, как кажется, это в полной мере достижимо лишь для произведения искусства; лишь здесь форма, данная природой, раскрывает себя в качестве ставшего наглядным духа, он здесь больше не стоит за видимым природным содержанием, но все элементы образуют такое неразрывное единство, в каком они находились до их разделения в результате процесса исторической жизни. Однако когда мы смотрим на Флоренцию с высоты Сан Миньято и наблюдаем, как ее обрамляют горы и как сквозь нее, подобно артерии жизни, катит свои воды ее Арно; когда мы, с душой, наполненной атмосферой искусства ее галерей, дворцов и церковей, в послеполуденное время бродим по ее холмам, с их виноградными лозами, оливами и кипарисами, где каждая пядь дорог, полей и строений насыщена культурой и дыханием великого прошлого, где духовный слой окружает эту землю подобно ее астральному телу, — у нас возникает такое чувство, что здесь противоположность между природой и духом обратилась в ничто. Некое таинственное и все же как будто бы видимое невооруженным взглядом, осязаемое единство сплетает ландшафт, жизнь его линий и аромат этой земли с духом, который есть ее плод, с историей европейского человека, обретшего здесь свою форму, с искусством, порождаемым самой этой почвой. Мы начинаем понимать, что на этом месте возник Ренессанс, первое чувство того, что вся красота и значительность, которую ищет искусство, выстраивается как некая выкристаллизовывающаяся форма из естественно данного явления вещей и что ренессансные художники, в том числе и те, кто пред-

ставляли самую суверенную стилизацию, и в самом деле имели право полагать, что они лишь списывают свои творения с природы. Ведь здесь сама природа стала духом, не отказываясь при этом от себя. Каждый из этих холмов символизирует единство, роднящее противоположности жизни: поскольку каждый из них увенчивается либо домом, либо церковью, то кажется, что здесь повсюду сама природа растет навстречу тому, чтобы быть увенчанной духом. На каждом шагу плодородная, благотворная для культуры почва; и все же никакого пышного южного избыточествующего богатства, которое насилует человека. Есть тропическое богатство как внешней, так и внутренней жизни, до которого не дорастает никакое искусство; однако то богатство, которое предстает перед нами здесь, именно таково, что человек смог создать своими силами, черпая его из своей собственной глубины. К этому последнему вздоху флорентийской жизни восходит то, как Беноччо Гоццолли и другие изображают здесь ландшафт — в виде некоего сада: структурированного, с клумбами, живыми изгородями, красиво расположенными деревьями; для них природа идеально предстает не иначе, как в формировании через дух. Поскольку таким образом снимается напряжение между природой и духом, возникает эстетическое настроение, чувство того, что находишься перед лицом произведения искусства. Пожалуй, нет другого такого города, общее впечатление от которого, его непосредственно созерцаемая данность и дух его воспоминаний, его природа и его культура в своем взаимодействии порождали бы в своем зрителе столь сильное чувство встречи с произведением искусства, простирающееся вплоть до самых внешних деталей: даже голые скалы позади Фьезоле, которые, в отличие от всех ближайших холмов, не несут на себе знаков человеческой деятельности, все же производят впечатление того, что они служат всего лишь обрамлением для произведения, сотворенного духом и культурой, и таким образом они тоже оказываются втянутыми в общий контекст этого произведения, подобно тому как рамка картины живописца именно через свое инобытие помогает выражению ее смыслов, замыкая и скрепляя собой ее единство как для себя существующего, самодостаточного организма.

Единство образа Флоренции придает каждой ее отдельной детали некоторое более глубокое и более обширное значение, сравнимое лишь с тем значением, которое приобретает сама единичность произведения искусства благодаря своей расчлененности на моменты, составляющие его неповторимое лицо. Цветущие маки, дроки, таинственно замкнутые виллы, играющие дети, синева неба и его облака — как легко это найти почти повсюду в мире, и как это везде прекрасно! — здесь все это, однако, имеет совершенно иной душевно-эстетический центр тяжести, вокруг которого выстраивается и совершенно иная периферия, ибо все здесь восхищает не только своей отдельной красотой, но и своим соучастием в объемлющей красоте целого. Причем впечатление, производимое Фло-

ренцией и ее ландшафтом, как в единый фокус вбирает в себя не только рядоположенность всех созерцаемых элементов и рядоположенность духа и природы как таковых, но также и последовательность прошлого и настоящего. Правда, великое прошлое до боли мало связано с жизнью сегодняшней Флоренции, однако его собственная, для себя суцная жизнь слишком сильна, слишком непосредственно захватывающа, чтобы здесь нами могло овладеть характерное для романтиков щемящее ощущение пропасти, зияющей между прошлым и настоящим. Конечно, элементы романтики присутствуют повсюду: уходящие в горы развалины старых каменных стен, дом на вершине, окруженный черными силуэтами кипарисов, одинокие замковые башни вокруг — все это имеет специфически романтический характер, однако начисто лишено тоски немецкой романтики, где все страстно томится по потерянному, а может быть, и никогда не существовавшему на самом деле. Ибо здесь прошлое сохранило свою непосредственную наглядность, а тем самым — своеобразную актуальность, которая равноправно ставит себя рядом с другой актуальностью, несомой светом сегодняшнего дня, и все же не соприкасается с ней. Время — как это делало бы время реальное — не устанавливает здесь разрушительной напряженности между вещами, а уподобляется идеальному времени, в котором живет произведение искусства: прошлое здесь принадлежит нам, как и природа, всегда также присутствующая в настоящем. Вся романтика питается этим напряжением между действительностью и прошедшим, будущим, идеальностью, возможностью или даже невозможностью. Однако этот ландшафт подобен итальянскому портрету, в чьих чертах развернуто представлено все, где все присутствует, так что в них в конечном счете высказывается все, что они имеют высказать, — и в этом существенное отличие от человека нордического типа, выражающего себя совершенно иными средствами: намеками, нюансами освещения, символизациями, обобщающими синтезами, в которых сущностные содержания не представлены рядом друг с другом, но которые требуют от созерцающего того, чтобы он воспроизводил в своем бытии определенную последовательность жизни. В ландшафте Флоренции нет ничего символического, так или иначе все же присутствующего в альпийских вершинах, равнинах, лесах и морях. Он ничего не обозначает, он просто есть то, чем он может быть.

В силу всего этого здешняя жизнь столь удивительным образом целостна, как если бы здесь смыкались все лакуны, во всех остальных случаях проистекающие из разъединенности жизненных элементов. Здесь дело обстоит так, как если бы этот город собирал со всех уголков души все зрелое, светлое, наполненное жизнью и образовывал из этого некое целое, вдруг делая ощутимыми внутреннюю связь и единство этих содержаний. Что, правда, диссонирует с духом Флоренции, причем поскольку именно это также существует, символически представлено — словно для того, что-

бы она все же исправила здесь хоть столько, сколько ей под силу — внутри нее же самой: это капелла Медичи. Эта последняя носит скорее римский, нежели флорентийский характер. Вообще судьба обладать столь огромным прошлым, неважно, каково было его содержание, довлеет над Римом и придает ритму его жизни некое тяжкое достоинство, напряжение некоего трагического диссонанса, который находит свое разрешение во Флоренции, где сама жизнь словно раскрывает свои объятия, чтобы с любовью заключить в них любое прошлое. Однако фигуры Микеланджело несут на себе роковую печать неискупленного прошлого, все они как бы охвачены неким оцепенением перед непостижимостью жизни, перед неспособностью души синтезировать в единстве чувства жизни все разрывы и диссонансы судьбы. И флорентийское единство природы и духа точно так же обращается у Микеланджело в нечто трагическое. Разумеется, форма его искусства удерживает в равномерном единении внутреннее и внешнее, душу и ее проявление. Однако напряжение между обоими полюсами настолько сильно и даже насильственно, что они все время угрожают расколоться снова, сохраняя свое единство лишь благодаря тому, что они как будто бы постоянно призывают на помощь последние резервы единящих их сил. Такое впечатление, что каждый образ художник схватил именно в тот момент, когда в нем застыла борьба между темной давящей силой земной тяжести и духом, страстно стремящимся к свободе и свету. Каждая линия, сотворенная Микеланджело, говорит нам о том, что то единство, в котором искусство представляет жизнь, заключает в себе две непримиримые стороны, тогда как образ Флоренции — ее ландшафт, культура, искусство — стремится наглядно убедить нас в том, что полюса действительности срастаются в некое единое чувство жизни. Оба высказывают одно и то же, однако в зависимости от того, акцентируется двойственность, присутствующая во всяком единстве, или же единство, пронизывающее всякую двойственность, происходит разделение двух миров, между которыми самая сокровенная жизнь должна сделать свой выбор, отказываясь от одного, коль скоро она хочет обладать другим.

А теперь последнее. Поскольку здесь повсюду над природой возвышается форма культуры, поскольку каждый шаг по этой земле есть прикосновение к истории духа, связавшего себя с ней неразрывными брачными узлами, — то остаются без реализации те запросы, которые могут быть удовлетворены лишь природой в ее изначальном смысле, по ту сторону всякого направляющего воздействия духа: внутренние границы Флоренции — это границы искусства как такового. Земля Флоренции — это не та земля, на которую человек падает ниц для того, чтобы услышать, как во влажной темноте ее неоформленной силы бьется сердце жизни: все это мы можем чувствовать в германском лесу, у моря или даже в небольшом цветущем саду какого-нибудь безымянного маленького городка. Поэтому Флоренция не может быть для нас почвой в те эпохи, когда мы хотим сно-

ва начать все сначала, стремясь еще раз поставить себя перед лицом источников жизни, где из нашего душевного хаоса нам придется выбирать, ориентируясь на подлинно изначальное бытие. Флоренция – это счастье полностью зрелого человека, обретшего сущность жизни или сознательно отказавшегося от нее и желающего лишь найти форму для этого обладания или отречения.

Венеция

По ту сторону всякого натурализма, налагающего на искусство закон внешних для него вещей, стоит, возвышаясь над ним, требование истинности: требование, которое произведение искусства обязано выполнять, хотя оно и проистекает из него же самого. Если увесистая конструкция покоится на опорах, в достаточной прочности которых мы сомневаемся, если патетические слова стихотворения намекают на страсть и глубину, в наличии которых нас, однако, не убеждает его целое, то мы ощущаем недостаток истинности, согласия произведения искусства со своей же собственной идеей. Однако оно еще и в другом смысле стоит перед выбором между истиной и ложью, поскольку оно принадлежит определенному контексту бытия. Трудно поддающимся разгадке способом за каждым произведением искусства вырисовываются воление и чувствование определенной души, определенное понимание мира и жизни — однако при этом отнюдь не всегда бывает так, что произведение является верным и адекватным выражением этой более глубокой и более общей действительности, хотя оно и побуждает нас к тому, чтобы мы ощутили ее через него. Напротив, весьма примечательно то, что иное произведение искусства дает нам непосредственное указание на некий внутренний, метафизический мир, который *должен* находить в нем свое выражение, хотя фактически этого не происходит. При этом его части могут сколь угодно гармонично и совершенно сочетаться между собой: само *целое* растет из чуждого для себя корня, и чем совершеннее оно внутри себя, тем радикальней становится ложь, когда оно внедряет себя в контекст некоторой внутренней жизни, определенного мирозерцания или религиозного убеждения, которые опровергают его в самых глубинных слоях своего бытия.

К таким истинам и такой лжи различные искусства в той или иной степени причастны. Перед архитектурой, а именно о ней здесь и пойдет речь, никакой натурализм не может выставлять требование истинности в смысле соответствия формы чему-то данному извне; с тем большей очевидностью претендует она на истинность внутреннюю: чтобы несущие силы были достаточными для возлагаемой на них нагрузки, чтобы орна-

менты находили надлежащее место, где они могли бы жизненно реализовать свою внутреннюю динамику, чтобы отдельные детали сохраняли верность стилю, в котором предстает перед нами целое. Более таинственной, однако, представляются такая гармония и такое противоречие, где архитектурное сооружение несет в себе душевно значимое содержание или жизненный смысл, связанный с ним, высвечивающийся из него — однако всего лишь как некое требование, которое оно хотя само же и выставляет, но все-таки далеко не всегда выполняет. Пожалуй, в этом и состоит глубочайшее различие между архитектурой Венеции и Флоренции. Глядя на дворцы Флоренции, всей Тосканы, мы воспринимаем внешнюю сторону как точное выражение ее внутреннего смысла: своевольные, подобные замкам, они представляют собой строго-серьезное или же роскошествующее развертывание единой силы, чувствующейся в каждом их камне, каждый из них как бы воплощает некую уверенную в себе, способную отвечать за себя личность. Венецианские же дворцы, напротив, представляют собой какую-то напыщенную игру, уже самой правильностью своих форм маскируя индивидуальные характеры своих людей — некое покрывало, линии складок которого следуют только законам его собственной красоты и указывают на протекающую за ним жизнь исключительно лишь тем фактом, что скрывают ее. Всякое внутренне истинное произведение искусства, каким бы фантастическим и субъективным оно ни было, выражает собой некоторый возможный способ существования жизни. Однако, когда мы плывем по Большому каналу, мы знаем: какой бы ни была жизнь — *такой* она уж во всяком случае быть не может. Здесь, на площади св. Марка, на Пьяцетте, мы ощущаем некую железную волю, некую темную страсть, которые, подобно вещи самой по себе, стоят позади этого светлого явления: однако явление здесь живет словно в демонстративном отрыве от бытия, внешняя сторона не получает от своей внутренней стороны никаких директив и никакой пищи, она подчиняется не закону некоторой объемлющей душевной действительности, а такому закону искусства, который по всей видимости предназначен для того, чтобы опровергать тот первый закон. Но если за искусством, каким бы совершенным в себе оно ни было, исчезает или приобретает противоположную направленность жизненный смысл, то оно превращается в искусственность. Флоренция воспринимается как произведение искусства, так как ее образный характер связан с некоторой жизнью, хотя и исторически исчезнувшей, но все же идеальным образом верно сохраняющей здесь свое внутреннее присутствие. Венеция же — это искусственный город. Флоренция никогда не может стать всего лишь маской, так как ее явление было неискаженным языком некоторой действительной жизни; здесь же, где все веселое и светлое, легкое и свободное служило лишь фасадом для некой мрачной, жестокой, неумолимо целесообразной жизни, после ее ухода остается лишь бездушная декорация, лишь лживая красо-

та маски. Все люди в Венеции словно ходят по сцене: в их деловитости, которая ничего не созидает, или в их пустой мечтательности они то и дело появляются откуда-нибудь из-за угла, чтобы тотчас же исчезнуть за другим углом, всегда имея при этом в себе нечто от актеров, которые по ту сторону сцены суть ничто: игра идет лишь на сцене, не имея причины в предшествующей реальности и оставаясь без последствий в реальности последующей. В силу того единства, благодаря которому произведение искусства подчиняет каждый из своих элементов своему общему смыслу, характер поверхностности захватывает здесь и образ человека. То, как они ходят и стоят, торгуют и покупают, смотрят и говорят — все это является нам, стоит только бытию этого города, состоящему именно в отделенности видимости от бытия, подчинить нас своим чарам, как нечто двумерное, словно наклеенное на действительное и дефинитивное содержание его сущности. Однако, как если бы эта сущность пожрала саму себя под этим покровом, всякое действие здесь есть только некая оболочка, лишенная внутреннего содержания, одна сторона уравнения, другая сторона которого стерлась. Даже такое архитектурное сооружение, как мост, теряет здесь свою живительную силу. В прочих случаях мост реализует нечто бесподобное, словно одним махом создавая напряжение между различными точками пространства и вместе с тем примиряя их, простираясь между ними, чтобы дать нам почувствовать их раздельность и соединенность как одну и ту же реальность. Эта двоякая функция, сообщающая чисто живописному облику моста некоторую более глубоко значимую жизненность, здесь оказывается поблекшей: перелуки плавно, без обозначенных переходов как бы *скользят* по бесчисленным мостам, и как бы высоко ни выгибались дуги этих мостов, они воспринимаются лишь как волнообразные вздохи этих улочек, не прерывающие их плавного движения. И точно так же скользят сквозь этот город времена года, без того, чтобы чередования зимы и весны, лета и осени сколько-нибудь заметно меняли его облик. Обычно мы все же в цветущей и увядающей растительности ощущаем силу некоего корня, который меняющимися реакциями на смену времен года демонстрирует свою жизненность. Однако Венеция внутренне чужда всему этому, зелень ее скудных садов, которая вроде бы коренится или же не коренится где-нибудь в камне или в воздухе, словно отгорожена от этих перемен. Словно все вещи всю свою красоту, на какую они только способны, собрали на своей поверхности, а потом отстранились от нее, так что теперь эта поверхность, будто застыв, хранит на себе эту красоту, уже не причастную к жизни и развитию действительного бытия.

Наверное, нет другого такого города, чья жизнь настолько полно была бы подчинена *единому* темпу. Здесь никакие упряжные животные или машины не вовлекают следящий взгляд в созерцание меняющихся скоростей, а плывущие гондолы полностью сохраняют в своем движении темп

и ритм идущих людей. И в этом-то как раз и состоит подлинная причина так называемого “мечтательного” характера Венеции, который чувствовался в ней всегда. Действительность то и дело пробуждает и настораживает нас; душа же, предоставленная самой себе или некоторому постоянному влиянию, пребывала бы в некотором равном самому себе состоянии, и лишь смена ее ощущений указывала бы ей на некоторое внешнее бытие, являющееся причиной этих прерываний ее состояния покоя. Поэтому продолжительные монотонные впечатления оказывают на нас гипнотическое действие, постоянный ритм, воздействию которого мы беспрерывно подвергаемся, приводит нас в сумеречное состояние, далекое от действительности. Монотонность всех венецианских ритмов лишает нас встрясок и импульсов, необходимых для ощущения полноты бытия, и приближает к состоянию сновидения, где нас окружает видимость вещей, лишенная самих вещей. Следуя своему собственному закону, душа, убаюканная ритмом этого города, порождает в себе сходное настроение, представляющее свой эстетический образ в форме объективности: как будто бы здесь дышат только самые поверхностные, лишь отражающие, лишь наслаждающиеся потреблением слои души, в то время как ее полная действительность, как в вялом сне, остается отстраненной. Однако поскольку эти содержания, оторванные от субстанции и динамики истинной жизни, здесь все же образуют нашу жизнь, то и она со своей внутренней стороны становится причастной той лжи, которую представляет собой Венеция.

Ибо трагедия Венеции, в силу которой этот город становится символом одной совершенно уникальной формы организации нашего мироощущения, состоит в том, что поверхность, которую покинуло ее основание, видимость, в которой уже не живет бытие, тем не менее выдает себя за нечто полноценное и субстанциальное, за содержание некоторой жизни, которая может быть пережита в действительности. Флоренция дает нам ощущение того, что те самые силы, которые сформировали ее почву и дали жизнь ее цветам и деревьям, окольным путем, посредством руки художника породили так же и такие творения, как “Рай” Орканьи и “Весна” Боттичелли, фасад Сан Миньято и колокольня Джотто. Поэтому даже если считать, что душевная жизнь, посредничавшая между той темной праосновой и этими выкристаллизовавшимися формами духа, давно исчезла, оставив после себя лишь некую эстетическую видимость, — то все равно то, что осталось, не будет ложью, ибо в нем витает то бытие, которое указывает ему его истинное место. Лишь там, где видимость, которой никогда не соответствовало бытие и у которой отмерла даже ее противоположность, где эта видимость претендует на то, чтобы являть собой некую жизнь и некую целостность, — только там она есть безусловная ложь, в которую до осязаемости сгустилась двусмысленность жизни, словно обретая в этом коагуляционном сгустке свое тело. Двусмыслен ха-

рактер этих площадей, которые в силу отсутствия всякого транспорта, в силу своей узкой, симметричной замкнутости принимают вид комнат, двусмысленны неизбежные в узких переулках скопления и соприкосновения людей, придающие этой жизни обманчивую видимость интимности и задушевного уюта, тогда как она напрочь лишена даже следов души; двусмысленна двойная жизнь этого города, состоящего, во-первых, из сплетения переулков и, во-вторых, из сплетения каналов, так что он на самом деле не принадлежит ни воде, ни суше, но каждая стихия здесь выступает лишь в качестве протейического облачения, за которым всякий раз заманчиво проглядывает другое, представляющееся настоящим телом; двусмысленны и сами узкие, темные каналы, чьи воды так беспокойно струятся и журчат — однако так, что невозможно распознать направление их течения: они находятся в постоянном движении и все же словно не движутся никуда. В том, что наша жизнь, собственно, образует лишь некий передний план, за которым как нечто единственно достоверное стоит смерть, заключено последнее основание того, что жизнь, как говорит Шопенгауэр, “насквозь двусмысленна”; ибо если видимость не произрастает из единого корня, чьи соки удерживают ее течение в *одном* направлении, то тогда она отдается во власть любого ее произвольного толкования. Лишь искусству — в его самые счастливые моменты — дана способность вбирать в видимость некоторое бытие и предлагать его нам вместе с собой. И поэтому искусство совершенно и стоит по ту сторону всякой искусственности лишь тогда, когда оно есть нечто большее, чем искусство. Такова Флоренция, дарующая душе прекрасную в своей суверенной однозначности надежность родины. Венеция же обладает двусмысленной красотой авантюры, лишённого корней плавания по жизни подобно оторвавшемуся цветку, увлекаемому морскими волнами, и то, что она как была, так и осталась классическим городом авантюрного жанра, есть лишь наглядное воплощение последней судьбы ее общего облика: быть для нашей души не родиной, а всего лишь приключением.

Перевод с нем. Андрея Кричевского