



СИЗЕРАН ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОСТИ

(*Robert de la Sizeranne — «Les questions esthétiques contemporaines».*
Ed. Hachette. Paris. 1904).

ЖЕЛЕЗО В АРХИТЕКТУРЕ

На влажных низменностях Европы, по течениям больших рек кольцеобразными пятнами растут постройки европейца.

В кристаллических недрах городов, в узких каналах улиц нашему глазу важна не форма и законченность отдельного здания, видимого только с одной стороны, но общая масса улицы. Улица — узкий канал, покрытый внизу человеческой слизью, по которому день и ночь неиссякаемый поток жизни то струится мирной толпой, то медленно сочится капля за каплей.

Улица — это нечто цельное, как русло потока. Подчиненная, как русло потока, единому движению, единому водовороту, она отражает на своем дне, пористом от дверей и магазинов, все внутренние струи и направления потока.

Чем архитектура домов проще и однообразнее, чем она меньше бросается в глаза, сливаясь в общую массу, тем в физиономии улицы больше того внутреннего стремления, которое видно на щебенистом дне высохшего потока.

Серое однообразие улиц Парижа, в которых только линии балконов намечают направление и стремление потока, гармонирует с унылой величавостью большого города. Причудливость отдельного здания режет глаза в общей гармонии города.¹

Архитектурные выкрики Берлина делают его невыносимым. У отдельного дома-жилища нет лица. Лицо есть у целой улицы. Это лицо медленно меняется. Узкая улица императорского Рима, стесненная шестизэтажными домами, сохранила свое лицо в старых улочках современной Италии. Она еще проще и унылее, чем улица Парижа. Старые переулки дореволюционного Парижа с пузатыми домами, которые можно видеть в закоулках около церкви St. Merry, до сих пор сохранили то же лицо, что было у старого Рима.

Но среди этих серых сплошных геологических пород города, в узких полостях площадей и перекрестков вырастают отдельные кристаллы: церкви, театры, памятники.

Только в них сказывается стиль эпохи — ее каприз, ее гримаса, ее любовь к прошлому, то лицо, которое она хотела бы себе сделать.

Не делают ли логической ошибки те, которые говорят о «новом» стиле?

«Нового стиля» не бывает. Стилль бывает всегда старым, потому что, только отойдя на большое расстояние во времени, можно заметить характерные черты эпохи. Стилль — это ряд символов, исчерпывающих для нас содержание эпохи. Наслаждение архитектурой неразрывно связано с историческим воспоминанием.

Для того чтобы рассмотреть архитектурный памятник, так же необходима толща времени, как для того чтобы рассмотреть картину, нужна толща воздуха.

То, что строго соответствовало потребности жизни, для нас в архитектуре является лицом эпохи, то, что было сделано ради эстетики, — ее гримасой.

Время кладет свой налет на памятники. Крылья времени оставляют на всем следы вековой пыли. Пыль — основа всех наших красочных восприятий, символ наших воспоминаний, «patine» веков, мудрость природы, последняя лессировка архитектурного произведения.

Есть две оценки архитектурных памятников: в их прошлом, где форма очищается значением исторического символа, и в настоящем, где форма выступает на первый план и оценивается критерием красоты, т. е. того неопределенного и сложного слитка разных понятий, воспоминаний и привычек, школьной мудрости и прописных истин, который известен под именем эстетики.

Художнику совершенно нечего делать со словом «красота». Это слово для публики. Для художников есть слово «правда», «соответствие», «верность природе», «точная передача», наконец, «целесообразность».

Последнее слово для зодчего самое важное.

Роберт де-ла-Сизеран не вполне точно различает эти две оценки: архитектурного памятника как символа, в котором закристаллизовалась эпоха, и архитектурного памятника как воплощения современного понятия красоты.²

«Привычка еще не закон», говорит он. «Если известная форма, хотя бы и некрасивая, точно соответствует потребностям текущей жизни, как, например, современные железнодорожные станции, то отсюда еще нельзя заключить, что такая форма неизбежно должна быть прекрасна».³

Теперь — да. Но в будущем, когда железные дороги станут одним из дорогих детских воспоминаний человечества, именно это соответствие станет ее красотой. Символично и живо останется именно то, что тесно соприкасалось с жизнью.⁴

«То, что прежде всего производит впечатление на глаз, это элегантность, ритмичность, очертание всего силуэта, то счастливое пятно, которое здание делает на фоне города и неба. . . Пусть здание будет условно, устарело, экзотично, пусть оно поражает вблизи бедностью профилей, неотчетливостью рельефов, заслоняющих один другой, но если найдено это „счастливое пятно“, то, созерцаемое издали, оно будет как откровение вставать над серым городом. Такова Sacré-Coeur на Монмартре. Редкие проекты подвергались критике более единодушной и более справедливой. Прежде

всего это один купол без „корабля“. Снизу не видно фасада — виден только портик, что дает впечатление большой часовни. Внутри нет света. Снаружи нет теней, выделяющих рельеф. Ничего нет справедливее этих упреков, пока стоишь рядом с колоссом у подножья Монмартра. Но когда видишь его с разных точек Парижа: с авеню Монтень и с улицы Сольферино, с Больших бульваров и с высот Мэдона, это — откровение. Над вершиной города, вздымающейся пирамидой, над грудями серых домов это только легкое облако, то белое, то фиолетовое, — облако, из которого не лучится гроза, но редко и одиноко падают вздохи колокола».⁵

Переходя к архитектуре из железа, Сизеран говорит:

«Безобразия начинается только там, где есть искание красоты. Дурной вкус подразумевает уже известную изощренность вкуса. Существует известное архитектурное безразличие. Голые стены, расквადратованные одинаковыми окнами, печальны и утомительны, но они не приводят в бешенство, как фасады маленьких театров, обремененные тяжеловесным беспорядком греческих орденов и всеми невоздержанностями Востока. Дурной вкус проявляется только в архитектурных претенциозностях. Если вы мысленно освободите такое здание от разных гипсовых излишеств, сжимая его до простой логики построения, то этим вы уничтожите его безобразие, но еще не сделаете его красивым».⁶

Каждый новый материал, из которого человек начинал складывать свои кристаллические гнезда, наследовал формы, оставленные ему его предшественником как неизбежное историческое наследство. Самые старые памятники Индии воспроизводят в камне бревна и деревянные балюстрады, вплоть до подражания скрепам деревянных пазов. Мебель средневековья и Ренессанса воспроизводит в дереве архитектурные формы камня.

Железо в архитектуре продолжает подражать готовым формам, созданным камнем и деревом.

Сизеран считает железо безличным.

«Железо ничего не диктует художнику. Оно само по себе не обязывает его ни к какому определенному стилю. Архитектура долгие века выростала, как дерево, на определенной почве, приспособляясь к небу той страны, в которой она родилась. Железо — это Протей среди строительных материалов. Оно все позволяет и ничего не приказывает. Это триумф научного прогресса и его проклятие. Получив власть над природой, мы потеряли возможность учиться у нее».⁷

Сизеран думает, что железо не может создать нового стиля. Новый стиль можно открыть только в прошлом, когда ясно очертится физиономия эпохи. Для того чтобы сказать новое слово, мы ищем только нового сочетания старых слов. Нет нового стиля, потому что не может быть нового символа, по самому существу символа. То, что может стать символом, становится видимым только на расстоянии долгого времени. Сизеран не видит характера железа, потому что железо нам пока еще говорит сочетаньями старых слов.

Ствол дерева — колонна — для нас привычно была символом силы и опоры.

В железе есть две возможности: железо на камне дает стемель и переносит в мир трав и гибких растительных линий. Железо как скелет здания

напоминает скорее внутреннее строение кости. Разрыва с природой в нем может быть меньше, чем в камне. Треугольник, лежащий в основе железных построек, как символ устойчивости и силы не привычен нашему глазу, но он быстро станет символом в области тяжести.

Главным завоеванием, сделанным железом, Сизеран считает мост. «В те времена, когда города, опоясанные их укреплениями, сбивались в кучу, чтобы не терять ни пяди пространства, ползли один на другого, как испуганное стадо овец, каменный мост был улицей, висящей над водой. Мосты были из камня, как и дома, построенные на его устоях. Он был городом между двух городов; на мосту строили лавки, воздвигали часовни; на мосту останавливались, чтобы танцевать, чтобы молиться, чтобы жить, чтобы спать, чтобы умирать. Старый мост походит одновременно и на крепость и на ряд кораблей: крепость — против людей, корабли — против реки. Каждый устой был похож на судно, обращенное носом против течения.

Задача теперешнего моста только соединить две стороны реки. Он сделан из железа, как те поезда, что пробегают по нему.

Старый мост осторожно, шаг за шагом, медленно, как слон, переходил через реку; новый переносится одним прыжком, как скаковая лошадь!»⁸

Но та революция, которую железо успешно выполнило в области моста, не удалась ему в области жилища.

«Сведенная к своему простейшему виду, архитектура есть искусство прежде всего закрыть для себя небо и землю: небо крышей, землю стенами, — и это не для того чтобы скрыть их, но для того чтобы защититься от их изменчивости. И как только эта цель достигнута, архитектура становится искусством открыть изнутри как можно больше простору и земле и небу посредством окон и атриума. Таким образом, архитектура прежде всего крыша и стена и только после этого — окно. Железо — это только опора, но не поддержка».

В железной архитектуре закончилась эволюция окна, и окно поглотило здание.

«Раньше стены делались по необходимости, а пустоты для красоты. Теперь пустоты делаются из необходимости, и стены для красоты. Железо не упрощает архитектуру — оно уничтожает ее. Оно оставляет только пустоты. Конечно, эти пустоты можно заполнить камнем, кирпичом, стеклом, керамикой, но это уже не будет больше архитектурой из железа.

Опали лепные украшения Ренессанса, опали готические растения средневековья, опали амуры, колчаны и безделушки рококо, завяли и опали, как осенние листья. И теперь в этих живых лесах остались только одни голые ветви: ветви железа, которые рисуются одиноко на вечно меняющемся небе».⁹

Железо создало только скелет, кости здания. Но у этого скелета еще нет соответствующего мяса, соответствующей кожи.

Камень и дерево только заменяют, но еще не заполняют этот недостаток.¹⁰

Архитектура, раньше бывшая в области растительного царства, теперь вместе с железом постепенно переходит к области построения царства жи-

вотного.¹¹ Нельзя предвидеть, что именно станет тем телом, которое вырастет на железном скелете, и какую форму примет тогда архитектура. Железобетон — это лишь первая ступень обрастания плотью железных костей.

Но некоторые шаги, которые сделает эволюция современной улицы при помощи железа, — почти очевидны.

Уже теперь все каменные дома новых улиц Парижа опоясаны на высоте четвертого-пятого этажа линиями непрерывных железных балконов. Стоит немного расширить эти балконы и соединить их вместе легкими железными мостами — и физиономия улицы станет другой: пешеходное движение, стесненное и затерянное в глубине улиц-ущелий, перенесется на высоту. Это сразу разрешит вопросы колесного движения и даст городу вид воздушной Венеции. Начавшись в центрах городов в виде непрерывных балконов, эта воздушная сеть тротуаров скоро оставит направление старых улиц и создаст над крышами города новую систему, не совпадающую с нижней так же, как не совпадают каналы и сухопутные пути Венеции. Вопрос о движущихся тротуарах найдет себе гораздо более легкое разрешение там, на высоте, чем в глубине улиц. Эта новая ступень в эволюции города изменит весь общий вид жизни, заставив все то, что создано для пешехода, — магазин, кафе, рестораны — перенестись в верхние этажи здания. Для красоты города этот переворот может быть только благоприятен. Он не разрушит ничего старого, не изменит векового вида улицы, но вернет горожанам небо и воздух. На высоте шестых этажей европеец снова найдет старые улицы города низкого и уютного, не замыкающего неба в длинные зубчатые языки карнизов, улицы, созданные только для пешеходов, как переулки Севильи и каменные коридоры Генуи.

И тогда на тяжелых каменных напластованиях исторического города вырастет травянистый мир железных стеблей, кружевных мостов, тонких металлических кружев, брошенных на темя города, как черная испанская мантилья.

СОВРЕМЕННАЯ ОДЕЖДА

Сизеран подходит к вопросу о современной одежде со стороны ее применимости к скульптуре.

«Более ста пятнадцати статуй было воздвигнуто во Франции с 1870 по 1885 год. Никогда эта страна еще не бывала охвачена таким желанием „увековечивать“. У скульптуры появился какой-то ужас пустоты. Прежде чем пробита улица, прежде чем насажен сквер, прежде чем выяснилось, найдут ли обитателей новые дома, памятник спроектирован, и все уже знают, какой герой будет прославлен на этом месте. Великих людей поставили всюду: актеров оттеснили вплоть до загородных скверов, энциклопедистов сажают рядом с бюро омнибусов, социальных реформаторов — у преддверий цирков и на линии внешних бульваров. На перекрестке обсерватории изыскатель отбил место у маршала Нея и заслонил горизонт „Четырем частям света“.¹² Великолепная перспектива Люксем-

бургского фонтана замкнута. Изделие Пеша затмевает произведение Карпо. Мы пресыщены. И все-таки в каждом Салоне вереницы великих людей, отлитых из гипса, „ждут“ момента в свою очередь вступить в храм „бессмертия“.¹³

В этой скульптурной оргии властно выдвигается вопрос о передаче современной одежды.

«Раньше имели смелость одевать героев в тогу или изображать их нагими. Естественная одежда — это кожа, — говорил Дидро, — чем дальше удаляются от этого принципа, тем более грешат против хорошего вкуса».¹⁴

Поколение, пресыщенное похоронными процессиями Торвальдсена, спросило себя: является ли «нагота» незыблемым законом?¹⁵

«Заметили, что „Моисей“ не был одет согласно канону Поликлета, что „Коллеони“ был одет в костюм, совершенно не похожий на тогу. Упоминали Шардена, проникшего в интимную поэзию самых скромных уголков и полезностей семейной жизни. Неужели вы думаете, — писал Планш, — что если бы Рубенс и Ван-Дик вернулись, они бы не сумели найти свою красоту во французском костюме 1831 года?»¹⁶

Но трудности передачи современной одежды стояли не перед живописцами, а пред скульпторами.

«Не однообразие цвета безобразно в нашей одежде, а геометрическая линия».¹⁷ «В мире линий есть три чудовища — говорил Делакруа, — прямая, симметрично волнистая и ужаснее всего две параллельных».¹⁸

«Современный костюм решено было обессмертить. Скульпторы стали подражателями портных. Монмартр и Монпарнас получили образцы из квартала Оперы. Это называли освобождением от академии...»¹⁹

«Бодэн в сюртуке стоит на баррикаде. Он размахивает цилиндром, фигурирующим тоже на памятнике Виктора Нуара, работы Далу».²⁰ Припоминающему «июльские дни» Делакруа кажется, что цилиндр стал необходимой эмблемой при изображении великих народных агитаторов нашего времени.²¹

«Быть может, археологи будущего, найдя его изображение на статуях всех революционеров, будут искать смысла этого предмета и, не будучи в силах представить себе, что такая вещь могла быть головным убором человека, решат, что это какой-то неведомый снаряд для разрушения».²²

Ларруме восклицал: «Старые предрассудки побеждены. Наши скульпторы не считают больше необходимым задрапировывать в античные тоги великих людей, носивших современную одежду; они пришли к убеждению, что и современная одежда может иметь свою красоту. Теперь уже никому не придет в голову дикая идея представить Наполеона I с голыми ногами, как это сделал Шодэ для Вандомской колонны, или Расина, задрапированного в шерстяной плащ, как Расин Давида д'Анжэр».*²³

И как ответ на это появился «Виктор Гюго» Родена. «Этот художник, такой смелый и такой склонный к новшествам, желая представить двух

* В оригинале — типографская порча текста: «или сын Давида д'Анжэр». Текст исправлен по газетной публикации. (Ред.).

современников, отказался от современной одежды, как от подвига несовершенного, и одного — Бальзака — закутал широкой драпировкой, с другого — Гюго — сорвал все одежды». ²⁴

Роден вернулся к старому символу — наготы. Для нашего поколения людей нагота перестала быть реальностью, но тем глубже стало ее идейное значение. То, что для античных скульпторов было простым констатированием факта, для нас стало напоминанием, но есть разница между памятником и простым скульптурным наброском, которую Сизеран совсем не оттеняет.

От памятника мы требуем значительности, символа, напоминания. В памятнике нет места аналитической работе, нет места изобретению новых слов. Памятник должен говорить всем и поэтому должен говорить слова великие и простые, вековые слова.

Современная одежда не могла создать вековых слов. Она была слишком мало изучена.

Честное реалистическое изучение Россо ²⁵ и Трубецкого ограничивается набросками и именно поэтому оно имеет такое значение. Из их работы, может, и создастся новый язык, выражающий современную одежду.

Сизеран, говоря об ее изображении, берет только памятники, генуэзское «Самро Санта» ²⁶ с его кошмарами мраморных пиджаков и бронзовых панталон.

Но он очень верно отмечает, что в лучших вещах скульпторы изображали одежду настолько прилипшей к телу, что она уже теряла свою специфическую современность. ²⁷

«Все, что можно было найти в аксессуарах современной жизни для того чтобы как-нибудь задрапировать современное платье, было использовано». ²⁸

То, что Сизеран говорит о современной одежде самой по себе, очень важно. «Прежде всего она однообразна. Она открывает громадные пространства, лишены света и тени. Там, где человеческий бюст делает выгиб, складку, выпуклость, раскрывает целую систему мускулов, сюртук имеет только один план. Там, где тело говорит — рельеф, глубина, волнистая линия, легкая тень, мускул, там сюртук говорит: цилиндр. Портной выправляет бюст человека и учит природу, что она должна была построить ноги прямолинейно. Современное платье не только прячет человеческие формы — оно противоречит им. Тога или плащ моделируются на атлете или ораторе и, раз упавши с его плеч, теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру человека: у него есть ноги, руки, шея, он человекоподобен.

«Однообразный и искусственный, наш костюм кроме того еще неподвижен». ²⁹

Пари сумел оживить линии костюма своего «Дантона», что на Сен-Жерменском бульваре, но он достиг этого чудовищным преувеличением жесты.

Однообразная, неподвижная и искусственная, современная одежда представляет явление единственное в летописях одежды. До нее все костюмы, которыми пользовалась скульптура, все-таки согласовались

с пропорциями человеческого тела, подобно Коллеони Верроккио или св. Георгию Донателло, или совершенно не имели пропорций. Самобытность современного костюма в том, что он не моделируется согласно формам тела, как во время Ренессанса, не лишен всякой самостоятельной формы, как древний плащ, но, не будучи пригнан по телу, он человекоподобен по-своему, и если он не дает представления о человеке настоящем, то он дает все-таки идею какого-то «bonhomme'a»,* нарисованного портным.

В складках тоги всегда живет воспоминание о человеческом теле. Квинтилиан говорит: «Человек в тоге медленно поднимает руку. Это движение создает массу складок, точно движение корабля, оставляющего струю за кормой».³⁰

Напротив, если человек в сюртуке подымет руки в два раза выше, нижняя линия фалд даже не дрогнет. Разве около плеча сморщится гусиная лапка, точно маленькая гримаска. Движение под плащом — это камень, брошенный в воду: до самых краев пройдут концентрические содрогания поверхности, оттеняя вызвавший их жест. А движение в современном платье — это камень, падающий на песок.

Здесь мы касаемся главного закона красоты одежды. Одежда красива постольку, поскольку в ней разоблачается движение тела.

Сюртук не разоблачает тела потому, что он прячет в футляре одного диаметра все разнообразие естественных пропорций. Он не отражает движения потому, что он сшит так, чтобы избежать каких бы то ни было складок. Нужно глубокое потрясение, чтобы оно чем-нибудь отразилось в костюме современного человека. Он не оттеняет шага, потому что сделан из слишком тяжелого материала чтобы развеяться и стянут пуговицами — жандармами современной одежды.

Но не отражая ничего реального, ничего существующего в природе, что же выражает всеми признанный костюм? Очень просто! Он выражает идеал — идеал портного, который его сделал.

Портной настолько же скульптор современного костюма, насколько скульптор — портной драпировок. Костюм сам по себе скверное произведение искусства. Тут нельзя говорить о живом и реальном явлении, которое предстоит воплотить художнику. Дело идет только о воспроизведении «fac-simile» скверного произведения искусства.

Но какой идеал мог создать такую одежду — однообразную, искусственную, невыразительную? Разве не очевидно, что самые недостатки делают его общенародным и что он стал современной одеждой именно потому, что он однообразен и невыразителен, потому что он костюм «равенства»? Именно потому, что он дает один и тот же вид мускулистому торсу и узкой груди, широким плечам и плечам падающим, мощным рукам и дрожащим коленам, именно потому, что он придает людям, совершенно непохожим, общее сходство некрасивости, именно этим он импонирует нашему времени и нашему обществу.

«Фикция „равенства“ стала реальностью в нашем костюме».

Так говорит Сизеран.³¹

* чудака (франц.).

В жизни нет ничего ужаснее осуществленных идеалов.

Самое понятие «идеала» глубоко противоречит понятию искусства. Это не парадокс.

В душе художника всегда живут два момента, жаждущие воплощения: воспоминание и идеал красоты.

Воспоминание — это основа всего, что есть ценного и важного в искусстве.³² Это реальность внешнего мира, прошедшая сквозь призму личности. Тут живая связь, здоровый корень, касающийся своим концом самых чистых и могучих источников жизни. Воспоминание всегда субъективно и оригинально.

Идеал красоты вырастает в нездоровых областях человеческой души, засоренных общими местами, чужими мыслями, моральными учениями, всякими общественными условностями. Идеал по своему смыслу есть нечто пригодное для всех, т. е. безличное, потому что он растет в противоположность воспоминанию в той области мыслей, которая составляет достояние всех.

Этим определяются и два отношения к искусству. Люди поверхностные, практические; чуждые искусству, не носящие в своей душе зерна мудрости, ищут в искусстве идеала и поучения. Они требуют, чтобы им изобразили жизнь так, как им хочется, чтобы она была.

Люди, любящие жизнь во всех ее проявлениях, понимающие, мудрые, ищут воспоминания.

Эпохи великих идеалов были всегда эпохами грубых и варварских форм жизни. В эти эпохи бывают яркие личности, но не бывает истинного индивидуализма. Личность проявляется скорее своей несдержанностью, чем своей силой. Истинные индивидуальности редко оставляют по себе имя. Они чаще целиком переливаются в свое произведение, до тла сгорая в нем, как это было с неведомыми гениями XIII века.

Художники XIX века выпустили из своих рук нити жизни. Они уходили в разные стороны, увлекаемые социальными идеалами века, и забывали, что они только до тех пор могут оставаться великими владыками жизни, пока они будут простыми ремесленниками, пока через их руки будет проходить весь внешний, материальный мир жизни. Свою власть они отдали в руки фабрики и иронией истории оказались подчиненными в изображении современной жизни вкусам портных.³³

Современная одежда не могла не оказать глубоко растлевающего влияния на стыд тела.

В те времена, когда для того чтобы раздеться, было достаточно одного широкого движения руки, не могло существовать стыда тела. Стыд тела теперь не сводится ли почти целиком к стыду раздевания: к этому ряду унизительно-позорных мелких жестов вылезания из своего футляра?³⁴

Художникам давно пора оставить абстрактные области «большого искусства» и начать делать искусство в жизни, искусство несравненно «большее» по силе той власти, которую окружающие вещи имеют над человеком.

Художник должен стать заклинателем вещей в современной обстановке.