



АНДРЕАС ШЁНЛЕ

# АРХИТЕКТУРА ЗАБВЕНИЯ

РУИНЫ И  
ИСТОРИЧЕСКОЕ  
СОЗНАНИЕ  
В РОССИИ  
НОВОГО  
ВРЕМЕНИ

**Андреас Шёнле**  
**Архитектура забвения. Руины**  
**и историческое сознание**  
**в России Нового времени**  
**Серия «Интеллектуальная история»**

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=29418790](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=29418790)*

*Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени: Новое литературное обозрение; М.; 2018  
ISBN 978-5-4448-0889-4*

**Аннотация**

Несмотря на длительное пренебрежение и безразличие, руины сыграли заметную роль в русской истории. Вплоть до недавнего времени российский ландшафт, как деревенский, так и городской, изобиловал руинами, начиная от недостроенных и брошенных величественных императорских дворцов, таких как екатерининский дворец в Царицыне, и до незаживших шрамов Второй мировой войны и печальных результатов советского и постсоветского небрежения; не говоря уже о грандиозных пространствах заброшенных промышленных зон (показанных, в частности, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер»). В советское и постсоветское время повсеместно разбросанные

развалины заброшенных зданий придавали особенно острое историческое значение окружающему ландшафту. Руины – во многих отношениях образ рефлексивности, самосознания культуры, размышляющей о собственных истоках, и Россия в этом отношении не исключение. Автор этой монографии исследует значение, приписываемое руинам в литературе и искусстве, а также в политическом дискурсе на исторических сломах, от XVIII века до наших дней. Он освещает противоречивые факторы, которые довели в тот или иной период и препятствовали широкому признанию руин в качестве культурных ценностей. Кроме того, в книге анализируется, как восприятие руин отражает различные грани идентичности и исторического сознания русской культуры в целом.

# Содержание

Благодарности	6
Введение	10
Конец ознакомительного фрагмента.	70

# Андреас Шёнле

## Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени

© 2011 by Nothern Illinois University Press. Публикуется по  
соглашению с Nothern Illinois University Press

© А. Степанов, пер. с англ., 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

\* \* \*

*Нет! часть сгубленных лучше нашей части,  
Когда, сгубив их, вечно ждем напасти.*

*Шекспир. «Макбет». Акт 3, сцена 2 (Перевод В. К.  
Кюхельбекера)*

# Благодарности

Эта книга не была бы написана, если бы во время скучной рождественской вечеринки в 2000 году Джулия Хелл не предложила мне совместную работу над проектом, касающимся руин. Наш краткий, ни к чему не обязывающий разговор имел в качестве последствий сначала проведение симпозиума, затем наш с Джулией совместный семинар для магистрантов в Университете штата Мичиган, затем большую междисциплинарную конференцию и, наконец, сборник статей под названием «Руины модерности» («Ruins of Modernity»), вышедший в свет в издательстве Университета Дьюка в 2010 году. Все прошедшее с тех пор время не смогло и не сможет уменьшить той благодарности, которую я испытываю к Джулии.

Многие коллеги щедро делились со мной своими знаниями и ресурсами, и формы их помощи были столь многочисленны, что я не смогу всего здесь перечислить.

Студенты-магистранты из нашего посвященного руинам семинара, а также докладчики на конференциях помогли мне лучше понять, какие неистощимые запасы смыслов таятся в понятии «руины». Беседы с близкими друзьями, такими как Андрей Зорин, Борис Кац, Катриона Келли, Татьяна Смолярова и Джереми Хикс внушили множество плодотворных мыслей. Специалисты из России, с которыми я со-

ветовался, горячо поддерживали мои идеи. Покойный Давид Саркисян открыл свою телефонную книгу и обзвонил множество самых разных людей, которые могли быть мне полезны. Его коллеги по Музею архитектуры имени А. В. Щусева в Москве – главный хранитель И. В. Седова, Л. Г. Рассадников, М. Г. Рогозина – познакомили меня с изображениями некоторых необыкновенно привлекательных руин из своих коллекций. То же самое можно сказать о И. А. Золотинкиной, Ю. М. Солоновиче и Н. Г. Шабалине, сотрудниках Русского музея в Санкт-Петербурге. В. Е. Ловягина из Государственного музея истории Санкт-Петербурга щедро делилась со мной своими знаниями о репрезентациях ленинградской блокады. С некоторыми весьма известными российскими историками архитектуры, такими как А. Л. Баталов (Музеи Московского Кремля), Григорий Каганов (Европейский университет) и Владимир Седов (Проект «Классика»), мы провели множество часов в разговорах о судьбе руин. Петр Белый, Александр Бродский, Илья Уткин и Михаил Филиппов – современные художники, анализом произведений которых я завершаю эту книгу, – с готовностью размышляли о своей работе и с еще большей готовностью – о месте руин в структуре постмодерных городов, делясь со мной своими размышлениями.

Работе над монографией помог Леверхульм-траст, который обеспечил на год замещение моей преподавательской нагрузки, пока я занимался исследовательской работой. Вдо-

бавок Британская академия выделила мне Малый исследовательский грант, покрывающий расходы на путешествия, чтобы я мог работать в России. И наконец, Колледж языков, лингвистики и кинематографии Лондонского университета королевы Мэри не только предоставил мне исследовательский отпуск, но и спонсировал несколько выступлений на конференциях, где я получил важные для меня отклики на свой труд со стороны коллег. Я безмерно благодарен всем этим организациям за оказанное доверие.

Некоторые фрагменты этой монографии появлялись ранее в печати в первоначальных редакциях в виде статей. Мои мысли о теории руин и о карамзинской «Бедной Лизе» были опубликованы в журнале «Новое литературное обозрение» в 2009 (№ 95) и 2003 (№ 59) годах соответственно. Краткая версия раздела, касающегося отражения московского пожара у Льва Толстого, была включена в состав междисциплинарного сборника «Руины модерности» («Ruins of Modernity»), который мы с Джулией Хелл подготовили в издательстве Университета Дьюка в 2010 году. Наконец, мои заметки о реакции Пушкина на знаменитую картину Карла Брюллова «Последний день Помпеи» были напечатаны в посвященном А. Л. Осповату фestsкрипте, который назывался «Время и место» (Новое издательство, 2008). Я благодарю редакторов этих журналов и книг за разрешение воспроизвести упомянутые тексты в данной монографии в переработанном виде.



За точный и элегантный перевод этой книги на русский язык я хочу высказать мою благодарность А. Д. Степанову, с которым было исключительно легко и приятно работать. Также выражаю благодарность Илье Калинину, удачно преодолевшему все препятствия к русскому изданию этой монографии. И наконец, я хочу отдать должное издательству НЛО и его главному редактору Ирине Прохоровой. Лучшего прибежища для моих руин я бы не мог себе представить.

И напоследок я благодарю мою жену Снежану Темпест и моих детей Марианну и Оливера, которые внушали мне своей добротой и любовью – и в особенности своей нестихающей живостью, – что я еще не превратился в предмет своего исследования!

# Введение

*Свет мне, право, непонятен!  
Отчего всем так приятен  
Вид крутых, скалистых гор  
И руинов? Это вздор:  
Лучше всякой мне руины  
Просто риги и овины;  
В них по крайней мере прок:  
А де рюин муа же м'ан мок<sup>1</sup>.  
Дом без крыши, без окошек,  
Годен только что для кошек  
Иль для крыс, не для людей.*

*Иван Мятлев<sup>2</sup>*

Госпожа Курдюкова, чью речь мы слышим в этом эпиграфе, – провинциалка, героиня комической поэмы Ивана Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже» (1840), написанной в форме пародии на путевые записки. Тамбовская помещица, обожающая выставлять напоказ свою образованность и уснащающая свою речь макароническими фразами, – образчик особого типа поведения, претенциозного и неуважительного по отноше-

---

<sup>1</sup> Des ruines moi je m'en moque – на развалины мне наплевать (*фр.*).

<sup>2</sup> Мятлев И. П. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже. Тамбов: Книгопродавец Дмитрий Федоров, 1857. С. 102–103. Благодарю О. Б. Лебеву, которая обратила мое внимание на эту цитату.

нию к другим, типичного для многих запечатленных в русской литературе полуобразованных людей ее класса. Свое категорическое неприятие руин и утверждение прагматических ценностей она высказывает в адрес знаменитых замков на Рейне – одного из центральных топосов немецкой романтической культуры. Хотя госпожа Курдюкова и выделяется своим воспитанием и происхождением, ее едва ли можно назвать уникальным явлением в русской культуре по части невосприимчивости к руинам. У Аполлона Майкова в «Прогулке по Риму с моими знакомыми» (1848) герой по имени Андрей Благодичный – парвеню, завязавший хорошие связи в свете, быстро поднявшийся по служебной лестнице и скопивший порядочный капитал в столице, однако постоянно путающийся в религиях и архитектурных ордерах, – весьма удивлен увиденному на прогулке по римским древностям:

Только и есть? Эти обломки? Ведь правду сказать, всего хорошего-то тут и есть Колизей, а то ведь смотреть нечего. Отчего же это здесь не подновляют ничего? Я совсем иначе представлял себе древний Рим; во-первых, я этих быков сюда бы не пустил, этой нечистоты тоже бы не потерпел; зарости бы ничему не дал... Во-вторых, я думал, что в самом деле есть древний Рим, что это особенный город, что это все дворцы и что их показывают, что и улицы есть...<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Майков А. Н. Прогулка по Риму с моими знакомыми (1848) // Майков А. Н. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. СПб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1914. С. 207.

Идеи Благочинного о восстановлении городов странным образом предвещают сходные представления бывшего московского мэра Юрия Лужкова. Чтобы показать, что такой взгляд на руины широко распространен, Майков заставляет лакея вторить своему господину. Боясь, что его Ванька может сбежать во время заграничного путешествия, Благочинный проверяет его преданность, спрашивая, что тот думает об увиденном. Глядя на Колизей и вспоминая разрушение Москвы в 1812 году, Ванька заявляет:

А это-с словно после пожара: киятер это, что ли? Да у нас новый не в пример лучше будет. Трухмальные-то ворота наши будут супротив здешних попригляднее. Ишь, тут рыцари налишлены все какие-то безносые, а нашего чугуна не скоро отковырнешь, да и не позволяют. А тут и присмотру нет никакого: швырнул камнем, да и пошел себе<sup>4</sup>.

Цитата демонстрирует не только полное невежество Ваньки, вторящее необразованности его барина, но и его уверенность – к которой мы еще вернемся – в том, что руины бросают тень на заботу государства о городе, публичном пространстве и обществе, а также в том, что люди больше заинтересованы в разграблении памятников, чем в их сохранении.

С помощью вымышленных замечаний о руинофобии своих современников Мятлев и Майков свидетельствуют об ак-

---

<sup>4</sup> Майков А. Н. Прогулка по Риму... С. 206.

туальности интереса к руинам в эпоху романтизма. И действительно, пренебрежительное отношение к руинам вступает в явный контраст с модой на древности, возникшей в элитных кругах в конце XVIII столетия, когда, как мы еще увидим во второй главе, произведения античной классики стали известны в России, а имитации древних руин появились в садах и парках. В 1820-х годах художник Александр Брюллов участвовал в раскопках Помпеев, а Академия художеств посылала многих живописцев в Италию, где они, в частности, учились зарисовывать руины. Великосветское увлечение древними развалинами привилось далеко не сразу, оно требовало серьезного образования. Путешествуя по Италии, масон Василий Зиновьев с сожалением признавался, что из-за недостатка знаний и воображения он не испытывает сильных чувств при виде древностей<sup>5</sup>. Любопытно, что в «Войне и мире» Толстого единственный центральный герой, который, пусть и с осторожностью, говорит об эстетической привлекательности сгоревшей Москвы, – это получивший образование на Западе Пьер Безухов. Александр Герцен в переписке с Прудоном признавался: «...я, как настоящий скиф, с радостью вижу, как разваливается старый мир» – и жаловался на то, что среди французов один только его корреспондент понимает, что «нет спасения внутри раз-

---

<sup>5</sup> См.: Журнал путешествия В. Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 гг. // Русская старина. 1878. № 23 (октябрь). С. 238. Благодарю Оксану Фарафанову за указание на этот источник.

валивающегося здания»<sup>6</sup>. Хотя Герцен говорит здесь о развалинах в переносном смысле, как о символе политического строя, который ему хотелось бы свергнуть, но его замечания в точности вторят постоянно проявляющемуся в русской культуре стремлению придать руинам идеологическое значение, далеко выходящее за рамки архитектуры. Снова и снова русская литература и культура показывают, что если в Европе высоко ценят руины, то в России ими пренебрегают. В частности, при обсуждении вопросов сохранения наследия прошлого деятели культуры постоянно сетуют на то, что их соотечественники не придают значения подлинности разрушающихся строений. Эта оппозиция между руинофобами на родине и руинолюбам на Западе оказывается одновременно и мифологическим образом, демонстрирующим глубинную разницу между культурным мировоззрением вестернизированного образованного класса, с одной стороны, народа – с другой, и реальностью – с третьей: повторяющиеся на протяжении веков исторические свидетельства говорят о повсеместно распространенном безразличии к сохранению руин.

В Западной Европе руины обладают парадоксальной внутренней связью с модерностью<sup>7</sup>. Их начинают воспри-

---

<sup>6</sup> Герцен А. И. Былое и думы. М.: Художественная литература, 1963. Т. 2. С. 55.

<sup>7</sup> В данной монографии понятие «модерность» (*modernity*) будет использоваться в несколько ином значении, чем «модернизация» (*modernization*); это мировоззрение, отвергающее традиционные моральные и политические репрезентации, создающее разрыв с прошлым и определяющее настоящее как переходный период по отношению к будущему. Первая философская концептуализация это-

нимать именно как руины и сохранять в этом качестве в эпоху Возрождения, когда знание о прерывности истории, проявившейся, в частности, в гибели древних цивилизаций, повысило значимость следов прошлого. Особую ценность руины приобретают в эпоху Просвещения, когда историческое сознание, вдохновленное идеей прогресса, воспринимает развалины как амбивалентные знаки, одновременно и отвергаемые и все еще желанные, поступательного развития человечества. В то же время руины как последствия войн и природных катастроф усложняют провиденциалистское понимание истории и вызывают в воображении образ покинутой Богом Вселенной. По ходу развития модерной и современной истории руины наделялись самыми разными свойствами и функциями – историческими, психологическими, политическими и философскими. В стремлении сохранить их ради поддержания чувства цельности и связности истории проявлялось и другое стремление – использовать руи-

---

го нового понимания времени принадлежит Герелю. См.: *Habermas J. Modernity's Consciousness of Time and Its Need for Self-Reassurance // The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures / Trans. F. G. Lawrence. Cambridge: MIT Press, 1987. P. 1–22.* Более подробно о значении «модерного» (*modern*) на протяжении веков см.: *Gumbrecht H. U. Modern, Modernität, Moderne // Geschichtliche Grundbegriffe. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978. V. 4. P. 93–131.* Обсуждение различных направлений модерности, включая противоречия и интенсивность ее принятия в России, см.: *Berman M. All That Is Solid Melts into Air. New York: Verso, 1982.* См. также недавнее исследование модернизации в России: *Kangaspuro M., Smith J. (Eds.) Modernisation in Russia since 1900 / Studia Fennica Historica. V. 12. Helsinki: Finnish Literature Society, 2006.*

ны как знаки великого прошлого, которое можно присвоить в настоящем. В западных обществах руины сделались уникальными *lieux de mémoire*<sup>8</sup>, игравшими важную роль в консолидации национальной идентичности. По мере того как в истории происходило все больше разрушений и их следы становились все нагляднее, философы, от Дени Дидро до Жана Бодрийяра, начали обращать внимание на значимость развалин. Они пытались, по-разному и часто весьма провокативными способами, раскрыть секрет притягательности руин для нашего сознания. В наши дни индустрия туризма сделала их местами обязательного посещения для множества людей, и размышление о них является частью нашей пост-модерной (или супермодерной) массовой культуры<sup>9</sup>.

Однако в России по целому ряду причин эта история постепенного усиления значимости руин разворачивалась совсем не гладко. Возможно, некоторую роль сыграло отсутствие в стране до присоединения Крыма в 1783 году классических руин. Средневековые деревянные церкви не могли превратиться в эстетически впечатляющие развалины, а каменные церковные постройки были не только немногочисленны, но и периодически подвергались перестройкам на протяжении веков: до 1917 года действующим церквям не позволяли приходить в упадок. На пренебрежении к руинам

---

<sup>8</sup> Местами памяти (*фр.*).

<sup>9</sup> О понятии супермодерности (*supermodernity*) см.: Augé M. Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London: Verso, 1995.



сказывалась и амбивалентная идентичность России как современной западной страны: тема созерцания руин явно рассматривалась как западная культурная норма и потому периодически всплывала в спорах об отношениях России и Европы.

Важную роль играли также разрушения вследствие гибельных войн, повсеместная бедность и дисфункциональная экономика, – все это не способствовало эстетизации разрушения в российском сознании. Постоянное господство телеологических систем мышления, сначала в форме христианского провиденциализма, а впоследствии, в советское время, в виде марксистской концепции истории, уменьшало силу воздействия руин: в них видели всего лишь побочный результат движения к историческому или религиозному примирению людей в конце времен. Наконец, свой вклад в увеличение числа руин, хотя и не всегда намеренно, вносили политические вожди: кто дурным экономическим управлением, кто пренебрежением к развитию городов, а кто и сознательным разрушением архитектурного наследия; разрушенному не придавалось ценностного значения. Руины превращались в молчаливый обвинительный акт политической бездарности или даже в метафору страданий народа, вынужденного жить под управлением жестокой и нерадивой власти. Эти факторы – как и многие другие, о которых еще будет сказано в дальнейшем, – не позволяли разрушенным или разрушающимся объектам в России обрести тот статус, ко-

торый они имеют в Западной Европе. Это не означает, что на Западе не велись жаркие споры, в ходе которых этот статус оспаривался<sup>10</sup>. Однако пренебрежение к руинам и сопутствующее ему безразличие к истории того или иного здания оказывало важное влияние на практику реставрации в России. Обобщая, можно сказать, что все указанные особенности свидетельствуют о поразительных пробелах и непоследовательности в российском историческом сознании.

Однако, несмотря на длительное пренебрежение и безразличие, руины сыграли заметную роль в русской истории. Вплоть до недавнего времени российский ландшафт, как деревенский, так и городской, изобиловал руинами, начиная от недостроенных и брошенных величественных императорских дворцов, таких как екатерининский дворец в Царицыне (недавно он был «закончен» Лужковым), и до незаживших шрамов Второй мировой войны и печальных результатов советского и постсоветского небрежения; не говоря уже о грандиозных пространствах заброшенных промышленных зон (показанных, в частности, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер»). В советское и постсоветское время повсемест-

---

<sup>10</sup> См. недавние всесторонние исследования культурной роли руин и их репрезентации: *Hell J., Schönle A. (Eds.) Ruins of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2010; *Roth M. S., Lyons C., Merewether Ch. Irresistible Decay*. Los Angeles: The Getty Institute, 1997; *Woodward Ch. In Ruins*. New York: Pantheon Books, 2001; *Assmann A., Gomille M., Rippl G. (Hrsg.) Ruinenbilder*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002; *Bolz N. (Hrsg.) Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

но разбросанные развалины заброшенных зданий придавали особенно острое историческое значение окружающему ландшафту. Руины – во многих отношениях образ рефлексивности, самосознания культуры, размышляющей о собственных истоках, и Россия в этом отношении не исключение. Настоящая монография, таким образом, исследует значение, приписываемое руинам в литературе и искусстве, а также в политическом дискурсе на исторических сломах, от XVIII века до наших дней. Она освещает противоречивые факторы, которые довели в тот или иной период и препятствовали широкому признанию руин в качестве культурных ценностей. Кроме того, здесь анализируется, как восприятие руин отражает различные грани идентичности и исторического сознания русской культуры в целом.



Ил. 1. Андрей Тарковский. Кадр из фильма «Сталкер», 1979

Что же такое руина? По определению, это объект бытовой культуры или искусства древности, который трудно отграничить от сходных явлений, поскольку он всегда возникает в результате расчленения или разрушения целостности ранее существовавшего объекта. Общераспространенное интуитивное понимание руин предполагает, что их отличают признаки обветшания и разрушения, хотя, строго говоря, хорошо сохранившиеся, но заброшенные здания тоже можно

назвать руинами ради риторического эффекта. Не является обязательным условием и отсутствие практического использования, поскольку надежно укрепленным руинам можно придать новые функции: превратить в мемориальные церкви (как в Ковентри или Берлине) или в выставочные пространства (как происходит во многих местах, в том числе в Музее архитектуры имени А. В. Щусева в Москве). Насколько объект должен сохраниться, чтобы его посчитали руиной, а не просто кучей строительного мусора? Это также дискуссионный вопрос: археологи, специалисты по охране памятников, историки искусства и политические лидеры, по всей вероятности, по-разному провели бы смысловые границы, разделяющие руины и мусор. Насколько аутентичной должна быть руина, чтобы заслуживать нашего внимания?

Распространенность восстановленных руин, не говоря уже об откровенных подделках (например, декоративные искусственные руины в ландшафтных парках, которые со временем сами превратились в значимые артефакты), делает такое определение в высшей степени проблематичным. Руины – это всегда становящиеся явления, результаты различных вмешательств (или их отсутствия), и потому они никогда не достигают некоего первоначального аутентичного состояния. Это скорее процессы, чем объекты. В определенных исторических ситуациях различие между руиной и разрушением становится нематериальным. Когда случается землетрясение, значение приобретает не столько степень повре-

ждения какого-либо здания, сколько общая печальная картина разрухи. В ходе споров о том, что делать с промышленными руинами, характерными для постфордистской эпохи, так и не было четко определено хотя бы то, насколько старой должна быть руина, чтобы ее сочли таковой<sup>11</sup>. Одним словом, руины представляют собой скорее культурный конструкт, чем физический объект. Они действительно являются собой «то, что видит смотрящий», и потому, во избежание неуместного догматизма, в данном исследовании мы будем исходить из сознательно избранного широкого понимания конститутивных признаков «руин»; это особенно важно по отношению к культуре, которая не относилась к руинам как к чему-то исключительно материальному.

\* \* \*

Для того чтобы правильно оценить роль разрушенных артефактов в культуре и общественной жизни, нам понадобится работающая теория. Ее построение – непростая задача, поскольку философы, размышляя о значении руин на протяжении по крайней мере последних 250 лет, создали обширную, разнообразную (и во многом противоречивую) литературу по данному вопросу. Краткий и выборочный обзор различных трактовок поможет нам осознать масштабность

---

<sup>11</sup> О промышленных руинах см.: *Edensor T. Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality. Oxford: Berg, 2005.*

объекта нашего исследования, выработать некоторые основные предпосылки и создать критическую базу, чтобы оценить значение руин в русской культуре. В «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунд Бёрк начинает рассуждение о привлекательности руин с замечания о том, что, хотя никто не хотел бы разрушения Лондона, «гордости Англии и Европы», народ тем не менее получил бы удовольствие от зрелища разрушения, если бы оно имело место<sup>12</sup>. «Нет такого зрелища, за которым мы бы так жадно следили, как за картиной какого-нибудь необычного и тяжелого бедствия, – добавляет он, – так что независимо от того, происходит ли это несчастье у нас на глазах, или мы обращаем свой взор в прошлое, в историю, оно всегда трогает нас и мы от этого испытываем восторг»<sup>13</sup>. Бёрк объясняет это ощущение удовольствия при виде руин свойственной человеку склонностью к состраданию – теми «узами сочувствия», которыми наделил нас Господь для того, чтобы сплотить в общество. Удовольствие, испытываемое нами при виде горя других людей, привлекает нас к подобным зрелищам, и душевная тяжесть и боль, которую мы чувствуем, отождествляясь с жертвами, «заставляет нас облегчать свое положение, оказывая помощь

---

<sup>12</sup> Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е. С. Лагутина. М.: Искусство, 1979. С. 80.

<sup>13</sup> Там же. С. 79.

тем, кто страдает»<sup>14</sup>. Смешанные чувства, внушаемые руинами и возникающие в соответствии с «механическим строением наших тел или естественным устройством и складом наших душ»<sup>15</sup>, необходимы для сплочения общества. В их отсутствие, согласно сенсуалистскому взгляду Бёрка, руины порождали бы только неприятные ощущения, и мы отвернулись бы от них, что подорвало бы человеческую солидарность и привело к атомизации общества<sup>16</sup>. Любопытно, что и реальные, и легендарные руины в равной степени способны стимулировать наше сочувствие, и чем меньше жертвы заслужили свои страдания, тем острее наше удовольствие. Все они – участники большого зрелища, поставленного Богом спектакля, призванного поощрять солидарность<sup>17</sup>.

Зрелище руин принадлежит к эстетической категории возвышенного, наряду с природными явлениями, которые внушают страх и усиливают инстинкт самосохранения<sup>18</sup>. Зрелище руин – это краеугольный камень философской концепции Бёрка, поскольку переориентирует чувство самосохранения в стремление к сообществу и консолидации че-

---

<sup>14</sup> Там же. С. 78.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 79.

<sup>17</sup> О теодицее Бёрка см.: *Womersley D. Introduction // Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. London: Penguin, 1998. P. XXV.*

<sup>18</sup> См.: *Бёрк Э. Указ. соч. С. 88.*



ловеческой личности<sup>19</sup>. Бёрк подчеркивает сходство между возвышенным и явлением силы<sup>20</sup>. Возвышенное «лишает сознание всех его способностей к действию и размышлению», и мы, как при встрече со всесильным божеством, «съеживаемся, уменьшаясь до ничтожных размеров нашей собственной природы, и тем самым как бы уничтожаем себя в его глазах»<sup>21</sup>. Переживая опыт встречи с возвышенным, люди осознают быстротечность жизни и свое бессилие. Все это убеждает их в том, что добродетель, солидарность с другими и, шире, – опора на общество – вещи совершенно необходимые. В то же время умственные усилия, вызываемые возвышенным, идут на благо физическому здоровью, и это позволяет людям осуществлять «энергичное и эффективное...» выполнение «всех наших разнообразных обязанностей»<sup>22</sup>. Итак, в теории Бёрка возвышенное внушает благоговение перед всесильным Господом, придает силы обществу и га-

---

<sup>19</sup> Пьер Артман указывает на подразумеваемый бёрковской теорией «риск нарушения целостности индивидуума», то есть риск сумасшествия отдельного человека или неуправляемости коллектива. Этим, с точки зрения исследователя, объясняется недоверчивое отношение Бёрка к категории возвышенного. В моем прочтении Бёрк использует свое понятие сострадания для того, чтобы направить в определенное русло энергию, высвобождаемую возвышенным. См.: *Hartmann P. Du sublime (de Boileau à Schiller)*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1997. P. 45–46.

<sup>20</sup> Бёрк Э. Указ. соч. С. 94.

<sup>21</sup> Бёрк Э. Указ. соч. С. 88 и 98–99 соответственно.

<sup>22</sup> Там же. С. 74.

рантирует хорошую физическую форму всем его членам<sup>23</sup>.

Публикация концепции Бёрка – провиденциалистского оправдания разрушения – была осуществлена очень своевременно. Размышляя о возможном разрушении Лондона, он, вероятно, думал о грандиозном лондонском пожаре 1666 года и о случившихся там же в феврале и марте 1750 года землетрясениях. Более того, он мог припомнить и дублинское наводнение 1746 года, наблюдая которое получил представление об удовольствии, доставляемом человеку созерцанием бедствий<sup>24</sup>. Первое издание «Философского исследо-

---

<sup>23</sup> В 1770-х годах Бёрк, размышляя над деятельностью тиранических режимов, пришел к выводу, что ему следует отказаться от безоговорочной легитимации власти. Вместо этого он стал все больше подчеркивать роль традиции в развитии общества. Если раньше возвышенное выражало пространственные отношения (высокое/низкое), то теперь оно устанавливало темпоральную связь между прошлым и настоящим. Таким образом Бёрк различал подлинно возвышенное, преломляющееся в традициях и истории, и фальшивое, при котором власть выбрасывает за борт наследие прошлого и безосновательно приписывает себе право создания новой реальности. Эта теория лежит в основе его критики Великой французской революции в работе «Размышления о революции во Франции». См. об этом: *White S. K. Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication, 1994. Отношения между ранней эстетической теорией Бёрка и его последующими политическими взглядами – часто обсуждаемый вопрос. См.: *Womersley D. Op. cit.* P. X–XXXVIII.

<sup>24</sup> Во время наводнения в Дублине Бёрк писал Ричарду Шэклтону: «Мне доставляет удовольствие наблюдать природу в этих великих, хотя и ужасных сценах. Это наполняет ум серьезными идеями и обращает душу к самой себе. Все это, вкупе с сидячей жизнью, которую я веду, наваяло мне некоторые мысли, иначе, вероятно, не появившиеся бы». Цит. по: *Ayling S. Edmund Burke: His Life and Opinions*. London: Cassell, 1988. P. 6.

вания...» вышло в 1757 году, но в предисловии Бёрк указывает, что завершил рукопись четырьмя годами ранее<sup>25</sup>. В промежутке между окончанием работы над трактатом и его публикацией произошло Лиссабонское землетрясение 1755 года. Оно лишило силы аргументацию, лежавшую в основе теодицеи XVIII века. Написанная Вольтером вскоре после катастрофы «Поэма на разрушение Лиссабона» нанесла сильный удар провиденциалистским сочинениям, и оправдание Бёрком удовольствия, получаемого от созерцания руин, на фоне этого текста вызывает еще большее удивление.

Лирический герой Вольтера столь искренне отождествляется с жертвами землетрясения, что стирается граница между жертвой и свидетелем: автор буквально страдает вместе с ними. Доминирование такой эмоциональной реакции при виде страданий говорит о несостоятельности рациональных систем, пытающихся объяснить смысл творения, и приводит к страстному призыву к Богу объяснить (и оправдать) свои пути. Бёрк предлагает замечательно простой ответ на поднятые Вольтером вопросы<sup>26</sup>. Утверждая, что люди получают от

---

<sup>25</sup> Это утверждение не вполне точно, поскольку в трактате есть ссылки на его тексты, опубликованные в 1754 году. Второе издание (1759) было значительно переработано содержательно и стилистически. При этом ясно, что Бёрк начал думать о «Философском исследовании...» более чем за 10 лет до его первой публикации. См.: *Boulton J. T. Editor's Introduction // Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. London: Routledge, 1958. P. XV–XXVI.*

<sup>26</sup> Бёрк никогда прямо не полемизировал с Вольтером, предпочитая споры с его британскими подражателями. Конор Круз О'Брайен предполагает, что при-

вида несчастья других столько же удовольствия, сколько и боли, он предлагает не рациональное, а сенсуалистское объяснение смысла страдания. Боль компенсируется и, следовательно, оправдывается удовольствием от сочувствия, которое Бёрк считает нашим естественным побуждением и которое «предшествует какому-либо размышлению»<sup>27</sup>. Вольтеровскому самоотождествлению с жертвами Бёрк противопоставляет меру и дистанцию, словно подавляя, вытесняя из сознания чувство уязвимости, точнее, получая удовольствие от осознания нашей фундаментальной сути как членов организованного сообщества<sup>28</sup>. Какой бы наивной ни казалась на первый взгляд бёрковская концептуализация руин, она указывает на их возможную роль как краеугольного камня в построении истории культуры того или иного воображаемого общества. В исследовании историка Питера Фрицше, например, описывается, как средневековые рейнские замки,

---

чиной служил страх Бёрка перед тем, что читатели могут решить, будто он поддерживает католическую церковь, порицая ее главного недруга. См.: *O'Brien C. C. The Great Melody: A Thematic Biography and Commented Anthology of Edmund Burke*. London: Sinclair-Stevenson, 1992. P. 448–451.

<sup>27</sup> Бёрк Э. Указ. соч. С. 79. Бёрк также скрыто полемизировал с теми, кто, подобно Лукрецию или Монтеню, связывал удовольствие от созерцания чужого несчастья с чувством собственной безопасности или долей злорадства (см. ч. 1, разделы 13, 15). См.: *Blumenberg H. Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*. Cambridge: MIT Press, 1997.

<sup>28</sup> «Когда опасность или боль слишком близки, – пишет Бёрк, – они не способны вызывать восторг и просто ужасны; но на определенном расстоянии и с некоторым смягчением они могут вызывать – и вызывают – восторг, что мы наблюдаем ежедневно» (Бёрк Э. Указ. соч. С. 72).

воспетые немецкими писателями-романтиками во время наполеоновской оккупации, способствовали становлению концепции общей немецкой истории и далее росту немецкого национализма<sup>29</sup>.

Дени Дидро, также предложивший примечательную теорию удовольствия, получаемого созерцателем руин, многим обязан Бёрку. В своем «Салоне 1767 года» он повторяет многие мысли англичанина, сгущая и по временам радикализируя их. Подобно Бёрку, Дидро отталкивался от сенсуалистской предпосылки и разворачивал психологическое рассуждение об эстетических категориях. Он разделял выдвигаемое Бёрком локковское понимание воображения как «способности трансформировать впечатления, удерживаемые памятью», хотя наделял воображение большей силой в преобразовании внешних впечатлений<sup>30</sup>. В точности как Бёрк, он с неодобрением относился к разуму. В определениях возвышенного он также очень близок Бёрку: Дидро принимает предложенное английским философом понимание удовольствия, которое мы находим в несчастьях других, но отвергает их провиденциалистское оправдание, указывая вместо

---

<sup>29</sup> *Fritzsche P. Ruins* // Fritzsche P. *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004. P. 92–130.

<sup>30</sup> *May G. Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity* // PMLA. December 1960. Vol. 75. № 5. P. 527–539, цитата располагается на: P. 529. Об ассоциации между руинами и свободой в британском эмпиризме и о его влиянии на прославление руин у Дидро см.: *Baridon M. Ruin as a Mental Construct* // *Journal of Garden History*. 1985. № 5. P. 84–96.

этого просто на то, что сочувствие, которое мы испытываем при виде какого-либо бедствия, прекрасно и полезно. Вторит он и бёрковскому анализу возвышенности власти. Однако, несмотря на множество сходств в понимании возвышенного у двух философов, они существенно расходятся в других ключевых положениях: Бёрку хотелось укрепить провиденциалистское видение мира, в то время как Дидро исходил из материалистических предпосылок.

Первейшая задача, которую решал Дидро в «Салоне 1767 года», состояла в том, чтобы продемонстрировать, как искусство его времени создавало индивидуальную субъективность зрителя. Его пространственный анализ картин Верне написан в жанре «прогулки» по нарисованным этим художником ландшафтам: наблюдателю словно бы удалось войти внутрь картины<sup>31</sup>. Этот прием стирает границу между созданием и его восприятием, искусством и реальностью. Воображение позволяет зрителю как бы переступить порог живописного произведения. Такое смещение в восприятии художественного пространства и погружение в фикциональный мир иллюстрирует возможности человеческого воображения и субъективности. Если возвышенное в трактовке Бёрка учит зрителя благоговейному почтению по отношению к реальности, внушая ему идею необходимости человеческой солидар-

---

<sup>31</sup> См. чтение этой «прогулки» в работе, на которую во многом ориентирован мой анализ: *Fried M. Absorption and Theatricality: Painting & Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980. P. 122–131.

ности, дабы противостоять грозному величию Вселенной и сдерживать страх смерти, то возвышенное в трактовке Дидро выдвигает на первый план радостное чувство свободы, возможность беспрепятственного перемещения через онтологические границы на крыльях воображения, равно как и возможность челночного движения между прошлым, настоящим и будущим.

Субъективный подход Дидро обусловил и его трактовку общества. «Прогулка» – литературный жанр, введенный Дидро и Руссо, – дает возможность выразить эскапистские фантазии. Возвышенное в интерпретации Дидро отрывает субъекта от общества: конечная цель прогулки – прийти в состояние зачарованности, когда человек забывает о течении времени. Погруженный в мечтания фланер обращает свой взор с внешних впечатлений внутрь, открывая

удовольствие принадлежать самому себе, считать себя столь хорошим, каков я на самом деле, видеть себя и находить отраду в самом себе и еще более сладостного удовольствия забыться. Где я сейчас? Что окружает меня? Не знаю, не ведаю. Чего мне недостает? Ничего. Что желать мне? Нечего. Ежели бог есть, то он именно таков. Он черпает наслаждение в себе самом<sup>32</sup>.

Этот глубоко парадоксальный опыт способствует самовозвеличиванию и ведет к эйфорическому чувству уверен-

---

<sup>32</sup> Дидро Д. Салон 1767 года / Пер. с фр. Вал. Дмитриева // Дидро Д. Салоны: В 2 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 67.

ности в себе<sup>33</sup>. В конечном итоге, если верить Майклу Фриду, мечтания, навеянные таким рассчитанным на погружение искусством, ведут к «осознанию основополагающей благости природы»<sup>34</sup>.

Поэтому не вызывает удивления то, что у Дидро удовольствие, получаемое от созерцания руин, представлено как частный, интимный опыт, игнорирующий весь остальной мир. Дидро порицает Юбера Робера за то, что тот вводит в свои пейзажи с руинами слишком много человеческих фигур: это препятствует полному погружению зрителя в запечатленный вид:

Разве вы не чувствуете, что здесь слишком много фигур, что можно без ущерба убрать добрую половину их? Следует сохранить лишь те, присутствие которых будет подчеркивать пустынность и безмолвие места. Будь здесь всего лишь один человек, бродящий во мраке, скрестив на груди руки и понутив голову, он произвел бы больше впечатления. Темнота,

---

<sup>33</sup> В своем блестящем размышлении о понятии возвышенного у Дидро Доминик Пейраш-Леборн говорит о смешении философом бёркианского и лонгиновского представлений, в результате чего возвышенное ведет к увеличению и гармонизации способностей личности, мудрому и спокойному размышлению самодостаточного сознания о вечности и, что наиболее важно, – к реализации страстей. Возвышенное – основа гуманизма Дидро – становится «принципом морального происхождения человечества» и располагается в, «так сказать, привилегированном мифическом пространстве для удовольствия и страсти» (*Peyrach-Leborgne D. Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot // Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie. 1992. Vol. 13. P. 31–46.*

<sup>34</sup> *Fried M. Op. cit. P. 130–131.*



величественность строения, его размеры, обширность, спокойствие, глухой отзвук пустоты заставили бы меня трепетать. Меня вечно томило бы желание отправиться помечтать под этот свод, посидеть между этих колонн, войти в вашу картину. Но там слишком много докучных людей – я замедляю шаг, я только смотрю. Я люблюсь и прохожу мимо<sup>35</sup>.

Руины полезны именно тем, что стимулируют желание и создают субъективность, которую сдерживает общество. Они говорят о великом равенстве всего сущего перед смертью, но при этом позволяют человеку «почувствовать себя более одиноким», балансируя на самом краю «потока», который «увлекает народы один за другим в бездну, общую для всех»<sup>36</sup>. Руины возвращают нас к нашим склонностям, по мере того как время и смерть оспаривают значение сообществ и народов, утверждает Дидро. Руины, в сущности, демократичны в самом глубинном смысле этого слова. Мы видим разрушающиеся здания, построенные властителями мира, которые тешили себя глупыми надеждами на бессмертие, «но от всех их построек, возведенных с таким размахом, потребовавших таких расходов, остались лишь развалины, которые служат прибежищем самым обездоленным и несчастным людям и приносят благодаря этому больше пользы, чем

---

<sup>35</sup> Дидро Д. Салон 1767 года. С. 131.

<sup>36</sup> Там же.

тогда, когда они были роскошными дворцами»<sup>37</sup>. Руины как бы возвещают: «Мы одни останемся от всего народа, ушедшего в небытие»<sup>38</sup>. При виде развалин, добавляет Дидро, «я ощущаю себя более свободным, более одиноким, более принадлежу себе, ближе к себе самому. Сюда я зову своего друга. Здесь оплакиваю свою возлюбленную, здесь же мы наслаждаемся друг другом без тревоги, без назойливых и завистливых свидетелей. Здесь я заглядываю в глубины своего сердца, здесь вопрошаю я ее сердце, волнуясь, успокаиваюсь»<sup>39</sup>.

Руины освобождают нас от социальных ограничений, облегчают наши чувства и желания, позволяют заглянуть в себя. Можно сказать даже более резко: они приглашают нас в отсутствие возлюбленной «вновь познать то опьянение, что столь безраздельно, столь сладостно овладевало нашими чувствами»<sup>40</sup>. Хотя руины и играют роль эмблемы быстротечности жизни, они могут освободить объективное время, стимулировав воображаемое повторение прошлого с почти той же интенсивностью, как изначально. Дидро, похоже, имеет в виду, что именно благодаря мимолетности жизни руины позволяют испытать воображаемые наслаждения, заняв «уединенную позицию» по отношению ко времени и разру-

---

<sup>37</sup> Там же. С. 142.

<sup>38</sup> Там же. С. 130.

<sup>39</sup> Там же. С. 131.

<sup>40</sup> Дидро Д. Салон 1767 года. С. 132.

шению. Его философия дает выражение индивидуалистическому, субъективному и противоречивому восприятию руин, которое, как мы увидим дальше, способно объяснить их зачаровывающее воздействие на многих людей, попавших в ловушку истории.

Гегель представляет противоположную позицию: он прибегает к аргументам из сферы государственных интересов и в большей мере оправдывает возникновение руин, чем говорит об их воздействии, при этом решительно выступая против их эстетизации. В «Лекциях по философии истории» он развивал свою знаменитую идею диалектического процесса, благодаря которому разум – сущность мира – приходит к самореализации. Однако философ прекрасно осознавал, что его тезис о рациональном основании истории глубоко парадоксален. Он признавал, что зрелище гибели некогда процветавших царств ввергает нас в «тоску», которая может привести к фатализму и впадению в «эгоизм», пребывающий «в безопасности на спокойном берегу», хотя вид руин должен не успокаивать, а «возмущать нашу добрую душу»<sup>41</sup>. Гегель как будто полемизирует с Бёрком, Дидро и стоящим за ними философским сенсуализмом. Он с большим подозрением относится к «сентиментальным размышлениям»: человек, им предающийся, с его точки зрения, получает

---

<sup>41</sup> Гегель Г. Ф. В. Лекции по философии истории / Пер. с нем. А. М. Водена. СПб.: Наука, 2000. С. 73–74. Существующий русский перевод немного исправлен мной. – А. Ш.

лишь «грустное удовлетворение в пустой, бесплодной возвышенности... чувства обреченности»<sup>42</sup>. Гегель явно отвергает предромантический культ смешанных чувств, предложенный Бёрком в его теории социальной значимости руин.

В другом фрагменте Гегель замечает, что эстетизация руин побуждает нас ассоциировать с историческими изменениями негативные чувства<sup>43</sup>. В действительности, однако, руины должны внушать доверие к силе духа, который постоянно отбрасывает старые формы по мере движения к самореализации:

Но ближайшим определением, относящимся к изменению, является то, что изменение, которое есть гибель, есть в то же время возникновение новой жизни, что из жизни происходит смерть, а из смерти жизнь. <...> Дух, уничтожая телесную оболочку своего существования, не только переходит в другую телесную оболочку и не только в обновленном виде воскресает из пепла, в который обратилась его прежняя телесная форма, но он возникает из этого пепла, возвышаясь и преображаясь при этом как более чистый дух. Конечно, он выступает против самого себя <...> но, уничтожая его, он перерабатывает его, и то, что является его воплощением, становится материалом, работа над которым возвышает его до нового воплощения<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Там же. С. 74.

<sup>43</sup> Там же. С. 119–120.

<sup>44</sup> Гегель Г. Ф. В. Лекции по философии истории. С. 120.

Разрушение имманентно диалектическому изменению и, следовательно, неминуемо в силу своей необходимости. Руины, возникшие в результате прогресса разума, говорят не о внешних случайностях, но о самопреодолении духа. Руины представляют собой не столько статичное зрелище, сколько динамический процесс. Далее, в «Философии права», Гегель развивает свою печально известную и противоречивую теорию «удачных войн» и уверяет, что разрушение побуждает людей отождествляться с государством и стараться сделать его сильнее. В разных фрагментах Гегель прибегает к метафоре ветра, который движет моря и не дает им застыть, так же как войны не дают людям закоснеть в мелких каждодневных заботах, впасть в мертвящий застой, утонуть в тине мелочей и потерять физическую бодрость<sup>45</sup>. Для Гегеля единственной подлинной личностью является государство, и для его пользы нужно, чтобы граждане добровольно отказались от собственной автономии, включая право на сокровенное удовольствие эстетического размышления, и принялись за некое общее дело. Вряд ли Гегель придал бы какое-то значение идеям Дидро – сугубо индивидуалистическому, эскапистскому, эротизированному наслаждению руинами.

Ветер в гегельянской феноменологии – это то, что двигает корабль вперед, обеспечивая продвижение духа с Востока на Запад. Море, источник возвышенного для Бёрка, здесь

---

<sup>45</sup> См.: *Hegel G. W. F. Grundlinien der Philosophie des Rechts. Vol. 7 // Hegel G. W. F. Werke in zwanzig Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 492–93.*

трактуются как «бесконечное», побуждающее нас преодолевать свои границы. Современные люди, по мере того как они осваивают водные просторы и побеждают другие страны, выполняют замысел истории, несмотря на то что многое разрушают на своем пути. Руины – это сопутствующий эффект прогресса духа. Нарратив географической экспансии накладывается у Гегеля на исторический прогресс, что говорит о центральной роли империалистической мысли в его философии истории<sup>46</sup>. В конечном итоге Гегель, как и Бёрк, приписывает руинам коллективное, социальное значение, но с той разницей, что он ставит свою прогрессивную философию истории на место консервативной роли руин у Бёрка – зрелища, вызывающего благоговейные чувства благодаря связанным с ним воспоминаниям. Здесь руины – это скорее процесс, чем образ, напоминание о смертности, которая заставляет людей постоянно преодолевать себя в интересах государства.

Гегелевское презрение к размышлениям о руинах вызвало на рубеже XIX–XX веков противодействие в прославлении руин Георгом Зиммелем. В знаменитом эссе 1907 года «Руина: эстетический опыт» немецкий социолог писал о

---

<sup>46</sup> Тодд Преснер подчеркивал важность метафоры мореплавания в гегелевской философии истории в своей работе: *Presner T. Hegel's Philosophy of World History via Sebald's Imaginary of Ruins: A Contrapuntal Critique of the «New Space» of Modernity* // Hell J., Schönle A. (Eds.) *Ruins of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2010. P. 193–211.

примирияющем по сути воздействию руин на человека<sup>47</sup>. Хотя на первый взгляд может показаться, что руины выражают мстительный ответ природы на все усилия человечества, в действительности они возвращают нас к источнику нашей энергии, к сущности нашего «я», в которой укоренены и природа, и человеческий разум. Как это возможно? Руины показывают, что природа развивает новые силы, которые прививаются к старым сооружениям, создавая новые формы, новое единство, в котором творческий дух человечества соединяется с непрерывным становлением природы. Парадоксальным образом руина есть окно в будущее, поскольку показывает, что предмет продолжает существовать и развиваться даже после того, как подвергся «насилию, которое дух совершил над ним, формируя его по своему образу»<sup>48</sup>. Руины – не синоним разложения, поскольку они создают «новую форму» и «новый смысл»<sup>49</sup>. Как и Гегель, Зиммель восстает против закосневшего существования, но если Гегель наделял дух способностью к самопреодолению, то Зиммель рассматривает в качестве движущей силы перемен творческую энергию природы. Новизна, создаваемая руинами, здесь отличается от гегелевского синтеза тем, что в ней конфликтующие элементы сохраняют «непосредственные собствен-

---

<sup>47</sup> См.: Зиммель Г. Руина / Пер. с нем. М. И. Левиной // Зиммель Г. Избранное: В 2 т. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.

<sup>48</sup> Зиммель Г. Руина. С. 227.

<sup>49</sup> Там же. С. 228–229.

ные силы»<sup>50</sup>. Здесь «цель и случайность, природа и дух, прошлое и настоящее снимают... напряжение своих противоположностей», руина утверждает своего рода «выравнивающую справедливость»<sup>51</sup>. В результате она «предлагает уверенный в своей форме, спокойно пребывающий образ»<sup>52</sup>. Зиммель явно заинтересован в хорошем сохранении руин.

Мы находим руины привлекательными не только потому, что они олицетворяют конфликт человечества и природы, но также и потому, что они раскрывают наши внутренние противоречия. Природа у Зиммеля отсылает к нашим внутренним движущим силам, которые цивилизация как процесс все больше и больше подчиняет разуму. Таким образом, отстаивая природу, руины наделяют ценностью творческий потенциал человеческих инстинктов, их необходимую роль в истории, что отчасти похоже на прославление разрушенных зданий у Дидро. Руины возвращают нас к самим себе, избавляют нас от отчуждения, предполагают «мирное единство сопринадлежности» (*Dazugehören*)<sup>53</sup>. Они примиряют нас с нашей многогранной природой и вселяют в нас вкус к «незавершаемому, бесформенному, взрывающему все рамки»<sup>54</sup>. Красота руин высвобождает нашу бессознательную энергию

---

<sup>50</sup> Там же. С. 228.

<sup>51</sup> Там же. С. 233.

<sup>52</sup> Там же. С. 232.

<sup>53</sup> Там же. С. 231.

<sup>54</sup> Зиммель Г. Руина. С. 232.



и таким образом оказывает раскрепощающее воздействие. В этих высказываниях, несомненно, можно расслышать ницшеанские нотки. В отличие от Бёрка или Гегеля руины у Зиммеля иллюстрируют не необходимость государства или общества, но легитимность наших желаний<sup>55</sup>. Говоря о возвращении к матери-природе, Зиммель, похоже, перекликается с фрейдовским представлением о руинах как археологии бессознательного<sup>56</sup>. Но там, где Фрейд отмечает сложные последствия психологического вытеснения, Зиммель делает упор на творческой природе подобного возвращения. Для нас в дальнейшем будет важна его идея о том, что руины обладают способностью открывать мощную подсознательную энергию.

Вклад Вальтера Беньямина в теорию руин хорошо известен, и потому мы ограничимся только кратким напоминанием и контекстуализацией его идей. Его влиятельная книга «Происхождение немецкой барочной драмы» еще больше радикализирует антигегельянский и антисоциальный смысл руин. Как известно, для Беньямина руины служат материальной аналогией коллапса метафизических систем. Он объ-

---

<sup>55</sup> В расширенном варианте той же статьи (1911) Зиммель заостряет антигегельянскую направленность своей теории, противопоставляя циклическую концепцию истории (возвращение к матери-природе) гегельянской телеологии. См.: *Simmel G. The Ruin // Simmel G. Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics. New York: Harper Torchbooks, 1959. P. 259–266.*

<sup>56</sup> *Freud S. Delusion and Dream in Wilhelm Jensen's Gradiva // Jensen W. Gradiva. Copenhagen: Green Integer, 2003. P. 231.*

являет, что в руинах «история чувственно переместилась на арену»<sup>57</sup>. Руины отражают не прогресс разума, а постоянное выпадение из состояния единства, процесс «непреодолимого распада» и атомизации. Природа здесь рассматривается не как творческая сила в духе Зиммеля, а как постоянный процесс разложения. В своем случайном развитии руина указывает не только на неспособность современного мышления свести бытие к единому целому, но и на эстетическое превосходство разрушения над красотой. Барочный художник – под ним подразумевается также и художник-модернист – может только накапливать «осколки», фрагменты и черепки, но не в силах выработать ясного представления о цели; он только ожидает чуда. Руины, таким образом, раскрывают одновременно и совершенно лишенный значения, случайный порядок вещей, в котором мы существуем, и иррациональную потребность в спасении. Если перевести мысли Бенямина на менее метафизически насыщенный язык, то можно сказать, что руины демонстрируют коллапс тех структур идентичности, которые позволяли нам представлять связи с другими людьми вне времени и пространства и мыслить настоящее как значимое звено между прошлым и будущим. Вместо этого у нас остается царство случайных событий и произвольных сопоставлений, которые могут получить значение только в случае чудесного вмешательства трансцендентной

---

<sup>57</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Аграф, 2002. С. 185.

силы.

Беньямин возвращается к образу руин в своей поздней статье «О понятии истории» (или «Тезисы о философии истории»). Ссылаясь на картину «Angelus Novus» Пауля Клее, он описывает «ангела истории», пораженного ужасом, потому что он видит «сплошную катастрофу, непрерывно грозящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам»<sup>58</sup>. Этот ангел еще беспомощнее, чем барочный художник. Он обладает более острым, чем у людей, зрением, поскольку способен увидеть катастрофу в целом, в то время как люди различают только ее отдельные стороны. Тем не менее ангел ничего не может сделать: как бы ему ни хотелось «поднять мертвых и слепить обломки», его тянет против его воли спиной по направлению к будущему, его сметает ветром прогресса. Таким образом, инстинктивное сочувствие Бёрка здесь побеждено. Этот пассаж явно передает невозможность чуда, на которое надеялся художник эпохи барокко. Шквал, из-за которого желание ангела оказать помощь человечеству остается тщетным, восходит, разумеется, к гегелевскому ветру, движущему корабли через океан к более разумному будущему. С точки зрения Беньямина, гегелевский телеологический идеализм неизменно способствует не прогрессу, а распаду.

Ангел находится одновременно и внутри и снаружи исто-

---

<sup>58</sup> Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 84.

рии, на мимолетном пересечении ее телеологической и эсхатологической концепций. Он предчувствует эсхатологическую катастрофу, но ему не хватает точки опоры, устойчивого положения, «берега», от которого можно оттолкнуться, чтобы обозреть историю. У него нет трансцендентной точки опоры; он весь захвачен историческим становлением. Таким образом, прогресс и распад смешиваются, одновременно отрицая и усиливая друг друга. И лучшее, что может сделать ангел, — это задокументировать историческое разрушение, которое он успел заметить прежде, чем его унесло ветром. Здесь можно увидеть метафорическое указание на фигуру материалистического историка вроде самого Беньямина, идущего против течения истории и отвечающего «слабой мессианской силой» на потребность прошлого в «избавлении» (тезис II), в отличие от традиционного историзма, который отражает точку зрения победителя, оставляющего руины и жертвы в зоне невидимого<sup>59</sup>. Итак, роль историка, пусть и бессмысленная, похожа на роль барочного художника: он призван свидетельствовать о руинах, сохраняя слабую надежду на спасение. Эта философия едва ли способна обеспечить твердое моральное основание для выстраивания политической активности, и в недавних дискуссиях о философии истории Беньямина исследователи подчеркивают безнадежность его позиции, что в конечном итоге и привело фи-

---

<sup>59</sup> Беньямин В. О понятии истории. С. 81, 84.

лософа к самоубийству<sup>60</sup>.

Таким образом, мы видим, что теория руин прошла путь от уверенного утверждения социальной значимости своего объекта к куда менее оптимистичному тезису о том, что руины свидетельствуют о неминуемом распаде, царящем в истории, – к прямой противоположности гегелевскому «мореходному» рассказу о прогрессе. Разумеется, мы многое опустили – от Горация Уолпола (XVIII век) до Теодора Адорно, Макса Хоркхаймера, Жана Бодрийяра, Славоя Жижека и Марка Оже – философов XX и XXI столетий<sup>61</sup>. Полную историю философских рассуждений о руинах еще предстоит написать, но этот беглый обзор приоткрывает некоторые фундаментальные идеи, и это поможет нам подойти к вопросу об отношении к руинам в России. Из изложенных теорий становится ясно, что руины всегда инструментализируются и аллегоризируются. Они призваны укрепить социальную структуру, заложить основы индивидуальной субъективности, способствовать прогрессу духа или легитимизировать отказ от телеологии. Даже у Беньямина руины указывают

---

<sup>60</sup> О современных подходах к теориям Беньямина см.: *Maeseneer Y. de. Horror Angelorum: Terroristic Structures in the Eyes of Walter Benjamin, Hans Urs von Balthasar's Rilke and Slavoj Žižek // Modern Theology. October 2003. Vol. 19. № 4. P. 511–527.*

<sup>61</sup> *Horkheimer M., Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main: Fischer, 1969; Baudrillard J. L'Esprit du Terrorisme // South Atlantic Quarterly. Spring 2002. Vol. 101. № 2. P. 403–415; Žižek S. Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates. London; New York: Verso, 2002; Augé M. Le temps en ruines. Paris: Galilee, 2003.*

на нечто запредельное, на метафизические условия, которые считались универсальными и которые В. Г. Зебальд впоследствии назвал «естественной историей разрушения»<sup>62</sup>. Но не совершаем ли мы насилие, пытаясь свести руины к метафизическому понятию, о котором они сами «ничего не знают»? Разве ветер, разрушающий руину, веет из отдаленных пределов всеобщей истории? Может, он все-таки результат местных погодных условий? Другими словами, не являются ли руины, что для нас особенно важно, явлением политическим, а не метафизическим, результатом конкретных решений, проявлением воли и намерений политических деятелей, результатом тех «посланий», которые они стремятся вписать в социальное физическое пространство? Переходя к обсуждению интерпретации руин в России, мы, конечно, будем ссылаться на эти философские представления, но при этом в следующих главах будет показано, что политические и идеологические трактовки упадка также играли здесь ведущую роль.

\* \* \*

Краткий обзор истории реставрации архитектурных памятников в России поможет пролить свет на объективные условия выживания руин и, возможно, даст полезный кон-

---

<sup>62</sup> См.: *Sebald W. G. On the Natural History of Destruction*. London: Hamish Hamilton, 2003.

текст, в котором будет легче понять представление о них в русской культуре. В предмодерной практике Православной церкви реставрация вовсе не считалась обязательной, несмотря на присущее культу уважение к древности артефактов. Замена пришедшего в упадок церковного здания совершенно новой церковью, посвященной тому же святому, полагалась совершенно удовлетворительным методом. Новая церковь приобретала святость от местоположения, а не от стилистической связи со своей предшественницей<sup>63</sup>. Церкви обычно перестраивались или расширялись, что оказывало воздействие как на их архитектурные пропорции, так и на их убранство. В ходе реформ Петра Великого прошлое стало восприниматься одновременно и как царство невежественных, полных предрассудков традиций, и как предмет исторического любопытства. Указ, обнародованный в 1722 году, предписывал доставлять в Синод старые вещи, найденные в церквях и монастырях, такие как монеты и драгоценные камни<sup>64</sup>. Но эта забота о сохранении материальных ценностей не доходила до идеи сохранения архитектурного наследия в целом. Когда здания ветшали и требовали ремонта, архитекторы обычно перестраивали их, оставляя только основные иконографические элементы, но совершенно произ-

---

<sup>63</sup> См.: Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации / Ред. А. С. Щенков и др. М.: ТЕРРА – книжный клуб, 2002. С. 10.

<sup>64</sup> Там же. С. 14.

вольно обходились с изначальными формами<sup>65</sup>. Утратившие свои функции постройки – например, крепости – были обречены на медленное разрушение. Указания отреставрировать здание «до прежнего вида» не исключали модернизации и перемен в убранстве, хотя иконографическая планировка при этом все же сохранялась.

Вторая половина XVIII века – время распространения неоклассицизма и роста сопутствующего ему интереса к классической Античности, которая воспринималась как универсальная архитектурная и художественная манера. Здания, воздвигавшиеся в классическом стиле в крупных городах, поместьях и маленьких городках, стали строить по рационалистическим, урбанистическим образцам, чем оправдывалось разрушение предшествующих построек. Местное культурное наследие считали не имеющим ценности: Московский Кремль едва не пал жертвой амбициозного классицистического плана архитектора Василия Баженова, хотя возникала и реакция на торжество классицизма со стороны тех деятелей культуры, которые были сторонниками идей Гердера о духе народа и отличительных чертах его исторического становления. Тем не менее господствовала идея всеобщей истории, и в результате отношение к национальной архитектуре оказывалось еще более пренебрежительным, чем в первой половине века. В первые десятилетия XIX века в Российской империи начался рост интереса к архео-

---

<sup>65</sup> Там же. С. 19–20.



логическим исследованиям. Во многом этому способствовали усилия А. Н. Оленина, директора Императорской Публичной библиотеки, впоследствии президента Академии художеств в Санкт-Петербурге. Александр I решил содействовать сохранению исторических зданий в Москве и, возможно, внес вклад в подготовку указа, изданного уже при Николае I, в 1826 году, где впервые в качестве официальной политики провозглашалось бережное сохранение наследия прошлого. Закон запрещал разрушение «древних замков и крепостей» и обязывал местные власти предоставлять подробные сведения о существовании, условиях, истории и материальных компонентах древних руин<sup>66</sup>. Целью этого указа, однако, было не столько сохранение руин ради них самих, сколько попытка собрать коллекцию рисунков фасадов, которые можно было бы потом внедрять по всей империи. Несмотря на усилия властей, разрушение и последующая реконструкция оставались наиболее распространенной практикой в первые десятилетия XIX века. Однако по отношению к зданиям, признававшимся ценными историческими памятниками, – например, башням Московского Кремля – архитекторы ограничивались реставрацией существующих построек, избегая пристраивания каких-либо «улучшений» в псевдогоthicеском стиле<sup>67</sup>. Восстановление Москвы после пожара 1812 года сходным образом следовало в основ-

---

<sup>66</sup> Памятники архитектуры в дореволюционной России. С. 45.

<sup>67</sup> Там же. С. 53–58.

ном принципу слегка модернизированной реконструкции. В 1826 году Оленин предложил первый план подлинной реставрации, основанной на методичных археологических раскопках. К сожалению, этот план восстановления Десятинной церкви в Киеве не получил одобрения начальства и был заменен более типичной реконструкцией<sup>68</sup>.

Романтизм, с его установкой на тотальность и органицизм, сопровождался острым интересом к реконструкции руин, которая часто основывалась больше на воображении, чем на данных археологии. Художники, которых посылали учиться в Италию, ввели практику понятийной реконструкции, ориентированной на сохранившиеся образцы. Александр Брюллов, брат Карла Брюллова, автора знаменитой картины «Последнего дня Помпеи», к которой мы еще обратимся в дальнейшем, участвовал в помпейских раскопках и создал альбом гравюр с изображением терм, где античные бани скрупулезно реконструированы<sup>69</sup>. Подобные умозрительные реконструкции могли возникать только при условии допущения, что возможно полное, с восстановлением всех деталей, знание об Античности. Настоящее самонадеянно уверилось в том, что может вернуть отдаленное прошлое. Одновременно получил широкое распространение интерес к национальной архитектуре, в особенности в официальных кругах, хотя при этом славянофилы не были заинтересованы

---

<sup>68</sup> Там же. С. 80–81.

<sup>69</sup> Памятники архитектуры в дореволюционной России. С. 94.

в сохранении архитектурных памятников, а западники оставались по-прежнему настроены враждебно по отношению к национальному наследию. Тем не менее правительство выразило интерес к большому количеству превращавшихся в руины зданий и решило способствовать продвижению «национального стиля» в архитектуре.

Однако практические приемы реставрации изменились не сильно. Конкретные знания об истории зданий, как правило, отсутствовали, и поэтому, даже если попытки вернуть постройки к их уникальной изначальной форме и предпринимались, результаты мало отличались от умозрительных, сделанных по готовым схемам реконструкций. Реставраторы часто исходили из аналогов данного объекта, что приводило к пренебрежению индивидуальными особенностями здания. Однако реставрационные практики начинали постепенно дифференцироваться в зависимости от вида восстанавливаемого объекта. Церкви, как правило, перестраивали «в стиле» их эпохи, крепости просто ремонтировали (и то не всегда). Гораздо бóльшие усилия прикладывались для восстановления мемориальных дворцов, принадлежавших в прошлом царствующим особам: их старались привести к изначальному состоянию<sup>70</sup>. По отношению к Десятинной церкви в Киеве министр просвещения граф Сергей Уваров (автор официальной доктрины «православия, самодержавия и народности») занял более чем прогрессивную для своего вре-

---

<sup>70</sup> Там же. С. 98.

мени позицию, решив, что руины следует сохранять в том состоянии, в каком они были обнаружены. Уваров полагал, что любая форма восстановления означает разрушение<sup>71</sup>. Тем не менее открытые в киевском Софийском соборе фрески XI столетия были попросту записаны под предлогом обновления<sup>72</sup>.

Во второй половине XIX века отмечается больше плюрализма во взглядах на реставрацию. Теперь высоко ценился историзм. Церковные власти взяли курс на воссоздание традиционных архитектурных форм, что способствовало повышению интереса к изначальному виду церквей. В западной части Российской империи возвращение к изначальной эстетике сделалось частью политической установки на русификацию этих земель и демонстрацию изначального присутствия в них православия<sup>73</sup>. Церкви старались приводить к первоначальному виду в полной мере, включая внутреннее убранство. Стремление к такой тотальной стилистической унификации на практике оказывалось губительным для определенных деталей памятников, которые уничтожались вне зависимости от их собственной ценности<sup>74</sup>. Этот принцип «целостной реставрации» оправдывал и создание отсутствующих элементов с целью восполнить пробелы и придать

---

<sup>71</sup> Там же. С. 112.

<sup>72</sup> Там же. С. 114.

<sup>73</sup> Там же. С. 156–157.

<sup>74</sup> Там же. С. 158.

церкви стилистически единый вид. В любом случае историчистская реставрация означала, что только внешне церковь должна соответствовать изначальному образцу, но это не касалось строительных материалов. Подлинность здания видели прежде всего в тех чертах, которые считали характерными для определенного исторического периода, что не сильно отличалось от подхода, принятого в то же время во Франции Эженом Виолле-ле-Дюком<sup>75</sup>. Такое отношение по-прежнему разрешало тотальную реконструкцию здания и было в высшей степени неблагоприятно для его отдельных фрагментов и руин.

Первое официальное признание ценности руин связано с судьбой Богоявленского собора в Остроге. Министерство внутренних дел отвергло проект реконструкции, указав, что снос руин сотрет память о том унижении, которому подверглось православие. После длительных и основательных дискуссий местные власти приказали построить новую церковь рядом с руинами, которые в силу политических обстоятельств уже приобрели статус святыни<sup>76</sup>. Хотя этот случай был исключительным, все-таки в течение 1880-х годов реконструкции по аналогии стали постепенно обесцениваться. К концу XIX века фрагментарная реставрация распро-

---

<sup>75</sup> Там же. С. 167–171. Адаптированный перевод сочинений Виолле-ле-Дюка появился в 1887 году, в то время как горячая критика Джоном Рёскином реставрации в «Семи светочах архитектуры» («The Seven Lamps of Architecture», 1849), похоже, прошла незамеченной. Там же. С. 290–296.

<sup>76</sup> Памятники архитектуры в дореволюционной России. С. 221–222.

странялась все больше, и позднейшие архитектурные добавки получали более широкое признание. Подлинность теперь виделась в специфических чертах здания, а не в его общестилистических качествах, и потому реставрация требовала предварительного скрупулезного исследования. Приобретали значение даже индивидуальная манера художника и неправильности исполнения изначального плана постройки. Среди реставрационных работ особенно выделялись труды П. П. Покрышкина, приверженца сохранения возможно большего числа существующих элементов, включая следы времени, и противника умозрительных вмешательств. Некоторые художники теперь прямо объясняли красоту древних зданий их руинированностью и призывали относиться к ним как к эстетическим ценностям<sup>77</sup>. Однако такое отношение было больше распространено в среде профессиональных реставраторов, а рядовые архитекторы продолжали практиковать «целостную реставрацию». Что касается институций, то правом принимать решения о консервации и реставрации зданий были наделены Императорская археологическая комиссия и Московское архитектурное общество, и такая централизация вносила вклад в систематическую и разумную защиту памятников.

Важно признать, что на протяжении всей дореволюционной русской истории реставраторы имели дело по большей части – если не считать заброшенных стен крепостей

---

<sup>77</sup> Там же. С. 328–329.

– с функционирующими объектами, а именно церквями и дворцами, так что им приходилось принимать во внимание их функциональные и иконографические нужды. Судьба этих «живых» памятников оказывалась зажатой в тиски между литургическими императивами, предполагавшими целостную реставрацию, и требованиями документированной подлинности. Более того, в реставрационной практике большинства «живых» памятников часто оправдывались модернизационные вмешательства или доделки и возникали препятствия для создания дистанцированного, исторического к ним отношения<sup>78</sup>. В ней предполагалось также, что идеологическое или политическое значение памятника стоит превыше всего и должно быть учтено. Только в редких случаях руины консервировались в соответствии с музейными принципами. В общем и целом идеологическое давление было таково, что задокументированная подлинность никогда не являлась единственной или даже доминирующей целью и критерием при консервации объектов.

В первые годы XX века произошел некоторый сдвиг в сознании наиболее передовых реставраторов, начавших видеть красоту не столько в памятнике в целом, сколько в подвергавшемся атмосферным воздействиям материальном состоянии его аутентичных фрагментов. В то же время художники и ученые, близкие к «Миру искусства», воспринимали памятники как отдельные и неповторимые произведения, со-

---

<sup>78</sup> Там же. С. 477.

зданные вне времени анонимными авторами. Такой подход в действительности лишал любое реставрационное вмешательство законных оснований. Более того, памятники рассматривались как принадлежность живой традиции, которую современность может нарушить, а их консервация, наоборот, способна внести вклад в поддержание высокой культуры, которой памятники архитектуры обязаны своим существованием.

После Октябрьской революции 1917 года многие церкви и помещичьи усадьбы были брошены на произвол судьбы, и впервые в русской истории встал вопрос о том, как лучше использовать эти выморочные остатки империи. Дворцы и помещичьи дома первоначально превратили в музеи и сделали доступными для всех. Но к 1927 году эта первая стадия сменилась совершенно другой идеологической установкой, обращенной не в прошлое, а в будущее, от продвижения в которое памятники в лучшем случае отвлекали и потому, как правило, воспринимались как препятствия. Началась кампания по разрушению церквей. В начале 1930-х годов множество исторических зданий было уничтожено, что пытались оправдать отчасти практическими потребностями, а отчасти необходимостью представить прошлое более «полезным» для современности. Рост националистических чувств в конце 1930-х годов сдержал волну иконоклазма, а во время Второй мировой войны уже предпринимались огромные усилия для сохранения национального наследия.



Обновление в методике реставрации, происходившее в первые годы советской власти, отражало позицию Ленина, склонявшегося к целостной реставрации с возвращением изначальной формы и удалением последующих добавок<sup>79</sup>. Эти добавки принадлежали эпохе, близкой к постреволюционному периоду, и напрямую ассоциировались с режимом, свергнутым большевиками, в то время как изначальную форму памятника можно было истолковать как плод подлинного народного творчества. В первые годы после Второй мировой войны национальная гордость и желание залечить военные раны привели к энергичному восстановлению утраченного. Отстраивая заново города, подчеркивали необходимость создания целостных урбанистических ансамблей. Города рассматривали как произведения искусства, а отдельные здания должны были, по замыслу создателей, играть второстепенную роль в общей городской композиции. Этот принцип оправдывал и даже делал необходимой целостную реставрацию, если не реконструкцию зданий, в то время как памятники рассматривались скорее как знаки, чем как предметы материальной культуры<sup>80</sup>. Допускались архитектурные вольности и с документальными свидетельствами, и с историческими наслоениями, несмотря на то что ГУОП (Госу-

---

<sup>79</sup> *Щенков А. С. и др.* (Ред.) Памятники архитектуры в Советском Союзе. Очерки истории архитектурной реставрации. М.: Памятники исторической мысли, 2004. С. 94.

<sup>80</sup> Памятники архитектуры в Советском Союзе. С. 217.

дарственное управление охраны памятников) настаивало на точном воспроизведении, вплоть до использования аутентичных материалов<sup>81</sup>. Игорь Грабарь, один из ведущих советских реставраторов, полностью отвергал «весьма опасную» идею консервации руин<sup>82</sup>.

В Ленинграде желание вернуть внешний вид города привело к широкому распространению понимания ценности наследия прошлого и важности его защиты. Это коснулось даже не занесенных в охранные списки зданий. Благодаря уникальной истории города реставрационные работы распространились на застройку XVIII и XIX веков, включая интерьеры. Это потребовало привлечения мастеров всех профилей и возрождения дореволюционных строительных технологий. Успешное восстановление города и пригородных дворцов породило миф о некой особой ленинградской реставрационной школе и ее преданности аутентичной реставрации, вплоть до использования материалов и технологий того периода, к которому принадлежит реставрируемое здание<sup>83</sup>. В действительности, однако, картина была куда более

---

<sup>81</sup> Там же. С. 301.

<sup>82</sup> Там же. С. 299.

<sup>83</sup> О методологии ленинградской реставрационной школы в изложении одного из выдающихся ее практиков см.: *Кедринский А. А.* Очерки реставрации памятников архитектуры. М.: Изобразительное искусство, 1999. Исторический очерк реставрационных работ см.: *Кедринский А. А. и др.* Летопись возрождения. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками. Л.:

пестрой, чем это представляет миф<sup>84</sup>. В частности, конгениальное пересечение высокого советского классицизма и реставрации классицистических зданий XVIII века приводило к широкому и свободному использованию аналогий, когда в дело шли современные материалы – например, железобетон, – по крайней мере, в структурных элементах многих зданий<sup>85</sup>.

К 1949 году появились первые признаки охлаждения властей к задачам реставрации. Возобновилось закрытие церквей<sup>86</sup>. Памятники либо просто оставляли пустующими, либо – что случалось чаще – превращали в склады, клубы, библиотеки, мастерские и т. п. Реставраторы переключились на попытки воспроизведения памятника, отсылающего к «оптимальной дате», вместо воссоздания изначальной формы памятника. В 1960-х годах по советским городам прокатилась вторая волна разрушений, исходящая из присущей модерности этической установки на начало новой жизни. Этот процесс завершился кампанией по уменьшению числа охраняемых объектов, в том числе и в Ленинграде. Более того, памятники, использовавшиеся различными организациями, претерпели существенные перестройки и часто оказывались

---

Издательство литературы по строительству, 1971.

<sup>84</sup> Памятники архитектуры в Советском Союзе. С. 338–341.

<sup>85</sup> Там же. С. 346, 357.

<sup>86</sup> Там же. С. 213.

изуродованными<sup>87</sup>. Понимание опасности, грозящей памятникам, побудило реставраторов попытаться представить их во всем их блеске, что парадоксальным образом привело к практике целостной реставрации изначальной формы<sup>88</sup>. Венецианская хартия 1964 года, дававшая преимущество консервации перед реставрацией и четко подтверждавшая ценность подлинности, не оказала существенного влияния на происходившее в СССР.

Только в середине 1960-х годов развитие туристической индустрии привело к попытке реставрации нескольких важных зданий<sup>89</sup>. Практика фрагментарной реставрации, позволявшая элементам различных периодов сосуществовать в одном здании, получила в конце 1960-х годов развитие в Москве. В 1976 году в Советском Союзе был наконец принят закон о защите памятников. Он, в частности, брал под охрану «вновь открытые» объекты. На практике, однако, этот пункт оказался малоприменимым, поскольку специальные критерии для классификации подобных памятников еще не были выработаны. Тем не менее благодаря широко распространившемуся в обществе беспокойству об уничтожении целых исторических районов городов в 1970–1980-х годах значительно увеличилось число «вновь выявленных»

---

<sup>87</sup> Памятники архитектуры в Советском Союзе. С. 272–273.

<sup>88</sup> Там же. С. 311–321.

<sup>89</sup> Там же. С. 274.

объектов, хотя их сохранение оставляло желать лучшего<sup>90</sup>. Несмотря на развитие сложных и изощренных исследовательских методов, архитекторы и реставраторы могли свободно заниматься и целостной реставрацией. Новый подъем национальных и религиозных чувств начиная с 1980-х годов приводил к новым оправданиям таких гипотетических реконструкций. Этот процесс продолжается и в наши дни; мы обсудим его в «Заключении» этой книги.

Краткий обзор истории российских реставрационных практик показывает решающую роль идеологии в принятии реставраторами своих профессиональных решений. Неразрешенный фундаментальный спор об отношениях прошлого и настоящего в России влиял на реставрацию самым серьезным и часто парадоксальным образом. Обобщая, можно сказать, что импульс отказа от прошлого приводил не только к разрушению множества памятников, но и подталкивал к целостной реставрации оригинальной формы, в то время как желание сохранить непрерывность истории оправдывало более аутентичную фрагментарную реставрацию. Разумеется, возможны существенные нюансы, которые не описывает это общее правило: например, отталкивание советской власти в ранние годы от дореволюционного прошлого, приводившее к музеефикации, или отсутствие финансирования в 1960–1970-х годах, следствием чего был уклон в сторону фрагментарной реставрации. Но по большому счету роман-

---

<sup>90</sup> Там же. С. 590.

тическое представление о целостности сохранялось в России гораздо дольше, чем в западных странах, что имело фатальные последствия для консервации – в особенности консервации руин. И широкая публика, и профессиональное сообщество реставраторов желали видеть целостные, стилистически единые архитектурные комплексы, а не эклектические постройки, плоды случайных влияний времени, истории и общего упадка. Разрушения, полученные в ходе Второй мировой войны, явно усилили склонность к архитектурному единству и целостности. В результате архитектура, которую сейчас можно наблюдать в российских городах, в определенной степени «придумана», поскольку целостные реконструкции часто опирались на гипотетические аналоги. Эстетическая привлекательность памятника часто служила цели стимулирования национальной гордости. Живописность разрушающегося памятника признавалась только в небольших контркультурных сообществах.

Разумеется, в европейских странах тоже имела место практика целостной реставрации. Однако идеологические императивы мемориализации действовали здесь иначе и облегчали более широкое официальное приятие принципов фрагментарной реставрации. Хотя на реставраторов тоже сильно давила идеология, на Западе было шире распространено понимание значения сохранения знаков принадлежности здания к своей эпохе – например, патины или частичного разрушения. Здесь чаша весов склонялась не к реставра-

ции, а к консервации, — что особенно верно по отношению к Великобритании и Франции.

\* \* \*

Хотя эта книга исходит из тезиса о том, что в России руины не получили того уважительного отношения, каким они пользовались в ряде западных стран, мы не ставим своей задачей только засвидетельствовать пренебрежение руинами, их порчу и разрушение. Наоборот, здесь подчеркивается роль художников и писателей, которые оставили влиятельные и симптоматичные трактовки руин и тем самым не только выразили свои мысли в контексте времени, но и сумели дать представление об историческом сознании своей эпохи. Художественные образы, однако, можно понять только в контексте напряженных культурных и политических дебатов, и мы попытаемся показать, что сложная и амбивалентная позиция российской культуры по отношению к современности кристаллизовалась в трактовке и репрезентации ее руин. В конечном итоге именно функция руин как отражения широко распространенных идеологических позиций оправдывает данное исследование и позволяет сформулировать выводы о напряженных и переменчивых попытках России определить самое себя. В дебатах об отношениях между прошлым и настоящим, личностью и государством, Россией и Западом, знаком и предметом, а также красотой и эконо-

мическим прогрессом руины ставят под вопрос склонность России идентифицировать себя в бинарных оппозициях и раскрывают уязвимость тех позиций, которых она придерживается.

В этой монографии не ставится цель дать логически связанный, исчерпывающий рассказ о меняющемся отношении России к своим руинам. Мы будем пристально изучать отдельные конкретные примеры, которые выбраны либо потому, что отражают особенно важные катастрофические события – такие, как великий пожар Москвы в 1812 году или ленинградская блокада, – либо потому, что позволяют концептуализировать наиболее значимые в русской культуре и, следовательно, связанные с более широкими тенденциями события. Само собой разумеется, можно привести много других примеров важных интерпретаций руин, поскольку русская история в избытке представляет примеры разрушений. Несмотря на все эти предупреждения, цель исследования, выстроенного в приблизительно хронологическом порядке, состоит в том, чтобы проиллюстрировать некоторые ключевые моменты отношения России к упадку и разрушению ее архитектурного наследия и сделать из этого определенные выводы о ее историческом сознании<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Из всех периодов современной истории России в настоящем исследовании наименьшее внимание уделяется второй половине XIX века. Это объясняется отчасти тем, что данный период представляет собой некую аномалию. Как указывалось выше, это было время, когда в контексте поднимающегося национализма интерес (и уважение) к руинам ощутимо вырос, но был утрачен из-за последу-



В основе исследования лежит широкий круг источников: литературные описания руин, стихи, карты, гравюры, картины, фотографии, фильмы, ныне существующие здания, художественные инсталляции. Однако мы обращались не только к материальным предметам, но и к общественному дискурсу, им посвященному. Первые главы по своим источникам стоят ближе к литературе, но по мере приближения к XX веку все более значительную роль будут играть обширные визуальные материалы, хотя литературные источники и не исчезнут полностью. Это не значит, что руины не функционировали в качестве визуальных знаков до появления механических средств репродуцирования. Уже в XVIII веке художники отправлялись в Италию, чтобы зарисовывать руины, а фрагменты произведений древности привозили в Россию, чтобы сооружать в садах и парках искусственные развалины. Величественные руины на картинах Юбера Робера были настоящим хитом именно среди русской аристократии начала 1800-х годов. Тем не менее в то время визуальные источники были либо неоригинальными, либо не столь многочисленными. По причинам, которые мы обсудим ниже, по-

---

ющих революционных потрясений. Однако это был еще и переходный период. Ностальгия по уходящему прошлому – ср., например, разрушающиеся дворянские усадьбы – постепенно переходила в модернистскую эстетизацию истории, в то время как индустриализация и урбанизация стимулировали интерес ко всему периферийному, будь то русская деревня, провинция, образ жизни угнетаемых народов или средневековая церковная архитектура, дожившая до начала XX века.

жар Москвы 1812 года, например, не породил большого количества изображений.

В первой главе я прослеживаю развитие интереса к руинам в конце XVIII столетия, а затем сосредотачиваюсь на хрестоматийной повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». В этой истории проводится параллель между разрушением Москвы польскими захватчиками в предмодерной истории и опустошением, вызванным эпохой Просвещения. Руины Симонова монастыря на окраине Москвы становятся эмблемой негативного воздействия Просвещения, которое отчасти повторяет судьба Лизы. Повесть драматизирует амбивалентное отношение Карамзина к вестернизации России.

Во второй главе исследуются споры об уроках 1812 года, в особенности об уничтожении Москвы в огне пожара. Патристическое воодушевление, вызванное вторжением Наполеона, возродило различные формы провиденциализма и скомпрометировало распространение просветительских ценностей. Суждения об эстетической привлекательности и культурном значении руин, высказанные некоторыми офицерами *Grande Armée*<sup>92</sup>, – такими, как Стендаль, – характерным образом отсутствуют в русских источниках. Затем я обращусь к анализу литературных трактовок московского пожара в сочинениях Михаила Загоскина, Александра Пушкина и Льва Толстого, особо выделив их отношение к Просвещению и значение, которое они придавали красоте разрушения.

---

<sup>92</sup> Великая армия (фр.).

В третьей главе обсуждается отражение темы руин в романтизме и анализируется знаменитая картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи», а также ее восприятие Пушкиным и Гоголем. В отсутствие подходящих архитектурных следов исторического прошлого своей страны русские романтики проявляли живой интерес к классическим руинам за рубежом. Картина Брюллова восстанавливает достоинство и красоту жителей Помпей, столкнувшихся с неминуемым разрушением, — что можно интерпретировать как неотъемлемую часть романтического самоотождествления с героическим народом. В кратком поэтическом описании картины Пушкин радикальным образом меняет ее смысл, подчеркивая риск возвращения в гоббсовское отприродное неуправляемое состояние вследствие коллапса государственной власти во время стихийного бедствия. В отличие от него Гоголь вводит римские руины в контекст своего поиска примирения прошлого и настоящего и освобождения истории от ее внутреннего напряжения.

Четвертая глава посвящена модернистской интерпретации руин. Некоторые художники из круга «Мира искусства», в особенности Мстислав Добужинский, воспринимали руины позитивно — как выражение множественных, противоречивых и курьезных переключек между прошлым и настоящим. Резкий контраст с этим составляют символисты, сосредоточившиеся на апокалиптических предзнаменованиях и видевшие в руинах остаток прошлого, который угрожает

похоронить настоящее под грудой мусора, что повлечет за собой конец цивилизации. Это мучительное предчувствие опасности руин отличается от позиции авангарда, приветствовавшего разрушение как начало новой эры, хотя авангард оставался диалектически связан с прошлым, которое ему приходилось многократно воскрешать в памяти, прежде чем окончательно отбросить.

В пятой главе говорится об опустевшем и разрушающемся Петрограде 1920–1921 годов. Бывшие мирискусники воспринимают город как нечто прекрасное, вернувшееся к своей доиндустриальной красоте и этим противостоящее советской идеологии прогресса. Иную позицию занимают Виктор Шкловский и Владислав Ходасевич: для них руины – это возможность остранения, открытости и свободы. Все это предполагает отказ от телеологии советской власти и в то же время приятие «прошлости прошлого». Только Евгений Замятин сохранял глубокий скепсис по отношению к идее о том, что руины способствуют возвращению человека к гуманистическим ценностям.

В шестой главе описывается судьба Ленинграда во время блокады и сразу после нее. Здесь я исследую ограничения, налагавшиеся властями на репрезентацию блокады и попытки некоторых художников, фотографов и деятелей кино обойти государственный контроль и передать другим свой невыразимый опыт. В контексте полной дегуманизации красота лежавшего в руинах города становилась ключевым

образом в попытках сохранить какую-то нормальность.

В седьмой главе исследуются образы руин в поэзии Иосифа Бродского. Поэт воспринимает развалины как переходную область между пространством и временем, производящую понятийное вычленение абстрактного присутствия из «провалов» между материальными предметами. Этой функцией развоплощения вещей вплоть до невещественной голограммы непрерывного потока времени руины прорывают бессмысленное течение повседневности и открывают иноприродную область, характеризующуюся вневременностью и полнотой бытия.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.