

“

*все грандиозное
словно бы желает спрятаться
подальше от наших глаз*

”

Владислав Дегтярев

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

**ПРОШЛОЕ
КАК
ОБЛАСТЬ
ТВОРЧЕСТВА**

Владислав Дегтярев
Прошлое как
область творчества
Серия «Очерки визуальности»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=36276385

Прошлое как область творчества: Новое литературное обозрение;

Москва; 2018

ISBN 978-5-4448-1004-0

Аннотация

Герои книги санкт-петербургского культуролога В. Дегтярева – немецкий иезуит Атаназиус Кирхер, английский художник Эдвард Берн-Джонс, архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и не нуждающийся в представлении Льюис Кэрролл. Ее сквозные темы – прошлое и механизмы. Автор пытается выявить связь принятых в культуре концепций времени и представлений о границах между естественным и искусственным (природным и рукотворным, органическим и механическим и т. д.). История в этом исследовании предстает как увлекательный пазл, приоткрывающий скрытые связи культурных событий.

Содержание

Высокая добродетель обреченности	4
Введение	11
I. Прошлое как область творчества	15
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Владислав Дегтярев

Прошлое как область творчества

Высокая добродетель обреченности

Лик Ангела Истории действительно обращен к прошлому, но Бенъямин неправ. Ангел Истории никуда не летит. Подобно ленточкам, которые я не знаю зачем привязывают к стоящим в плохо кондиционированных торговых центрах большим вентиляторам, к вентиляторам, которые защищают свои лопасти объемными шапками, даже куполами, сплетенными из жесткой металлической проволоки, Ангел Истории, поворотив назад свои широко раскрытые глаза, трепещет в потоках воздуха, порождаемых верчением механической ветряной мельницы, обратной донкихотовской. Та, в начале XVII века, была движима воздухом и превращала зерно в муку; эта, в начале XXI, движима электричеством, превращает воздух в ветер. Дон Кихот атаковал вращаемый Природой механизм, приняв его за великана. Ангел Истории пытается улететь от механизма (Культуры), работающе-

го на производимой машинами (Культурой) энергии, но мы-то знаем, что, во-первых, без вентилятора он не сможет летать, и, во-вторых, двигаясь, он остается на месте. Вопрос в том, догадывается ли об этом вышеупомянутый Ангел.

Книга, которую держит сейчас в руках читатель, об этом. О том, как соотносятся три субъекта – вентилятор (механизм, Культура), Ангел Истории и тот, кто о них пытается думать и рассуждать (порождение первого и второго). Третий субъект – в том числе и ты, дорогой читатель; читать, в идеале, есть «думать» и «рассуждать». Ведь «Прошлое как область творчества» – книга эссе. Жанр *oblige*. А к Ангелу Истории мы еще вернемся, пусть пока потрепещет, никуда он не денется, мы же знаем.

Эссе – оттиснутые на бумаге мысли и рассуждения. Это именно – в монтеневском смысле – *опыты* думания и рассуждения, совершённые, несовершённые, совершенные, несовершенные, неважно. Главное, что перед нами даже не плоды, нет, следы мышления, причем не скованного академическими и профессиональными условностями, и не товары, сошедшие с конвейера «художественной прозы». Эссе – это, попросту говоря, когда перед нами интересный нам человек говорит об интересном нам предмете. Или, чаще всего, о предмете, который имеет стать нам интересным в ходе и итоге этого разговора. Эссе – жанр на первый взгляд монологичный, но на самом деле нет, ибо предполагает читателя, равного автору, иначе это не эссеистика, а научпоп, или бла-

городное, но плоское просветительство. Владислав Дегтярев говорит с теми, кому не надо объяснять, кто такой Уильям Моррис или Гилберт Кит Честертон. Но дело не в начитанности обеих сторон конверсации, дело в том, что Моррис, Честертон, Берн-Джонс, Фуко, Беньямин, ангела которого я имел наглость привязать к вентилятору, остальные – все они должны являться важными элементами внутреннего интимного мыслительного обихода, быть своими, быть рефлекслируемыми. *The rest is Wiki.*

Эссеистика бывает разная, в ней есть национальные традиции (русской, увы, нет). Есть английская, та, в которой эссе представляет собой законченный сюжет, только вместо вымышленных героев, как в рассказах и повестях, там действуют либо реальные люди (живые или давно умершие), либо вещи и идеи. «Убийство как одно из изящных искусств» Де Куинси (любопытно, что название предваряемой мною книги содержит намек на заголовок этого текста; вольно? невольно?), эссеистика Честертон, Оруэлла, даже Кристофера Хитченса – лучшие образцы этой традиции, в основании которой не *Essais* Монтеня (1580), а *Essayes: Religious Meditations. Places of Perswasion and Disswasion. Seene and Allowed* Фрэнсиса Бэкона (1597). Другая традиция идет как раз от Монтеня, ее сложно назвать «национальной», так как основал ее мэтр Бордо, а вершиной стали случайные заметки, сделанные почти четыреста лет спустя одним скромным слепнувшим жителем Буэнос-Айреса. Здесь совсем другой

способ мышления – не сюжет и даже не прямое рассуждение, в котором мы слышим, как говорит автор, а текст, отчасти составленный из разных примеров, цитат, ссылок, текст,двигающийся совсем не прямо и не представляющий собой, что ли, непрерывный поток. В нем много даже не поворотов, а пауз, зияний между тем, что демонстрирует нам эссеист. Он именно не *разговаривает*, а *показывает*, сопровождая демонстрируемое своими лаконичными комментариями. Остальное должен додумать визави-читатель. Собственно, эта традиция очень близка к другому жанру, давно почившему (за крайне редким исключением): барочному трактату. Книга Дегтярева – попытка привить к монтеневской классической розе дикие поросли избыточной учености Томаса Брауна и Роберта Бертона. Получается геральдическое растение, аллегорический гибрид. Если это геральдика, то должен быть герб. Он таков: по бокам геральдического растения, обвиваемые его ветвями, стоят аллегорические фигуры Рацио и Эмоции, Мишель Фуко и Вальтер Беньямин. Композицию венчает лента с девизом «Прошлое как область творчества». Она трепещет над странным ботаническим гибридом, над философом лысым и философом густоволосым (оба в очках). Да, это та самая ленточка на вентиляторе, Ангел Истории.

Историй в книге несколько, в смысле не *stories*, а *histories*. Историк назвал бы их «историей раннего Нового времени», просто «историей Нового времени» и, отчасти, «Но-

вейшей историей». Все это мы заменим одним понятием – *modernity*, модерность. Дегтярева интересуют периоды предмодерные (Контрреформация), модерные (викторианство, эдвардианство, межвоенная Европа и Америка), а также возможность постмодерного как точки ретроспективного наблюдения. Если говорить о культурных эпохах и художественных движениях, это барокко, романтизм (прерафаэлиты, *Gothic Revival*), поздний романтизм, ставший мостиком (на самом деле широченным мостом, трассой) к модернизму. Когда изобрели постмодернизм, особенно когда кончилась холодная война, многие утверждали, что все это позади и что мы смотрим на Томаса Брауна, Эдварда Берн-Джонса, Льюиса Кэрролла, Ле Корбюзье как на героев закончившегося прошлого, глядим иронически, немного снисходительно, но не без интереса. Думали, что летят вместе с Ангелом Истории куда-то вдаль. То была ошибка. Книгу Владислава Дегтярева следует читать хотя бы затем, чтобы ощутить, насколько серьезен этот просчет.

«Прошлое как область творчества» – кабинетная книга. Такое определение вовсе не снисходительно, как думают странные люди, считающие, что книги пишутся бодрячками, на пару месяцев отвлекшимися от так называемой «реальной жизни» для сочинения отчета о ней. Книги пишут в кабинетах, в окружении стоящих там книг. Кабинеты эти могут быть вымышленными, воображаемыми, в наш век мало у кого есть не то что свой кабинет, даже своя отдельная ком-

ната, предназначенная для своей отдельной жизни. Все так, но кабинет должен быть, пусть даже ты шелестишь клавишами лэптопа, сидя в «Старбаксе». И книги в нем тоже обязаны присутствовать. Много книг. Впрочем, «Прошлое как область творчества» – «кабинетная книга» не только потому, что она плод уединения и учености. Она в каком-то смысле литературный аналог *cabinets of curiosities*, собрания причудливостей, экзотизмов, диковинок, жанра частного коллекционирования, столь популярного во времена Ренессанса, барокко и даже Просвещения. Диковинок в книге Дегтярева множество – и вещей (старинные автоматы и механизмы, забытые картины на религиозные и мифологические темы, диковатые строения), и людей (ранневикторианские эстеты, эдвардианские литераторы, иезуит Атанасиус Кирхер и график-многостаночник Георгий Нарбут). Они, следуя логике автора, расположены на полках его шкафов (нынешнее значение слова *cabinet*), которые расставлены вдоль стен его воображаемого кабинета (старое значение слова *cabinet*). И, конечно, это не музей.

Но вернемся к Ангелу Истории. Обреченный глядеть назад, обреченный трепыхаться на одном и том же месте, лишенный будущего, он обречен на творчество, а что еще ему остается? Область его творчества тоже очевидна – он ведь Ангел Истории, так что имеет дело с прошлым. Здесь, именно здесь его трагедия и его торжество. Не забудем: вентилятор стоит в углу торгового зала огромного, наполненного

толпой шопинг-молла. Да, мы в аду. Но это хороший ад, ведь у нас есть выбор: трепыхаться или потреблять.

Кирилл Кобрин

Введение

Помнится, Вальтер Беньямин где-то замечает, что из всех способов найти книгу по своему вкусу лучший – это написать ее самому. Можно, конечно, прикрывать ссылкой на авторитет собственные дурные наклонности, но я, как автор этой книги, вынужден признаться, что она действительно выросла из размышлений капризного читателя, который все время хотел запрячь в свой экипаж коня и трепетную лань.

Требования или, если угодно, условности жанра дают о себе знать уже в самой первой фразе. Разумеется, я знаю, откуда взялось высказывание Беньямина и на какой полке стоит книга с закладкой в нужном месте. И все-таки нежелание в этом признаваться не есть притворство, скорее игра с трудноопределимыми (но интуитивно понятными) правилами.

Так, хотя Бодлер не чуждался того, чтобы выдумывать цитаты уважаемых авторов для своих нужд, но современное чувство приличия заставляет меня уточнить, что нам об этом сообщает Роберто Калассо, и привести год издания и номер страницы¹.

¹ *Calasso R. La Folie Baudelaire. New York, 2012. P. 7.*



Вошедшие в эту книгу тексты были написаны между 2006 и 2016 годами и в разное время публиковались в журналах «Неприкосновенный запас» и «Знание – сила», на сайте «Post(non)fiction», а также в некоторых других изданиях.

Если вторая часть книги посвящена одному персонажу, исследовавшему в своих произведениях темы прошлого, памяти и меланхолии, то в первой части сквозная тема прошлого сопровождается рассуждениями о механизмах. Как мне кажется, там, где мы не выделяем прошлое в виде отдельной сущности, отличной от нашего повседневного существования в настоящем, там мы не склонны и проводить четкую границу между областью механического и царством живого.

Размышления о прошлом постоянно заводят нас в разные мыслительные ловушки. Когда мы говорим, что в XX и XXI веках прошлое постоянно становится объектом разного рода переосмыслений и прямых фальсификаций, мы ломимся в открытую дверь, не замечая, что различные (и, главное, совершенно искренние) способы переигрывания прошлого постоянно присутствовали в культуре, не подразумевая никаких идеологий.

Для иллюстрации этих и других подобных интуиций мне понадобилась помощь разных деятелей, которых может со-

единить вместе разве что некая общая странность или даже маргинальность – если не для своей эпохи, то по крайней мере для нашего представления о ней. Поэтому героями книги стали такие люди, как немецкий иезуит Атаназиус Кирхер, английский художник Эдвард Берн-Джонс, архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и не нуждающийся в представлении Льюис Кэрролл.

Большинство из включенных в книгу эссе решено как case studies, посвященные какому-либо явлению (чаще всего – произведению или деятелю искусства), способному пролить свет на восприятие категории прошлого в определенный момент истории и ее соотношения с оппозицией естественного и искусственного там и тогда, где данная оппозиция имеет место (а это бывает не всегда, о чем себе постоянно приходится напоминать).

Каждый раз я с удивлением обнаруживал, что личности, жившие в разных странах и в разное время, удивительным образом дополняют высказывания друг друга, словно участвуя в заочном диалоге. Конечно, предполагать, что Кэрролл мог быть знаком с текстом никому тогда не известного Сэмюэля Батлера, опубликованным в новозеландской газете, или что иллюстрация из книги Кирхера о Вавилонской башне могла повлиять на проект Дворца Советов, в отсутствие прямых доказательств было бы опрометчиво, однако я исхожу из предположения о том, что случайностей в культуре не бывает. Так интереснее.

В том же, что касается метода, мне было удобно опираться на схему развития культуры, предложенную Мишелем Фуко в «Словах и вещах», обходясь с ней довольно легкомысленно – в частности, попытавшись превратить ее из линейной в циклическую. Возможно, мне это даже удалось, хотя бы отчасти.

*«Why should you always have live things in stories?»
said the Professor. «Why don't you have events, or
circumstances?»*

Lewis Carroll. Sylvie and Bruno Concluded.

– А вам непременно хочется, чтобы в сказке действовали живые существа? – спросил Профессор. – Разве нельзя сочинить историю о событиях или каких-нибудь обстоятельствах?

Льюис Кэрролл. Сильвия и Бруно (пер. Андрея Голова).

I. Прошлое как область творчества

Первое описание явления было сделано патером Брауном при посредстве Г.К. Честертона (рассказ «Злой рок семьи Дарнуэй», 1922). Место действия – Англия, пустынный берег Северного моря. Время действия точно не определяется, хотя в самом первом рассказе брауновского цикла дается намек, что все события происходили «давно». Возможно, это был апофеоз становящейся все более декоративной королевы Виктории, любившей Теннисона и Лейтона. Во всяком случае, сохраняя в уме полупародийное настроение, историю эту удобнее всего разместить именно там.

В начале рассказа на унылом и пустынном морском берегу появляются два художника. Чуть позже мы узнаем, что один из них – преступник, а мрачный «готический» антураж в духе Горация Уолпола и Анны Радклифф, то есть гораздо более радикальный, чем «викторианская сырость» у Вирджинии Вулф), – ни к чему не обязывающая декорация. Обстановка, однако, нагнетается с иронической настойчивостью, заставляющей увидеть в Честертоне виртуозного мастера «кэмп». Итак: в полуразрушенном замке, находящемся едва ли не ниже уровня моря, в окружении полусумасшедших старых слуг томится наследница старинного рода Дарнуэй (фамилия звучит в точности как «done away» – «[с ними] покончено»), которая должна по семейной традиции

сочетаться браком с каким-то отдаленным кузеном. Прибытия кузена (из далекой Австралии) ждут с минуты на минуту. Но художник, занимающийся реставрацией фамильных портретов, вытаскивает на свет божий изображение забытого родственника с дурными наклонностями. Соответствующая старинная легенда (мороз по коже!) прилагается. Злодей обладает способностью возрождаться в каждом седьмом поколении, и прибывающий кузен – как раз седьмой по счету потомок. Артистичному преступнику, как часто бывает у Честертона, удастся мистифицировать и запугать всех, кроме отца Брауна, раскрывающего замысел и спасающего положение. При этом (движимый какими-то высшими соображениями) он позволяет злему художнику, претендующему на руку девушки, устранить кузена. Вслед за этим преступник, почуяв, видимо, опасность разоблачения, исчезает из повествования навсегда, а мудрый священник передает девушку из рук в руки второму (доброму) художнику и попутно все разъясняет.

Художник, «открывший» таинственный портрет, «выполненный в жесткой и сильной манере» XVI века, говорит, что склонен приписать его кисти Гольбейна, в противном же случае придется предположить, что в те времена жил не менее талантливый живописец. Парадокс в том, что он говорит о своей работе, а это значит, что современник и соперник давно умершего Гольбейна – он сам. Сам по себе такой ход интересен, хотя не намного более фантастичен, чем возникно-

вление под пером Бернарда Беренсона измышленной задним числом фигуры «Амико Ди Сандро», условного автора близких к манере Боттичелли работ. Но то, что в качестве предполагаемого создателя таинственного портрета у Честертона фигурирует не кто иной, как Гольбейн, выглядит многозначительно. Конечно, приписав свою работу кисти знаменитого художника, фальсификатор не только сообщает ей дополнительную ценность (здесь, однако, это его вовсе не занимает), но и придает достоверность сомнительной истории. Однако загадка изображенного на картине, вымышленной Честертоном, отсылает к загадкам других, реально существующих изображений.

Ганс Гольбейн Младший незримо присутствует в рассказе как автор знаменитой и таинственной картины «Послы» (1533), привлекавшей внимание многих искусствоведов. Вот как описывает ее Роже Кайуа в книге «В глубь фантастического»: «Полотно построено как герб. Два торжественно-статичных персонажа в парадных одеждах (они имеются в виду в названии картины) будто держат щит, полю которого соответствует стеллаж, где демонстрируется коллекция приспособлений и предметов, символизирующих человеческие знания и свободные искусства и обычно представленных в натюрмортах жанра “vanitas”. При всей торжественности композиции, в целом в ней не было бы ничего особо удивительного, если бы не одна деталь: чуть выше уровня пола, вытянувшись в наклонном положении во-

преки законам тяготения и, очевидно, прочим законам природы, отбрасывая неправдоподобную тень, в воздухе зависло некое тело, не похожее ни на один известный предмет, форма, материал, присутствие которого равно необъяснимы. Сановники, глядящие прямо перед собой, не замечают объекта-фантома и соответственно не обнаруживают ни малейшего беспокойства по этому поводу. Но зрители, чье внимание он неизбежно привлекает, не могут разделять их безразличия»². Таинственный предмет оказывается анаморфозой черепа, но опознать в нем именно череп возможно только под определенным углом, бросая на картину прощальный взгляд, почти параллельный плоскости холста. Кайуа видит в этой композиции «гений художника, замыслившего столкнуть наивный взгляд с загадкой искусной деформации»³. Такими словами можно было бы охарактеризовать и сюжет че-стертоновского рассказа, удовлетворяющего самым жестким требованиям по части фантастики, которой следует, согласно тому же Кайуа, вырастать из самой ткани повествования.

В начале рассказа содержится прямая отсылка к «Леди Шалотт» Теннисона, видевшей окружающий мир только в зеркале. Согласно Уильяму Хольман-Ханту, «Леди Шалотт» есть аллегория души, прерывающей свою аскезу и немедленно наказанной⁴. У Честертона эта аллюзия служит мета-

² *Кайуа Р.* В глубь фантастического. СПб., 2006. С. 47–48.

³ Там же. С. 50.

⁴ *Holman-Hunt W.* Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. Vol. 2.

форическим предостережением тем, кто предпочитает артефакты реальности, а сложные анаморфозы – прямому взгляду на вещи, как они есть. Мотив зеркала в честертоновских рассказах всегда связан с обманом («Грехи графа Сарадина») или в лучшем случае с самообманом («Человек в проулке», «Зеркало судьбы»). Здесь самообман осложняется, что соответствует сложности и фантастичности преступного замысла. «Хозяйке *этого* (то есть дарнуэевского. – В.Д.) замка, – пишет Честертон, – мир являлся не только в зеркальном, но к тому же и в перевернутом изображении». Поддельный портрет и поддельная легенда идеально вписываются в эту перевернутую картину мира. Стоит упомянуть еще и о том, что врач семейства Дарнуэй, д-р Барнет (Barnet), оказывается почти однофамильцем натурфилософа XVII века Томаса Бернета (Burnet), автора «Священной теории Земли» (1682), где повествуется о планете, устроенной подобно герметическому яйцу, из недр которой в свое время вырвались воды потопа. На фоне столь причудливой эзотерики рационализм отца Брауна выглядит особенно уютным и надежным.

Сюжетная схема подобного рода (включающая историю, ледяную кровь) встречается у Честертоня неоднократно, например, в рассказах «Проклятие золотого креста» и «Крылатый кинжал». Однако в первом из них преступник фальсифицирует лишь ситуацию, складывающуюся вокруг реаль-

ного артефакта, а во втором ограничивается тем, что выдаёт себя за жертву, приписывая ей собственные мистические наклонности.

Да и готическая тема у Честертонa почти никогда не преподносится напрямую. Она либо иронически снижается, как это происходит в рассказе «Лиловый парик», либо переводится в этическую проблему, как в «Последнем плакальщике». Но та игра, которая ведётся здесь, оказывается куда более сложной и многоплановой. Помимо того, что данный сюжет в почти явном виде пародирует «Собаку Баскервилей», он содержит интересный философский подтекст. Вадим Руднев показал, что в брауновском цикле Честертонa изображается конфликт телеологического (отец Браун) и детерминистского (все остальные) сознания⁵. Там, где спутники отца Брауна (как правило, атеисты или агностики) оказываются бессильными раскрыть, а иногда – и увидеть преступный замысел, он сам, будучи рационалистически мыслящим томистом, раскрывает всю подоплеку событий и отвечает на вопрос «*cui prodest?*», который вовсе не приходит в голову прочим участникам действия⁶. При этом объяснения отца Брауна (как случилось и в этот раз) противоречат принципу «брит-

⁵ Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С. 119–121.

⁶ «Действительность кажется детерминистской, на самом деле она является телеологической. Следует задаться вопросом: не почему произошло то или иное событие, а зачем и кому понадобилось, чтобы это событие выглядело таким образом». – Там же. С. 119.

вы Оккама», уютно обосновавшемся внутри той детерминистской парадигмы, с которой клерикальный детектив борется по долгу службы.

Руднев разбирает построение таких рассказов Честертонна, как «Сапфировый крест», «Странные шаги», «Сломанная шпага», «Честь Изреэла Гау» и «Проклятая книга». Однако все, что содержится в перечисленных текстах по отдельности и соответствует последовательным пунктам рудневского анализа, можно было бы сразу найти в «Злом роке семьи Дарнуэй», представляющем собой квинтэссенцию метода Брауна (и Честертонна). Здесь тупик детерминизма показан намного ярче, нежели в тех рассказах, что привлекли внимание Руднева, хотя бы потому, что важное место в повествовании отводится якобы старинному предмету (и тексту, представляющемуся авторитетным в силу своего возраста). Детерминистское сознание, следующее принципу экономии мышления, принимает подделку, изготовленную буквально вчера, за старинный артефакт, изменяя тем самым собственные представления о прошлом. Такой «старинный» артефакт вводится в воображаемое прошлое как памятник неких предполагаемых событий. Поскольку же эти события вымышлены, о данном артефакте следует говорить как об обладающем свойством *ретроактивности*.

Попытка небывшее сделать бывшим, которую предпринимает честертоновский художник, с точки зрения отца Брауна должна казаться вывернутым наизнанку богословским

парадоксом из времен раннего Средневековья. Отцу Брауну, по всей вероятности, была хорошо известна генеалогия этих парадоксов, а также контекст, в котором они возникали, и, разумеется, то, что стало с ними впоследствии. Речь шла о доверии к разуму как таковому. «Св. Петр Дамиани, – пишет Фредерик Коплстон в «Истории средневековой философии», – ... утверждал, что нельзя считать само собою разумеющейся универсальную применимость принципов разума в области теологии. Некоторые другие мыслители... считали, что претензии человеческого разума опровергнуты такими истинами, как рождение от Девы и воскресение Христа. Но речь в данном случае велась скорее об исключительных событиях, нежели о противоречивости логических начал. Петр Дамиани шел дальше, утверждая, например, что Бог в своем всемогуществе может изменить прошлое. Так, хотя сегодня реально истинно, что Юлий Цезарь пересек Рубикон, Бог в принципе может сделать так, что завтра это утверждение станет ложным, если захочет отменить прошлое. Если эта мысль расходится с требованиями разума, то тем хуже для разума»⁷. Но в первом же рассказе цикла («Сапфировый крест», 1911) отец Браун разоблачает гениального преступника Фламбо, облачившегося в сутану, поскольку тот напал на человеческий разум, а это, говорит Браун, «дурное богословие». В жизнеописании св. Фомы Аквинского, написанном Честертоном в последние годы жизни, подчеркивает-

⁷ Коплстон Ф. История средневековой философии. М., 1997. С. 83.

ся глубокое доверие к интеллектуальным способностям человека, на котором построил свою философию великий схоласт. Но в так называемых детективных рассказах отец Браун побеждает зло, исходя из тех же томистских предпосылок. В средневековой философии возобладало мнение, что Бог ограничен причинно-следственными связями и не склонен изменять прошлое сотворенного им мира. Ретроактивный же предмет противоречит этому фундаментальному принципу: здесь следствие полагается предшествующим во времени вызвавшей его причине.

По аналогии со «Злым роком семьи Дарнуэй» можно вспомнить роман Питера Акройда «Чаттертон», действие которого разворачивается вокруг картины, изображающей Томаса Чаттертона, поэта и самоубийцу, достигшим почтенного возраста и окруженным книгами, заглавия которых совпадают с названиями поэм Уильяма Блейка. И все же картина оказывается подделкой XIX века, а Чаттертон действительно умер в девятнадцать лет. Но это беллетристика, а из того, что осталось в анналах истории, ближе всего к нашей теме деятельность ван Мегерена, автора знаменитых в 1930–1940-е годы апокрифических «Вермееров». Достоинно внимания то, что Игорь Голомшток рассматривает его в ряду мастеров живописного авангарда⁸. История вана широко известна и даже упоминается в классическом фильме Уилья-

⁸ *Голомшток И.* Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004. С. 274–277.

ма Уайлера «Как украсть миллион». Тем не менее ее стоит повторить еще раз, чтобы не жертвовать связностью изложения.

Голландский художник Хан ван (1889–1947) начал свою карьеру фальсификатора с того, что в 1923 году написал и продал две картины, якобы принадлежащие Франсу Хальсу. Подделку раскрыли, но имя фальсификатора почему-то не было предано огласке. К следующему своему предприятию он готовился куда тщательней. Для того чтобы изготовить серию картин евангельского содержания, которые можно было бы приписать Вермееру Дельфтскому, ван у пришлось изучить не только манеру художника и живописную технику его времени, но и все, что было написано о нем искусствоведами. И вот в трудах Абрахама Бредиуса, крупнейшего специалиста по Вермееру, он нашел те построения, на которые можно было опереться фальсификатору. Известно, что ранние работы Вермеера значительно отличаются по стилю от его знаменитых поздних картин. Бредиус постулировал необходимость существования неких несохранившихся или ненайденных полотен Вермеера, которые заполняли бы стилистическую лакуну и временной интервал. Ван сумел ответить на этот вызов. И если бы он позднее, уже во время оккупации Нидерландов, не продал одну из своих работ Герингу, то дело о коллаборационизме не возникло бы. И мы, возможно, пребывали бы в уверенности, что его творения – это счастливо разысканные картины всеми любимого художника. Но

ван Мегерену пришлось сознаться в изготовлении подделок, чтобы избежать обвинения – куда более серьезного – в распродаже национального достояния.

Поводом для того, чтобы причислить знаменитого фальсификатора к авангардистам, может быть только скрупулезное следование Максиму Шапиру и Вадиму Рудневу, разграничившим авангард и модернизм согласно их художественным стратегиям⁹. Авангард, в отличие от модернизма, ориентирован на прагматику, на нетрадиционные способы общения со зрителем, читателем, слушателем. Поддельный холст моделирует определенную жизненную ситуацию как у ван Мейгерена, так и у Честертона. В этом, собственно, и состоит цель ретроактивного произведения. А присущая ему авангардная стратегия с иррациональной подоплекой способна вызвать к жизни множество странных явлений.

И если уж говорить о жизненных ситуациях, а также о ситуациях исторических, то как раз на XX век приходится те бедствия, отпраздновать счастливое избавление от которых возможно лишь одним способом: стереть, где удастся, их материальные следы, и по возможности быстрее и тщательнее. Дэвид Лоуэнталь на страницах своего компендиума «Прошлое – чужая страна» говорит о том иррациональном, чреватом сомнением в собственной адекватности впечатле-

⁹ Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Vol. 2. № 3/4. С. 135–143; Руднев В. Авангардное искусство // Он же. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2003. С. 14–17.

нии, которая произведена восстановленная после войны Варшава на человека, заставшего ее в руинах: «Дом, в котором я родился, был разрушен тридцать шесть лет тому назад – но я могу пойти в свою детскую спальню, взглянуть из того же самого окна и увидеть тот же самый дом во дворе напротив... Даже кронштейн лампы с затейливым завитком висит на прежнем месте. Это нервирует, если начинаешь задумываться. “Реально” это или нет?»¹⁰ Можно, конечно, разувериться в реальности настоящего, но задача реконструкции заключается в другом – в том, чтобы подвергнуть сомнению реальность неприятного прошлого, а лучше вовсе отменить его. Бывшее (ужасы войны, а в случае Варшавы – еще и национальное унижение) эффектно делается небывшим, несмотря на заверения схоластов о том, что на это не способен даже Бог. В скобках можно заметить, что противоположная тенденция – небывшее сделать бывшим – умерла в зародыше, хотя ее представляла такая солидная фигура, как И.А. Фомин, собиравшийся, в частности, достроить вторую колоннаду Казанского собора. Но это, как и восстановление Петергофа, было давно, а в Варшаву к тому же нужно еще ехать. И все-таки совсем недалеко есть объект, на котором как нельзя лучше проявились все противоречия того, что стоило бы назвать исторической реконструкцией, если бы это выражение уже не было занято.

Знаменитая Янтарная комната, как всем, без сомнения,

¹⁰ Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. СПб., 2004. С. 444.

известно, находилась в Екатерининском дворце Царского Села с 1755 года до своего похищения в 1941 году, а после 1944 года ее, кажется, никто не видел. К началу 80-х годов, как, опять же, все прекрасно знают, СССР официально отчаялся найти утраченный памятник, и его решили сделать заново. И вот после завершения долгих трудов, последовавшего в мае 2003 года, для всеобщего обозрения открылась новая Янтарная комната. Теперь зададим себе и всем окружающим вопрос: вправе ли мы сказать, что вновь изготовленная Янтарная комната стала тем же самым памятником, что был утрачен во время войны? Или, точнее, при каких внешних условиях предполагаемая идентичность будет важнее более чем 60-летнего отсутствия?

Естественно, речь идет не о физическом тождестве двух Янтарных комнат, в которых нет ни одного общего элемента. Правда и то, что подлинный шедевр Шлютера – Растрелли с течением времени обрастал бы позднейшими дополнениями. Однако выяснение вопроса о критическом количестве дополнений, делающем памятник макетом самого себя, отдает нас во власть известного софизма о куче зерна. В культуре же все обстоит несколько иначе. С семиотической точки зрения можно утверждать, что в истории памятника архитектуры под названием «Янтарная комната» был период, когда он не существовал физически, но продолжал существовать как знак¹¹. Было бы логичным предположить, что вос-

¹¹ Руднев В. Прочь от реальности С. 18–20.

приятие этого периода отсутствия станет изменяться с течением времени. Пройдет лет сто, и к воссозданной Янтарной комнате все привыкнут, людей, помнящих ее отсутствие, уже не будет и, главное, срок нового присутствия Янтарной комнаты превзойдет по длительности то время, когда ее не было с нами. Чем дальше, тем менее значительным будет казаться разрыв в физическом существовании памятника.

«Текст не равен своему экземпляру, – напоминает Владимир Руднев. – ...В случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному»¹². Когда происходит подобная культурная канонизация в рассматриваемой нами сфере? Естественно, тогда, когда физическое существование памятника в данной культуре представляется необходимым и методы его реконструкции удовлетворяют принятым критериям подлинности. Японские культовые постройки уничтожаются и воссоздаются (в прежнем виде) каждые 10–20 лет, но время их жизни в культуре исчисляется столетиями. Здесь, однако, мы сталкиваемся с особым способом существования предметов: акты разрушения и последующего возобновления столь же необходимы, как и непрерывность существования объекта.

Нацеленность на прагматику объединяет стилизации периода историзма и выросшие из них реставрационные проекты периода модернизма, хотя между ними есть одно очень

¹² Руднев В. Прочь от реальности. С. 20.

существенное различие.

В статье под названием «Почему от WTC не осталось руин?»¹³ Григорий Ревзин объявляет современную практику реставраций плодом модернизма и позитивизма. Согласно Ревзину, основания реставрации принадлежат скорее к естественно-научной парадигме, нежели к художественному творчеству: «Архитектурная форма в научной реставрации возникает не из художественной, а из научной логики. То есть она должна быть не эстетически убедительна, но научно достоверна. Научная достоверность в свою очередь определяется через соответствие этой формы чему-то ей внеположному – документам, чертежам, аналогиям, – вещам, обладающим собственной, неархитектурной логикой. Точно так же модернизм обосновывает форму из каких-то иных, неформальных оснований...». Здесь неизбежно приходится говорить о той или иной степени достоверности наших реконструкций: «Реставрационная форма соответствует научной документации. Поскольку документация никогда не бывает полной, то в здании всегда открываются какие-то зияния, недокументированные пустоты, и, в соответствии с логикой науки, они должны быть заполнены нейтральной неизвестностью, архитектурным телом без свойств. Научной реставрации неведома категория целостности художественного образа, она оперирует понятием подлинности фрагмента. В результате любая форма оказывается разъятой, разорванной на

¹³ http://www.projectclassica.ru/v_o/06_2003/06_2003_o_01a.htm

“документированные” и “недокументированные” части, соответственно на “подлинное” и “неподлинное”...

Восстановление разрушенного здания целиком есть продолжение той же логики... Форма, которая возникает в результате такой реставрации, полностью соответствует тем критериям, по которым форма вообще “ухватывается” наукой – она соответствует документам, она того же размера, того же материала и в том же месте, что и подлинная...

Именно на эпоху модернизма и приходится все самые известные восстановления, от послевоенных и до храма Христа Спасителя. То есть они возникают в эпоху, когда актуальная архитектура перестает иметь какое-либо отношение к исторической. Сам акт восстановления есть манифестация этого разрыва. Вместо художника как субъекта традиции возникают художественные формы как объект, в отношении которых автор-восстановитель выступает как таксидермист-препаратор – это чужая ему форма, за которую он отвечает лишь как специалист, но не как личность. Там, где классика предстает в качестве чужой формы, классическая традиция заканчивается».

Все правильно, и деятельность, например, Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка, центральной фигуры реставраторства XIX века, в нашем понимании сводится к художественной стилизации, часто весьма произвольной. Своего стремления сделать памятники архитектуры более стильными, чем они были в старину, он и не скрывал, начиная статью о

реставрации в своем «*Dictionnaire raisonne de l'architecture*» с многозначительного пассажа о том, что «реставрировать здание – не значит только чинить и укреплять его, но... доводить его до той законченности, которая, возможно, никогда и не была достигнута»¹⁴. Для стилизатора XIX века, действующего в рамках традиционной архитектурной системы, важно собственное высказывание на тему исторического стиля, сохраняющего свою актуальность как живое наследие. Но если противопоставить наследию историю, как это сделал Дэвид Лоуэнталь, мы окажемся перед вызовом парадокса, описанного Ревзиным. История – по определению «другое», и открытие прошлого составляет оборотную сторону описанного Вальтером Беньямином открытия современности. И эта «современность» делает предшествовавшие эпохи, с характерным для них *modus operandi*, аналогичными Золотому веку, то есть отделенными от нас окончательно и бесповоротно. Платон писал о египтянах, которые издевались над греками, уверенными в том, что можно происходить от божества в седьмом поколении. Но и нас от Ницше, заставшего смерть Бога, отделяет не более семи поколений.

Григорий Ревзин пытается увязать практику реставраций архитектурных памятников и конец классической архитектурной традиции, совпавший (но еще вопрос – насколько точно совпавший) с концом Первой мировой войны. В тра-

¹⁴ *Viollet-le-Duc E.E. Dictionnaire raisonne de l'architecture. Paris, 1866. Vol. 8. P. 14; цит. по: Иконников А.В. Историзм в архитектуре. М., 1997. С. 174.*

диционной архитектуре старый объект заменялся новым, вбирая в себя его смыслы. Напротив, современная (после 1918 года) архитектурная практика, порвав с классической традицией (то есть с семиотически понимаемыми знаками «культурной преемственности»), выделила из себя восстановительные работы в качестве самостоятельной дисциплины скорее научного, нежели собственно художественного характера. Представляется логичным, что берегут и восстанавливают нечто иное по отношению к преобладающей действительности, некую диковину. Исключение, подтверждающее правило, составляет, по Ревзину, венецианская кампания, рухнувшая в 1902 году и отстроенная заново в течение последующего десятилетия – театральная декорация в насквозь театрализованном городе. Странно, что он при этом не упоминает Реймский собор. По всей вероятности, дело заключается в том, что ужасы Второй мировой войны отодвинули память о Первой мировой в далекое прошлое. Тем не менее практика крупномасштабных восстановительных работ берет начало не в 1945 году, а в 1918-м, и велась она в то время средствами традиционной архитектуры. Масштабы разрушений оказались настолько велики, что потребовали (во Франции и в Бельгии) выработки особой государственной политики. «Политику восстановления... – пишет Арнольд Уиттик, – можно назвать в некотором роде сентиментальной – она диктовалась общим желанием восстановить города в том виде, который они имели раньше... Откло-

нения от старого сводились лишь к тому, чтобы то или другое сооружение, которое раньше выглядело слишком современным, заменить новым в стиле ренессанс, больше гармонирующем с главными памятниками. Таким образом, когда время и погода оказали свое благотворное действие, некоторые города приобрели вид более старинный, чем в довоенные годы... примером может служить городок Ньепор, который был разрушен полностью... Весь город приобрел лишь то отличие от довоенного, что принял более ренессансный вид в результате восстановления уже не существовавшей перед войной ратуши XVI столетия. Другие города восстанавливались в том же духе; отступления от старого допускались только в тех исключительных случаях, когда здание явно было испорчено прежними реставраторами»¹⁵

¹⁵ Уиттик А. Европейская архитектура XX века. М., 1960. С. 179.

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.