



РЕЦЕНЗИИ

КАК ЧИСТЫЕ ЗНАКИ ГЛУБИНЫ

Георг Зиммель. Рим. Флоренция. Венеция / Перевод с немецкого А. Филиппова-Чехова под ред. М. Лепиловой. М.: Grundrisse, 2014. (Varia. 05). 96 с.

**Балла-Гертман
Ольга Анатольевна**
заведующая
отделом философии и
культурологии журнала
«Знание-Сила»
(г. Москва)
e-mail: gertman@inbox.ru

Систематического исследования о трёх разных итальянских городах и тем паче о способах и принципах их восприятия и толкования Георг Зиммель, социолог и философ культуры, не писал. Тем интереснее то, что три его эссе, написанные в разное время — о Риме в 1898 году, о Флоренции — в 1906-м и о Венеции — в 1907-м — и им самим вряд ли связывавшиеся друг с другом, оказались как бы главами одной небольшой книги и теперь могут читаться подряд, как развитие одной совокупности мыслей.

Какой бы замысел ни свёл эти тексты под общей обложкой, чтение их как частей связанного повествования, да ещё и сегодняшними глазами, позволяет увидеть в них много такого, о чём сам автор, скорее всего, и не помышлял на своём рубеже столетий. А именно — здесь можно застать самое начало и поныне действующего европейского способа мыслить (да и чувствовать) и говорить о городе как о явлении особенного, ни к чему иному не сводимого рода. Важно, кстати, что всё это думается и говорится ещё задолго до массового туризма с его поверхностностью, с его специфическим способом распределения внимания, с которым мыслящему человеку, предположительно, надо спорить, которому надо противостоять. Первым, ещё, так сказать, робко-массовым туристам от Зиммеля, впрочем, уже достаётся: «Типичный турист в Риме, — ворчит автор, — кажется более невыносимым и неуместным, чем где-либо ещё: ведь его внимание сконцентрировано лишь на отдельных «достопримечательностях», сумма которых

и означает для него Рим, а это равносильно тому, чтобы приравнять органическое тело к сумме его анатомических органов и пройти мимо самого процесса жизни, в котором каждый орган есть лишь звено всеохватного, всепроникающего, всевластного единства. Такой турист не ощущает красоты второй степени, основывающейся на красотах в единственном числе и возвышающейся над ними».

В целом же и Рим, и Флоренция, и Венеция предстают здесь автору — а тем самым и нам — почти не захватанными туристским торопливым вниманием, как чистые знаки глубины, как способы, если угодно, её переживать. И не в «достопримечательностях» — не в знаковых объектах, не в «изолированных, расположенных по ту сторону обыденного, бросающихся в глаза точках притяжения, которые при необходимости могли бы находиться где угодно», — тут для автора дело. Дело именно в целом, которое постоянно образуется из материала любой степени случайности и даже эклектичности, — целое здесь всегда сильнее, чем и случайность, и эклектичность: оно всё соединяет, всё оправдывает, всё наделяет смыслом. «Встраивание древних и древнейших осколков в поздние сооружения, — пишет Зиммель, — символично; иными словами, оно представляет собой застывший образ того, что динамика римской жизни отражает в текучей форме: построение собственного жизненного единства из несопоставимых элементов, которые благодаря интенсивности напряжения между собой возводят силу этого единства в непревзойдённую степень образности.» (Понятно, что таким образом он описывает скорее собственный взгляд, чем город Рим, — впрочем, многие ли делают иначе?)

Конечно же, мы имеем тут дело с новоевропейскими мифами об Италии вообще и о Риме, Флоренции и Венеции в частности (разумею здесь под «мифами» устойчивые и непременно эмоционально значимые комплексы связываемых с городами смыслов и образов. Так, «красота», которую принято искать и которой принято восхищаться, — неперменная и важнейшая компонента итальянского мифа, и Зиммель с нею очень активно работает). Ко времени Зиммеля эти мифы уже зрелы, воспринимаются ещё вполне всерьёз и, главное, ещё живы — их можно развивать в прежних руслах. Именно это автор и делает. Он прорабатывает эти мифы философски, даёт им философскую артикуляцию — отчего мифами они быть не перестают, а, напротив того, лишь укрепляются в этом качестве.

Самое же, на мой взгляд, интересное: мы застаём здесь европейскую мысль и европейское чувство в их предурбанистическом состоянии, когда из корпуса философских и эстетических понятийных средств ещё не выделился и не обрёл самостоятельности тот комплекс инструментов, что назначен к восприятию городов, но потребность в нём и, главное, возможность его — уже остро ощущаются, и начинают прокладываться пути для его будущего формирования. Один из этих путей, пожалуй, даже главный, — восприятие города как целого. Как мы уже успели заметить, целое, «формообразующее единство» — ведущая интуиция Зиммеля при его работе с материалом, даже с таким вообще-то разнородным, каков, строго говоря, всякий город. (Именно в нехватке цельности восприятия, а не в чём бы то ни было ещё, упрекает автор, как мы помним, суетного римского туриста — «ведь его внимание сконцентрировано лишь на

отдельных “достопримечательностях”».) И помогает этой интуиции удержаться в роли ведущей та самая важнейшая компонента итальянского мифа, которая позволяет разговору быть как будто прежде прочего эстетическим: идея красоты. С неё тут всё начинается, к ней всё не устаёт возвращаться. Чаемую целостность образует — и задаёт как предмет стремления — именно она.

«Глубочайшая притягательность красоты, — так начинает Зиммель свой разговор о Риме, — заключается, возможно, в том, что она всегда остаётся формой элементов, которые сами по себе нейтральны и даже чужды красоте и лишь в присутствии друг друга обретают эстетическую ценность; <...> над этими частностями простирается формообразующее единство, составляющее их красоту.»

Это единство приветствует он и в увиденной восемь лет спустя Флоренции: «Единство образа Флоренции придаёт каждой из его частей более глубокий и пространственный смысл, сравнимый разве только с тем значением, какое обретает художественный фрагмент в контексте всего произведения искусства; <...> здесь все эти элементы обладают совершенно иным душевно-эстетическим обликом, центром притяжения и иными границами, потому что каждый из них восхищает не по отдельности, а как составляющая общей, высшей красоты. И кажется, что не только соседство всех зрительных образов или близость природы с духом, но и смена прошлого настоящим собирает впечатление от Флоренции и её пейзажей в одну точку.»

Чистый миф, конечно. Зиммель ничем не обосновывает сказанного, не показывает читателю на реальных чертах конкретного материала: вот, смотри, таким-то образом, по такой-то формуле складывается городская цельность, за счёт того-то она удерживается. Нам остаётся верить автору на слово. Однако направление мысли задано — Зиммель принадлежал к числу влиятельных авторов своего времени. И много позже та цельность, что видится Зиммелю как «красота второго рода», станет описываться и осмысливаться исследователями как система, которую образуют все процессы городской жизни, независимо от степени своей эстетической значимости. Это зародыш системного видения.

На мой взгляд, под этой же обложкой ощутимо не хватает ещё одного «городского» текста Зиммеля, явно программного и чуть более раннего — «Большие города и духовная жизнь», написанного в 1903 году. Этот текст, конечно, несколько о другом — о новейших мегаполисах тогдашней современности, само существование которых на заре XX века было ещё внове, поражало и вообще остро переживалось, если не сказать — травмировало. Да, индустриальные мегаполисы были тогда ещё свежей культурной травмой. Неспроста примерно тогда же младший современник автора и согражданин его по немецкоязычному миру, Райнер Мария Рильке, восклицал: «Господь! Большие города обречены небесным карам». Культуре надо было как-то справляться с большими городами как явлением, и поэзия, и философия были способами справиться с ними: хотя бы выговорить, упорядочить, прояснить. Присутствие этого социологического и социопсихологического текста, конечно, несколько нарушило бы стройную «итальянскую» логику здешнего повествования и вывело бы его за рамки господствующего здесь эстетического дискурса. Зато оно

обозначило бы другой полюс зиммелевского способа понимать города, противоположный тому, на котором воспринимаются автором Рим, Флоренция и Венеция — города, независимо от своих размеров, совсем не «большие», скорее уж великие, и имеющие отношение не столько ко времени, сколько к вечности: они для классического европейского восприятия её живые образы, сама вечность во плоти. (Наверно, то был последний период в европейской интеллектуальной истории — рубеж веков — когда ещё всерьёз говорили о вечности, притом на живом историческом материале.) Поэтому, кстати, разговор о Риме, Флоренции, Венеции — не род ли смысловой ностальгии, не попытка ли прояснить, чем «должен» быть город в своём — и ведь уже осуществившемся! — идеале? «Большие города...» добавили бы читателю представления о том, что такое в восприятии автора город как человеческое состояние вообще; как город формирует своих обитателей, их мышление и чувственность; как он вообще связывает все случающиеся в нём явления в некоторое целое. Во всяком случае, «итальянский» триптих Зиммеля хорошо, кажется, читать, держа в голове некоторые мысли из «Больших городов...», например, то, что «все самые банальные внешности [в смысле — внешние явления. — *О.Б.-Г.*] связаны в последнем счете с конечным решением вопроса о смысле и стиле жизни»¹ (это то самое «формообразующее единство», которого зиммелевский ум ищет повсюду). Причём заметим, смысл неспроста назван тут первым. Эстетическое для Зиммеля — одна из областей осуществления смысла. Красота — это для него всегда о смысле; один из самых прямых — если не просто самый прямой — способ его высказывания.

Итак, каждый вовлечённый здесь в разговор город переживается и толкуется Зиммелем как эстетическая проблема, прочитывается им как эстетически значимое высказывание (попросту: произведение искусства). А то, что все три города принципиально различны, по-разному организованы именно в эстетическом отношении, представляет для толкователя дополнительный вызов. С этими вызовами автору надлежит справиться философскими средствами, вложенными ему в руку его временем. Новых он, собственно, здесь и не создаёт, обходится возможностями уже существующих.

Да, каждый из трёх городов автором именно и в первую очередь переживается (недаром Зиммель был не только одним из создателей социологии, но и входил в число главных представителей философии жизни). Человек вполне строгого, тщательно выстроенного рационального мышления (среди собратьев по философии жизни он принадлежал к наиболее академичным) — Георг Зиммель, заговаривая об итальянских городах, делается взволнован, горяч, страстен и пристрастен. К философскому по своему типу предприятию эстетического анализа города он приступает с поэтическим, даже лирическим жаром. Он прежде всего взволнован объектом своего анализа, а затем уже — в русле этой взволнованности — возводит категориальные конструкции.

И, как если бы они были в самом деле произведениями искусства — результатами усилий осознанной творящей воли (о субъекте которой вопрос ни разу не ставится) — Зиммель свои города оценивает и судит: хорошо ли

¹ Цит. по: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf>

сделано? И находит их неравноценными — а основания для суждений даёт ему аристотелевская эстетика, согласно которой, как писала в связи с Зиммелем финская исследовательница Санна Турома, «каждое произведение искусства выражает либо метафизическую внутреннюю истину, либо некую ложную сущность»². Города — тем более вечные — ничуть не исключение, как раз напротив: наилучшее подтверждение правила. Они, в точности как стихи или музыка, должны отсылать к подлинному, к корням бытия, — и хороши — «естественны» — тогда, когда выражают «предельно точно соответствующую» им жизнь (когда они, так сказать, метафизически реалистичны).

Именно эту последнюю недостаточно выражает — скорее уж маскирует и глушит! — по мнению автора, Венеция, эстетические отношения с которой — в отличие от Рима и Флоренции, у него явно не сложились. (Тут, похоже, философ идёт на поводу у инерций вполне устоявшегося к тому времени в европейской культуре — стереотипного! — восприятия Венеции как города-маскарада, города-декорации, города-театра и сопутствующих тому интуиций сокрытия, фальши, лжи и, почему-то, бездушия.) Он постоянно испытывает сильный соблазн упрекнуть Венецию в неподлинности и старательно этому соблазну сопротивляется, но время от времени всё-таки ему уступает.

«Флоренция выглядит как произведение искусства, поскольку её образность связана с хотя и канувшей в историческое прошлое, но предельно точно соответствующей ей жизнью. Венеция же — искусственный город. Флоренция никогда не станет просто маской, её образ был неподдельным языком реальной жизни; здесь же, напротив, всё радостное и светлое, лёгкое и свободное лишь служило фасадом мрачной, жестокой, безжалостно рациональной жизни, после ухода которой осталась только бездыханная декорация, только лживая красота маски.» И тут уже, прямо как на Невском проспекте (наш петербургский миф — ведь близкий родственник венецианского!), «всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется», — «Люди в Венеции хотят словно по сцене: со свойственной им деловитостью они не совершают никаких дел или же, погрузившись в пустые мечтания, снова и снова появляются из-за одного угла, чтобы тут же исчезнуть за другим. В каждом из них есть что-то от актёров, перестающих существовать справа и слева от сцены: действие происходит только на подмостках, не являясь следствием предшествующей реальности и не оказывая влияния на будущее».

Очень похоже на то, что с помощью городов-матриц автор — он никакое в этом не исключение — проговаривал и проживал важные для себя (для своей культуры, для своего времени) смыслы («Флоренция — это счастье совершенно зрелых людей, которые познали смысл бытия или отказались от него...»), подобно тому, как мы делаем это со словами найденного готовым языка. Он решал на их материале актуальные для себя задачи.

И вот ещё что интересно: говоря об этих трёх несомненно итальянских городах, Зиммель ни единой, кажется, строчкой не отсылает читателя к их собственно итальянскому контексту и итальянским смыслам. Он их прочиты-

² Турома Санна. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8-pr.html>

вает как надкультурные и надвременные — адресованные и значимые для всех мыслимых культур сразу.

Нет, нет, оптике для восприятия городов, для прочитывания их как самоценных и самоадресованных текстов ещё предстояло сложиться. Впереди был для этого ещё целый XX век. Возможно, наш XXI-й этому ещё тоже не вполне научился.

«...Искусство, — настаивает Зиммель, — только тогда совершенно и лишено искусственности, когда оно больше, чем искусство. Такова Флоренция, где душа ощущает поразительную однозначность и надежность родины. Венеция же — изо всех сил старается он оправдать не полюбившийся ему и всё-таки вечный (и пуще того — красивый!) город — обладает двуликой красотой приключения, плавающего без корней в водах жизни, словно оторванный цветок в море, а то, что она была и остается классическим городом рыцарского поединка, лишь подтверждает ее главное предназначение: быть для нашей души не родиной, но приключением.»

И, в конце концов, так ли важно, что сказали бы на это природные венецианцы?