

Владислав Дегтярев

Память и забвение руин



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

...как палеонтология описывает другой мир, лишенный человека и в нем не нуждающийся, так и руины всегда означают прерванную традицию, не имеющую к нам отношения. Руины, насколько мы способны понимать их язык, говорят не о наших предках, а о ком-то ином.

Очерки визуальности

Владислав Дегтярев

Память и забвение руин

«НЛО»

22023

Дегтярев В.

Память и забвение руин / В. Дегтярев — «НЛО»,
2023 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-482342-8

Руины сопровождали человека на протяжении всей его истории, но он не всегда их замечал: те, кто не интересовался прошедшим, бесхитростно разбирали остатки старых построек для сооружения новых. В таком небрежении руины пребывали очень долго, пока человек не пришел к выводу, что они, будучи носителями исторической и культурной информации, являются важной частью его национальной идентичности. В своей книге Владислав Дегтярев предлагает воспользоваться руинами как философским инструментом, своего рода волшебными очками, позволяющими яснее и отчетливее рассмотреть некоторые мыслительные установки и стереотипы европейской культуры Нового времени. Руины всегда оказываются в промежутке, всегда выпадают из классификаций, но именно поэтому они способны помочь нам подвергнуть анализу различия между прошлым и настоящим, природным и культурным, подлинным и поддельным, целым и фрагментарным, правильным и аномальным. Владислав Дегтярев – культуролог и историк искусства, старший научный сотрудник РГПУ имени А. И. Герцена.

ISBN 978-5-44-482342-8

© Дегтярев В., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

I. Предисловие	6
II. Память и забвение руин	15
III. Железная дорога и абстракция	31
IV. Броненосец «Парфенон», или Странное удовольствие от руин	40
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Владислав Дегтярев

Память и забвение руин

Очерки визуальности

Владислав Дегтярев
Память и забвение руин

Новое литературное обозрение

Москва

2023

УДК 930.85(4)«15/18»

ББК 63.3(4)5-7

Д26

Редактор серии Г. Ельшевская

Владислав Дегтярев

Память и забвение руин / Владислав Дегтярев. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Очерки визуальности»).

Руины сопровождали человека на протяжении всей его истории, но он не всегда их замечал: те, кто не интересовался прошедшим, бесхитростно разбирали остатки старых построек для сооружения новых. В таком небрежении руины пребывали очень долго, пока человек не пришел к выводу, что они, будучи носителями исторической и культурной информации, являются важной частью его национальной идентичности. В своей книге Владислав Дегтярев предлагает воспользоваться руинами как философическим инструментом, своего рода волшебными очками, позволяющими яснее и отчетливее рассмотреть некоторые мыслительные установки и стереотипы европейской культуры Нового времени. Руины всегда оказываются в промежутке, всегда выпадают из классификаций, но именно поэтому они способны помочь нам подвергнуть анализу различия между прошлым и настоящим, природным и культурным, подлинным и поддельным, целым и фрагментарным, правильным и аномальным. Владислав Дегтярев – культуролог и историк искусства, старший научный сотрудник РГПУ имени А. И. Герцена.

ISBN 978-5-4448-2342-8

© В. Дегтярев, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Марине Пассет

I. Предисловие

Этот текст вырос из отдельных размышлений, пунктиром намеченных в моей книге «Барокко как связь и разрыв» (М.: Новое литературное обозрение, 2021). Он представляет собой эссе, не пытающееся скрыть особенностей жанра – принципиальной неполноты и глубоко личного характера написанного. Однако личное и индивидуальное вовсе не должны быть синонимами чего-то необязательного, скорее наоборот. Впрочем, книга не об этом.

Тогда о чем же? В первую очередь о вещах и явлениях, ускользающих из наших классификаций или преспокойно расположившихся между категориями, границы которых представляются нам незыблемыми. Руины – одно из таких явлений, и сквозь оптику руин можно увидеть вокруг себя много нового и интересного.

Начать нужно, как всегда, издалека. Английский философ и историк идей Артур Лавджой в своей книге «Великая цепь бытия» (1936), к которой я неоднократно буду обращаться, сформулировал принцип, названный им принципом изобилия (*principle of plenitude*)¹. Точная цитата будет приведена ниже, сейчас же, как мне кажется, уместнее пересказать положения Лавджоя своими словами.

Согласно Лавджою, мыслители XVII–XVIII веков считали, что в мироздании (если, конечно, это приличное, подобающим образом устроенное мироздание) должны быть представлены все переходы между такими категориями, как живое и неживое, человеческое и животное, животное и растительное и т. д. Чем мир лучше и совершеннее, тем плотнее в нем заполнены те лакуны, которые мы наивно полагаем обязательными.

«Истинные философы, – замечал в 1747 году Жюльен Офре де Ламетри, – согласятся со мной, что переход от животных к человеку не очень резок»². Почему же в таком случае мы не видим вокруг себя плавных переходов между животными и людьми? Ответить на этот вопрос можно по-разному. Например, сославшись на то, что мы плохо ищем. Тогда, поискав хорошо, мы обязательно найдем и русалок, и людей с песьими головами, заполняющих этот разрыв. Можно поступить иначе – и ввести в модель совершенного мироздания фактор времени: тогда выяснится, что промежуточные формы попросту вымерли. Еще более утонченное решение предполагает одновременное существование множества населенных миров, так что искомая полнота бытия реализуется не в каком-то одном из них, а во всех сразу.

Принцип изобилия – в числе прочих интересных вещей – порождает разнообразных чудовищ. Джеймс Элкинс иллюстрирует этот принцип описанием легендарного существа под названием «баромец» или «татарский овен», совмещающего черты животного и растения³. Баромец, которого путешественники искали в приволжских степях до конца XVIII века, был обязан своей известностью плоду в виде ягненка, вырастающему на вертикальном стебле, расположенном там, где у животных пуповина.

Когда он вырос, – меланхолично рассказывает Элкинс, – стебель удлинялся, и скоро он мог только смотреть сверху на ту траву, которой питался раньше. В конце концов он умирал от голода, а его тело становилось пустой оболочкой. [...] Молодой баромец – это ягненок, привязанный к земле. Он становится ближе к растению, когда его высохшие органы, мышцы и шерсть превращаются в растительный материал, в котором образуются семена.

¹ На мой взгляд, удачнее было бы назвать его *принципом полноты*, но поскольку в русском переводе В. А. Софронова-Антони (Лавджой А. Великая цепь бытия. М., 2001) используется слово «изобилие», я буду, не без некоторой досады, придерживаться именно такого варианта.

² Ламетри Ж. О. де. Человек-машина // Ламетри Ж. О. де. Сочинения. М., 1983. С. 190.

³ *Elkins J. On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa // Representations. 1992. № 40. P. 33–56.*

Поэтому он – одновременно растение и животное, но не может быть полностью ни тем, ни другим⁴.

Длинная и печальная история, как сказала бы Мышь из «Алисы в Стране чудес».

Допустим, что этот растительный ягненок – не более чем курьез, даже если рассматривать его на фоне прочих странностей барокко. Но в целом чудовища были необходимы барочной культуре для решения множества задач. Они не только служили для определения границ человеческого, но поставляли материал для риторики, способной сопоставлять и соединять что угодно с чем угодно другим⁵. Однако для соединения требуется процедура разделения: прежде чем соединить элементы в новом порядке, их нужно было выделить, вычленив из существующих структур, подвергнув таковые процедуре мысленной (или лингвистической) вивисекции. В результате, как пишет Элкинс,

чудовища создавались соединением частей, имеющих названия, взятых от животных, имеющих названия. Поэтому кентавр – это человек и лошадь, баромец – дерево и ягненок, а геральдическая виверна – двуногий дракон, получившийся из четвероногих драконов, которые, в свою очередь, получают из ящериц, змей и летучих мышей⁶. Чудовища, как механизмы, рождаются на свет посредством комбинаторики, но сейчас для моего повествования важнее не барочная механистичность мира, части которого взаимозаменяемы⁷, а промежуточный характер чудовищ, их способность заполнять логические разрывы в мироздании.

Рассматривая чудовищ как маргиналии, мы не выходим за пределы очевидного. Где-то на краю земли, в неизведанных областях живут странные создания, о которых рассказывают путешественники (во всяком случае, те, кому посчастливилось вернуться домой). Но, если чудовища заполняют пустоты в наших логических схемах, они могут оказаться в любой точке пространства, в том числе и прямо перед нами.

Пока образом мира могла служить шахматная доска, как об этом писал Мишель Фуко в «Словах и вещах», мир был прост и понятен и не обещал естествоиспытателю особенных сюрпризов – по крайней мере, интеллектуальных. Но историзация мира привела к представлению о принципиальной неполноте природы, а также о непредсказуемом характере этой неполноты. Как раз о ней говорит Ламарк в стихотворении Осипа Мандельштама:

Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

Где находятся эти разломы, предсказать невозможно. А зрение, похоже, пропадает из-за того, что пространственная структура классификаций XVIII века сменяется генеалогическими схемами, которые невозможно охватить взглядом.

Мне кажется, что руины, как и чудовища, относятся к числу промежуточных, пограничных объектов: можно сказать, что они заполняют разрыв между сохранившимся и разрушенным (или даже – между существующим и несуществующим). Далее мы отдаемся во власть безудержной фантазии и пытаемся понять, например, когда разрушенное здание можно окончательно счесть прекратившим свое существование (как нетрудно убедиться, этот вопрос пред-

⁴ Ibid. P. 33.

⁵ См.: Михайлов А. В. Поэтика барокко // А. В. Михайлов. Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 5–189.

⁶ Elkins J. Op. cit. P. 33.

⁷ См.: Дегтярев В. Барокко как связь и разрыв. М., 2021. С. 20–21.

ставляет собой разновидность парадокса о куче зерна, только сформулированный противоположным образом).

Если руины заполняют разрыв между целым и фрагментарным, существующим и несуществующим, природным и рукотворным (и об этом будет говориться в книге), то для того чтобы заполнить разрыв между живым и неживым, была придумана техника, однако достичь своей цели ей не удалось. Технические устройства свидетельствуют о принципиальной неполноте человека, в чем состоит смысл концепции «бога на протезах», которую формулирует Зигмунд Фрейд в своей статье «Неудовлетворенность культурой».

Человек, – говорит Фрейд, – это, так сказать, своего рода бог на протезах, поистине величественный, когда он использует все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и иногда доставляют ему еще немало хлопот⁸.

Однако возможность пользоваться протезом предполагает определенные условия, и это не только присутствие своего рода врача, в роли которого выступает инженер, но и сознание собственной неполноценности, незаконченности, без которого всевозможные замечательные приспособления просто не появились бы на свет.

Английский писатель Сэмюэл Батлер (1835–1904) в середине 1860-х годов написал три небольших любопытных эссе, в которых с неподражаемой иронией исследовал взаимоотношения людей и механизмов. Во втором из них он, в частности, говорил, что машины

следовало бы рассматривать как способ развития, посредством которого человеческий организм прогрессирует особенно быстро, и каждое новое изобретение нужно считать органом, дополняющим возможности человеческого тела. В этом заключено фундаментальное различие между человеком и теми, кто уступает ему в развитии⁹.

Машины, утверждает Батлер, не могут нас уничтожить (о чем он сам рассуждал в первом тексте этого цикла), потому что составляют продолжение органов нашего тела. Более того,

люди – не просто потомки своих родителей, их формируют институции того уровня развития технических наук, при котором они рождаются и воспитываются. Они делают нас тем, что мы есть. Мы – дети лопаты, плуга и корабля; мы – дети той расширяющейся свободы и знания, которые распространяет печатный станок. Наши предки добавляли эти вещи к уже существовавшим органам своего тела; новые члены сохранялись естественным отбором и входили в состав человеческого общества; они наследовались с изменениями, и из-за этого проистекает различие между нашими предками и нами. Институции и уровень технических наук, при котором рождается человек, определяют, получит ли он органы австралийского дикаря или англичанина XIX века. [...] Часы важнее для него (для англичанина XIX века. – *В. Д.*), чем большая часть волосяного покрова, во всяком случае – чем растительность на лице; помимо часов, он носит с собой нож и часто – футляр с карандашами. Его память заключена в записной книжке. Когда он стареет, его устройство усложняется, тогда к нему добавятся очки, а возможно, и вставные зубы, и парик; но, если он представляет собой высокоразвитый образец своей

⁸ Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Фрейд З. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. А. М. Боковой. Т. 9. М., 2007. С. 222.

⁹ Butler S. *Lucubratio Ebrina* // Samuel Butler. *A First Year in Canterbury Settlement and Other Early Essays*. London; New York, 1923. P. 217.

расы, он будет также оснащен большой коробкой с колесами, двумя лошадьми и кучером¹⁰.

То, что человеческое тело нуждается в искусственных дополнениях, признают, по словам Батлера, даже самые примитивные народы. Но и мир как таковой, если подходить к нему с технической меркой, настолько же неполон, о чем говорят многочисленные проекты технократов, стремившихся преобразовать земной шар.

Вернувшись к началу наших рассуждений, зададим себе вопрос: возможна ли техника в мире, основанном на принципе изобилия? И возможны ли в нем руины?

Начнем по порядку, с техники.

Известна история, – пишет Вальтер Беньямин, – про шахматный автомат, сконструированный таким образом, что он отвечал на ходы партнера по игре, неизменно выигрывая партию. Это была кукла в турецком одеянии, с кальяном во рту, сидевшая за доской, покоившейся на просторном столе. Система зеркал со всех сторон создавала иллюзию, будто под столом ничего нет. На самом деле там сидел горбатый карлик, бывший мастером шахматной игры и двигавший руку куклы с помощью шнуров¹¹.

Беньямин в процитированном фрагменте говорит об автомате, построенном австрийским изобретателем Вольфгангом фон Кемпеленом в 1770 году. Его «Турок», хотя и разоблаченный как мистификация (а может быть, именно благодаря своему разоблачению), породил множество легенд и литературных произведений. Тем не менее шахматный псевдоавтомат Кемпелена послужил всего лишь эффектным завершением традиции философских механизмов эпохи Просвещения. Основателем же ее был Жак Вокансон (1709–1782), создавший, среди прочих диковинок, механического флейтиста с подвижными пальцами и мягкими губами, выдыхавшего воздух в мундштук своего инструмента, подобно живому музыканту.

Как утверждает американский историк науки Джессика Рискин, культура Просвещения была склонна размывать границу между живым и неживым, или, в терминах Лавджоя, заполнять разрыв между ними¹². По ее словам,

механики и [философы-]механицисты XVIII столетия изображали животную машинерию, бывшую при этом живой и чувствительной. Рассматривая животное как механизм, они начинали видеть животное в машине и конструировать машины соответствующим образом¹³.

Рассуждая таким образом, можно уподобить автоматы, механические подобию живого, живописным обманкам (*trompe-l'œil*), имитирующим трехмерные объекты на плоскости. Но если машины Вокансона и Кемпелена суть обманки, то эти обманки воспринимались современными им зрителями с любопытством, но без страха. Они не покушались на правду, на представления современников о мире и поэтому не вызывали у них ни страха, ни отвращения. Для современной им культуры различие между природным и рукотворным несущественно. Противоположное же состояние культуры, разводящее искусственное и естественное предельно далеко, по разным аксиологическим полюсам, маркируют новелла Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» (1817) и фильм Фрица Ланга «Метрополис» (1927), где механическое выступает как олицетворение лжи и источник всевозможных бедствий.

О кемпеленовском «Турке» и его значении в культуре можно говорить еще долго. Его разоблачение подтвердило правоту романтиков, противопоставлявших живое и механическое.

¹⁰ Ibid. P. 218–219.

¹¹ Беньямин В. О понятии истории // Вальтер Беньямин. Учение о подобию. М., 2012. С. 237.

¹² Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations. Vol. 83. № 1. 2003. P. 97–125.

¹³ Ibid. P. 99–100.

А роль живого шахматиста, находившегося внутри машины и буквально одушевлявшего ее, парадоксальным образом превосходит отношения человека и машины в XX веке.

Напомню, как XX век начинался. Началом культуры модернизма, то есть собственно культуры XX века, можно считать промежуток с 1907 по 1909 годы. В это время Пабло Пикассо написал «Авиньонских девиц», Вильгельм Воррингер опубликовал книгу «Абстракция и вчувствование», а Филиппо Маринетти основал футуризм.

Беговой автомобиль, – восклицал Маринетти в своем «Первом манифесте футуризма» (1909), – с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей с взрывчатым дыханием... ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи, – прекраснее, чем *Победа Самофракии*¹⁴.

Сравнивая автомобиль со статуей Ники Самофракийской, Маринетти тем самым подвергает ее процедуре темпорализации, выводя из вечности, в которой только и может существовать эстетический идеал, во время – историческое и техническое. Однако форма Ники (послужившей, кстати, прообразом статуэтки «Духа экстаза», эмблемы автомобилей «роллс-ройс») более динамична, чем форма автомобиля (даже спортивного) образца 1909 года.

Мало того, что формы техники оказываются не чуждыми символизму, но и ее работа зачастую бывает наиболее эффективна как раз в области символических значений, а не реальной пользы. Так, техника и архитектура намного лучше справляются с устранением символических границ, нежели реальных.

Мартин Хайдеггер начинает свое эссе «Вещь» с одного странного утверждения. Он пытается убедить нас, что благодаря технике

все временные и пространственные дали сжимаются. [...] Далекие становища древнейших культур фильм показывает так, словно они прямо сейчас расположились посреди людной площади. [...] Предел устранения малейшего намека на дистанцию достигается телевизионной аппаратурой...¹⁵

Барочный мыслитель, такой как Эммануэле Тезауро, не согласился бы с Хайдеггером, резонно заметив, что работа телевидения, показывающего нам дальние страны, осуществляется исключительно в метафорической сфере, как и работа подзорных труб и телескопов.

Не знаю я, – говорит Тезауро в своем трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654), – человеческим или сверхчеловеческим помышлением движим был тот Голландский мастер, который недавно двумя зеркальными стеклами, как двумя волшебными крылами, вознес человеческое зрение в пределы далей, коих не достигнет даже и птица в своем полете; достаточно взглянуть в созданную им *Зрительную Трубку*, чтобы пересечь бескрайнее море без корабля и паруса... [...] так все, что Господь почел от нас скрыть, открывается взору благодаря ничтожному стеклышку¹⁶.

К словам Хайдеггера можно добавить еще один комментарий, сказав, что разрушение границ, по сути дела, умаляет нас, поскольку всегда осуществляется за счет внутреннего и лич-

¹⁴ *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // *Итальянский футуризм: Манифесты и программы, 1909–1941.* Т. 1. М., 2020. С. 28.

¹⁵ *Хайдеггер М.* Вещь // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993. С. 316.

¹⁶ *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля. СПб., 2002. С. 72.

ного (они более уязвимы), а не наоборот. Если современная архитектура всячески нивелирует значение перехода от внешнего к внутреннему и вообще различие между разными пространствами, то нам стоило бы задуматься о том, почему это так происходит. Означает ли эта тенденция, что модернизм считает пространство как таковое однородным во всех направлениях? В техническом смысле, то есть с точки зрения действия технических устройств в архитектурном пространстве, это так и есть. Лифт снял принципиальные различия между этажами, но на этом, собственно, переформатирование архитектурного пространства техническими средствами и закончилось – внешняя среда с погодными условиями и временами года никуда не делась, поскольку проекты городов-зданий до сих пор остаются на бумаге.

Мне кажется, что стеклянную стену можно считать границей *par excellence*. Действительно, стеклянные фасады, столь популярные в модернизме, не объединяют здания с окружением, а отделяют одно от другого. Хрустальный дворец казался посетителям Всемирной выставки 1851 года вырезанным в толще воздуха¹⁷. Однако руин из таких зданий не получается: в том числе и потому, что они подчеркнута изолированы от внешнего мира.

Эту архитектуру можно считать ностальгирующей по природе и даже символом ностальгии вообще. Греческие храмы, согласно Винсенту Скалли¹⁸, создавались как часть ландшафта и, разрушаясь, уходили в природу. Здания из стекла и металла, материалы и формы которых не имеют с природой ничего общего, на первый взгляд раскрываются вовне, устанавливая контакт с природой, но на самом деле отгораживаются от нее. Фарнсворт-хаус представляет собой своего рода батискаф, защищенный от враждебного окружения. Точно так же защищен от окружающей среды прогулочный лайнер, спроектированный в 1932 году американским дизайнером Норманом Бел Геддесом: изящный рыбообразный корпус прорезан многочисленными окнами, но никаких открытых палуб конструктор не предусмотрел, так что пассажиры этого судна не смогли бы предаваться обычным радостям морского плавания, как то: вдыхать соленый воздух, слушать крики чаек и т. д., и т. п.

Но вернемся к ностальгии и меланхолии.

Эти понятия, пожалуй, нуждаются в разъяснении, поскольку даже такой глубокий автор, как Жан Старобинский (в книге «Чернила меланхолии»¹⁹), склонен их смешивать.

На мой же пристрастный взгляд, терминологическое различие меланхолии и ностальгии не только необходимо с точки зрения поисков истины, но и чрезвычайно полезно. Итак, будем считать, что меланхолия основана на чувстве дистанции и на рефлексии по поводу этой дистанции, а ностальгия стремится эту дистанцию преодолеть. Меланхолия, таким образом, – зрелое и очень взрослое чувство, она рождается из ощущения невозвратных потерь, вызываемых уходящим временем, и пользуется языковыми средствами, а любое описание невозможно без дистанцирования.

Ностальгия, напротив, основывается на чистой эмоции, не прошедшей сублимацию языка, и на ощущениях едва ли не тактильного свойства. Достоинно внимания и то обстоятельство, что в определенный момент ностальгия перестает быть тоской по дому и оказывается связанной с поисками утраченного времени. Миф, лежащий в основе ностальгии, – это миф о вечном возвращении, хотя возвращение во времени традиционно считается невозможным.

Ностальгия (а это весьма инфантильное чувство) желает восстановить прошлое таким, как оно было, не подозревая, что это иллюзия и полное воссоздание чего бы то ни было невозможно:

Здесь мир стоял, простой и целый,

¹⁷ Дегтярев В. Указ. соч. С. 192.

¹⁸ Scully V. The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture. New York, 1969.

¹⁹ Старобинский Ж. Чернила меланхолии. М., 2016.

Но с той поры, как ездит тот²⁰
В душе и в мире есть пробелы,
Как бы от пролитых кислот.

Владислав Ходасевич

Отмотать время назад, возвратив мир в состояние целостности и простоты – райское состояние, – человек не в состоянии. И меланхолия, взрослая и психологически изощренная, знает, что восстановить прошлое мы никогда не сможем.

Тем не менее и с прошлым, и с памятью нужно что-то делать, хотя для начала нам стоило бы понять, из какого материала состоят наши воспоминания.

Дистанция, на преодолении которой Тезауро возводит свои красоты барочного стиля, ностальгии неведома. Желание же устранить время, осуществимое не более, чем детское требование достать с неба луну, не только ложится в основу романтической эстетики, но и предопределяет трагические судьбы самих романтиков.

Ностальгия может расцвести только тогда, когда появляется чувство истории как непрерывного потока изменений, а это происходит не раньше начала XIX века.

Но и само чувство истории возникает параллельно с осознанием животного начала и природы вообще, как чего-то отдельного от человека. Просвещенческие лестницы творения, переброшенные от минералов к ангелам²¹, в начале XIX века исчезают, и рождается нечто совершенно новое.

Несмотря на то, что XIX век считается веком историзма – будь то философический историзм Иоганна Густава Дройзена²² или художественный историзм Эжена Эмманюэля Виолле-ле-Дюка²³, – отношение к руинам в это время оставалось двойственным. Поддельные руины строить уже перестали, но реставрации того периода сейчас трудно не счесть фальсификациями. Впрочем, это вполне закономерно.

Патрик Хаттон в книге «История как искусство памяти» говорит о твердой убежденности историков XIX века в том, что менталитет людей любой эпохи, сколь угодно удаленной от нас, может быть воссоздан интеллектуальными усилиями историка. По словам Хаттона, такой историзм

был основан на предположении, что человечество, когда-то получившее определенный опыт, может вновь его воссоздать. [...] Они (сторонники историзма. – В. Д.) верили, что задача историков состоит в том, чтобы воскресить ментальность прошлого, в буквальном смысле утвердить традицию, оживив ее образы вновь²⁴.

Точно так же и Виолле-ле-Дюк, реставрируя средневековые памятники, полагал, что внутренний мир строителей готических соборов не составляет для него загадки. Собственно говоря, его отношение к прошлому можно назвать чисто конструктивистским, недаром он воспринимал соборы и замки не как исторические артефакты, но, по-видимому, как частичные воплощения идей этих зданий. Себе же Виолле присваивал право не только восстанавливать разрушенное, но и доводить памятники до того идеального состояния, которое, возможно,

²⁰ Черный автомобиль, стирающий память. – В. Д.

²¹ См.: Лавджой А. Указ. соч. С. 95 и далее.

²² Иоганн Густав Дройзен (1808–1884) – немецкий историк и философ истории. В своем сочинении «Историка» (1868) разрабатывал концепцию исторического метода как искусства понимания других эпох и культур.

²³ Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814–1878) – французский архитектор и реставратор, знаток готики и культуры Средних веков.

²⁴ Хаттон П. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 27–28.

никогда и не было достигнуто²⁵. Результаты его деятельности оказывались тем более впечатляющими, чем меньше зрители разбирались в готике. Как иронически писал Марсель Пруст,

иной раз мелкий торговец, который кое-когда в воскресенье ходит осматривать «старинные здания», утверждает, что в том из них, в котором нет ни одного несовременного камня, своды которого выкрашены учениками Вьоле-ле-Дюка в синий цвет и усеяны золотыми звездами, особенно чувствуется Средневековье²⁶.

И все же архитектор был последователен и верен самому себе как в своей реставраторской деятельности, так и в литературном творчестве, иначе он бы не пытался приписывать готике чисто гуманистический, едва ли не внерелигиозный характер²⁷, мифологизируя ее так же, как мы сейчас мифологизируем XIX век.

Я уже цитировал статью Вальтера Беньямина «О понятии истории», однако не могу не привести здесь еще один фрагмент из нее, на этот раз – самый известный, посвященный рисунку Пауля Клее, который принадлежал Беньямину.

У Клее, – пишет философ, – есть картина под названием *Angelus Novus*. На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал²⁸.

Андреас Шёнле комментирует этот знаменитый фрагмент следующим образом:

Руины [у Беньямина] отражают не прогресс разума, а постоянное выпадение из состояния единства, процесс «непреодолимого распада» и атомизации. [...] 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 спасении²⁹.

²⁵ *Viollet-le-Duc E. E. Dictionnaire raisonne de l'architecture. Paris, 1866. Vol. 8. P. 14.*

²⁶ *Пруст М. Содом и Гоморра / Пер. Н. М. Любимова. М., 1992. С. 249.*

²⁷ *Watkin D. Morality and Architecture. Chicago; London, 1984. P. 28–30.*

²⁸ *Беньямин В. Указ. соч. С. 242.*

²⁹ *Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М., 2018. С. 30–31.*

Параллель между барокко и модернизмом, раскрытая Бенямином в «Происхождении немецкой барочной драмы», способна пролить свет и на Ангела истории. Если бы мы перенесли его в XVII или XVIII век, он бы обнаружил вокруг себя те же самые руины, более или менее осмысленные философски. И если барочный эрудит Атаназий Кирхер, бывший свидетелем Тридцатилетней войны, изображал земной шар, пронизанный токами огня и способный в любое мгновение сделаться безжизненной руиной, то философы Просвещения, наслаждавшиеся краткой передышкой между войнами и революциями, могли позволить себе рассуждения о вселенских катаклизмах в чисто теоретическом ключе.

Если эти мыслители были правы, изображая наш мир как руину первоначальной целостности, то выходит, что наша способность классифицировать что-либо, как и сами единицы классификации, появляется как следствие постигшей нас катастрофы. Наше знание рождается на руинах, подобно древнему искусству памяти, созданному Симонидом Кеосским среди обломков рухнувшего пиршественного зала и мертвых тел, и само представляет собой руину. К тому же представление о первоначальной целостности мира, лишённого внутренних границ, противоречит библейской истории о наречении Адамом имен всему творению, поскольку присваивать имена можно только отдельным сущностям.

Пережив грехопадение или какую-то другую вселенскую катастрофу, мир перестает быть «простым и целым», в нем исчезают всеобщие связи, но зато человек обретает логику и способность (а главное – желание) классифицировать объекты, наполняющие этот мир.

И если мы попробуем наблюдать человека так же отстраненно, как мироздание, мы увидим, что он все время стремится воссоздать целостность мира, восполнить его лакуны, но пользуется для этого негодными средствами – умозрительными по большей части, – которые мы называем словом «культура».

Вот, собственно, и все, что мне хотелось сказать в предисловии. Теперь же я хочу поблагодарить своих друзей и коллег, помогавших мне в работе над книгой своим вниманием, советами и участием: Кирилла Кобрин, Алису Львову, Ольгу Балла, Виктора Тропченко, Людмилу Таболину, Игоря Дмитриева, Илью Доронченкова, Елену Еремееву, Галину Ельшевскую, Сергея Хачатурова, Вадима Басса, Юрия Никитина, Аллу Курпатову, Светлану Грачеву, Антона Нестерова, Валерия Сосновского, Александра Ромодина, Гали-Дану и Некода Зингерова, Ольгу Панайотти, Илью Печёнкина, Анну Порфирьеву, Ларису Никифорову, Илью Докучаева, Ольгу Бондарь и многих других. Отдельную благодарность хотелось бы выразить тем, кто уже не сможет увидеть эту книгу, – недавно ушедшим от нас Александру Махову и Андрею Левкину.

II. Память и забвение руин

Современность началась с руин, и это были руины Просвещения.

Вряд ли Наполеон, обращавшийся к своим солдатам со знаменитой фразой о «сорока веках, которые смотрят с вершин этих пирамид», отдавал себе отчет в том, что этот взгляд – принципиально неклассический, не греко-римский, то есть ставящий под сомнение представление о главенстве европейской традиции. Можно было бы, конечно, вписать в эту традицию и Египет, но современная история не доверяет утверждениям Геродота об ученичестве греков у египтян – разве что в умеренной форме, как об этом говорит Платон в «Тимее»: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца!»³⁰ И, хотя существует написанная Мартином Берналом книга «Черная Афина» (1987)³¹, все же любые попытки связать все традиции отношениями более или менее линейной последовательности – например в герметическом духе, как у Марсилио Фичино или Атаназия Кирхера, – довольно скоро стали уделом маргиналов, столь красочно описанных Умберто Эко в «Маятнике Фуко».

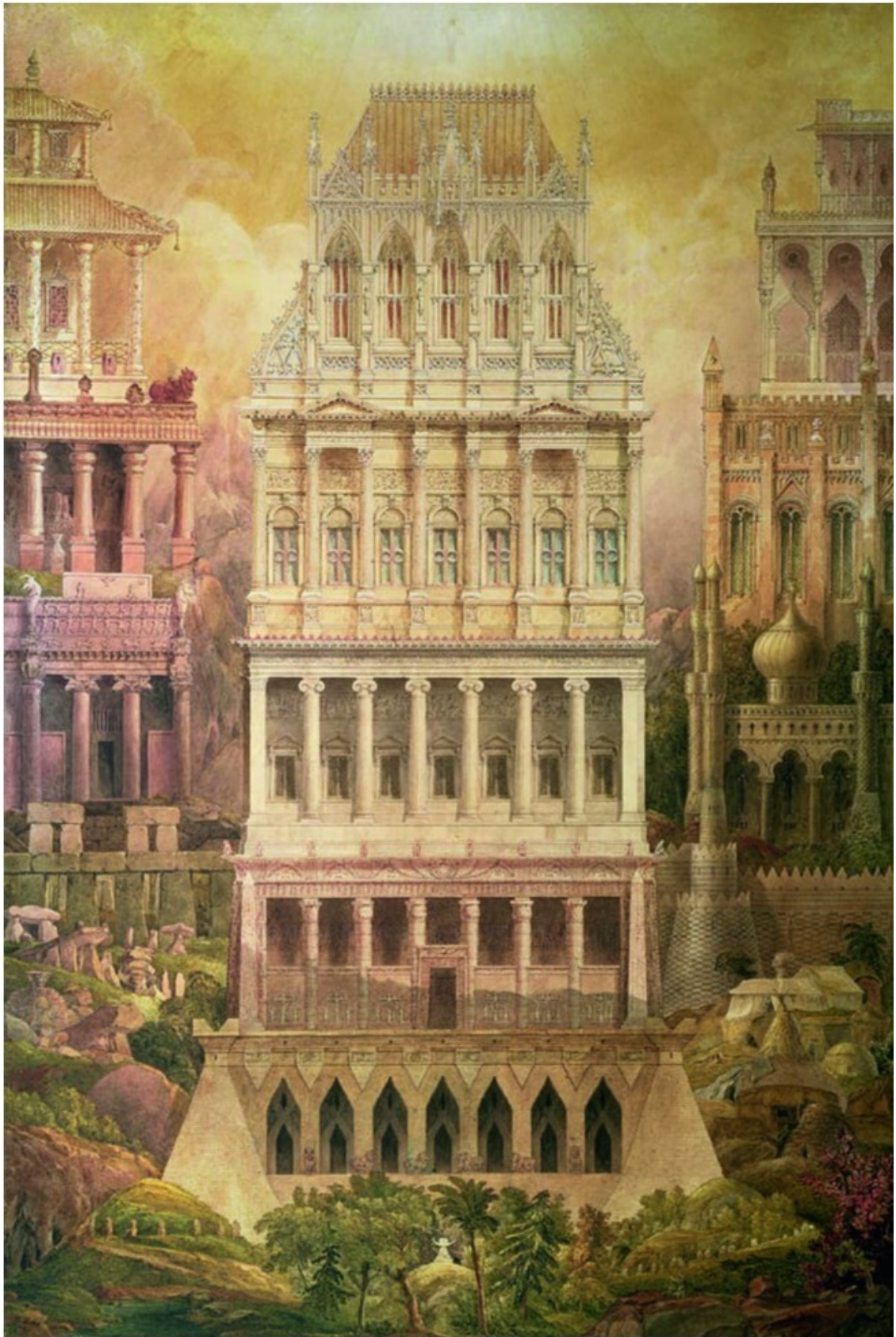
Впрочем, вся египтология Кирхера представляла собой лишь подтверждение того, что он и так знал от Гермеса Трисмегиста, то есть не была обретением какого-то нового знания, и уж тем более – началом нового мировоззрения.

«Открытие» же Древнего Египта, осуществленное Наполеоном и бароном Виван Денон, содержало в себе многие начала и концы. Послужив началом исследования неклассических цивилизаций прошлого, оно вместе с тем стало концом привилегированного европоцентричного взгляда на мир. Столь значительные события, однако, не происходят поодиночке. Чтобы вообразить масштаб интеллектуальных потрясений рубежа XVIII–XIX веков, можно вспомнить еще и о том, что в те же годы родилась новая наука – палеонтология, – открывшая причудливые миры, существовавшие до появления человека, и покончившая тем самым с антропоцентризмом естественной истории. Постправда, о которой сейчас все говорят, вышла на сцену уже тогда, на заре эпохи *modernité*.

Культура *modernité* открывает для себя возможность радикально иного, обладающего теми же правами на существование, что и свое. Известна история о том, как в XIII веке каталонский мистик, интеллектуал и поэт Раймонд Луллий выучил арабский, чтобы обратиться к сарацинам в христианство. Но, оказавшись на Востоке, он первым делом начал обличать ислам на языке его пророка. Теперь же множественность эстетических и интеллектуальных традиций утратила игрушечный привкус экзотики и маргинальной неправильности – но труд, которого стоило признание такого равноправия культур, выдают рисунки английского архитектора-визионера Джозефа Гэнди (1771–1843): один из них изображает тянущиеся из земли фантастические башни, каждый ярус которых представляет собой определенный архитектурный стиль, но их хронология, для нас очевидная, странным образом сбита. Несмотря на видимую устойчивость этих башен (а может быть, именно благодаря ей), они производят жуткое, поистине хтоническое впечатление, словно руины каких-то нечеловеческих построек, затерянные в неведомых краях.

³⁰ Платон. Тимей. 22b / Пер. С. С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М., 1994. С. 426.

³¹ Bernal M. Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. 1. The Fabrication of Ancient Greece, 1785–1985. New Brunswick, 1987.



Джозеф Гэнди
Сравнительная архитектура
Сравнительные характеристики 13 избранных стилей архитектуры, 1836

Для представителя традиционной культуры руина была безымянной и немой. В его глазах она представляла собой гетеротопию, разрывающую привычный порядок пространства, но, в отличие от гетеротопий, описанных Мишелем Фуко³², прискорбно обедненную смыслом. В противоположность местам памяти, о которых сейчас так много говорят, руина оказывалась *местом забвения*, напоминанием о разрывах в единственно понятной и нужной культурной традиции.

В знаменитом сонете Перси Биши Шелли *Ozymandias* (1817) разрушенная статуя фараона – даже несмотря на то, что протагонист спокойно читает надпись на камне, – как раз и оказывается таким олицетворением забвения.

I met a traveller from an antique land
Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
'My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.

Мне путник, прибывший из древних стран,
Рассказывал: среди песков стоят
Огромных две ноги – обрушен стан.
Под ними, ввысь вперив надменный взгляд,
Лежит лицо, чьи властные уста
Вещают гордо: скульптор их сумел
Вбить в мертвый камень ту живую страсть,
Что в сердце тлела, – дерзок был и смел.
На пьедестал нанесены слова:
«Я – Озимандий, царь царей, припасть
К моим стопам всяк должен, кто сперва
Узрел мои свершения!»... Камней
Куски кругом, приметные едва,
В пустыне, слитой с пустотой над ней³³.

Здесь речь идет о цивилизации не то чтобы забытой, но не оставившей наследников (в отличие от Греции и Рима), то есть о разрыве исторической преемственности. Еще более откровенно и даже наивно эта тема проявлена в парном сонете, написанном поэтом-любителем Хорасом Смитом:

³² Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Часть 3. М., 2006. С. 191–204.

³³ Перси Биши Шелли, Хорас Смит. Два сонета об одном царе царей / Пер. с англ. и вступление А. Золотаревой // Новый мир. 2016. № 4. С. 135.

In Egypt's sandy silence, all alone,
Stands a gigantic Leg, which far off throws
The only shadow that the Desert knows: —
«I am great OZYMANDIAS,» saith the stone,
«The King of Kings; this mighty City shows
The wonders of my hand.» – The City's gone, —
Naught but the Leg remaining to disclose
The site of this forgotten Babylon.
We wonder, – and some Hunter may express
Wonder like ours, when thro' the wilderness
Where London stood, holding the Wolf in chase,
He meets some fragment huge, and stops to guess
What powerful but unrecorded race
Once dwelt in that annihilated place.

В песках Египта, в полной тишине,
Стоит нога гигантская, лишь тень
Ее в пустыне длится каждый день.
«Я – Озимандий, – молвит камень, – мне
Подвластно все, и чудо этих стен
Я создал сам!» – Но лишь нога – зане
Великий город обратился в тлен —
Вся память об исчезнувшей стране.
Вот так охотник (мысль тревожит нас),
Гоня в пустыне волка в знойный час,
Где Лондон цвел, как чудо из чудес,
На гряде глыб задержит зоркий глаз,
Подумав: что за город прежде здесь
Великий был и почему исчез?³⁴

Обратим внимание на завершение сонета Смита, содержащее размышления персонажа (отчасти утраченные в переводе): *What powerful but unrecorded race // Once dwelt in this annihilated place* («Какой могущественный, но не оставивший по себе записей, народ // Жил в этом опустошенном месте»).

Можно видеть, что Смит изображает событие, которому предстоит случиться после гибели европейской цивилизации, когда не только британская столица будет лежать в руинах, но исчезнет и сама память о ней, а это может произойти потому, что предмодерное общество живет вне мирового контекста: оно знает лишь свою локальную историю и не обращает внимания на все чужие истории – столь же локальные. Поэтому для внемодерного персонажа сонета будущие руины Лондона так же анонимны, как и руины на обломке безымянной планеты, который пронесится мимо иллюминаторов космического корабля в «Аэлите» Алексея Толстого:

...Лось заметил на мертвой равнине, меж скал, развалины уступчатых башен... Затем аппарат скользнул над голыми острями гор... Но там, по ту их сторону, был обрыв, бездна, тьма. Сверкнули на рваном отвесном обрыве

³⁴ Там же. С. 136.

жилы металлов. И осколок разбитой, неведомой планеты остался далеко позади³⁵.

Противоположную ситуацию – бесконечное продолжение *modernité* – описывает стихотворение Жерара де Нерваля «Собор Парижской Богоматери» (из цикла «Оделетты», 1832). В противоположность словам архидьякона из одноименного романа Виктора Гюго, предсказывавшего, что «книга убьет здание», Нерваль показывает, как книга сохраняет здание, о котором идет речь, – правда, не в физическом виде, а в виде текста. (Кстати, роман способствовал пробуждению интереса к собору и, впоследствии, его реставрации, выполненной Виолле-ле-Дюком.)

Notre-Dame est bien vieille: on la verra peut-être
Enterrer pendant Paris qu'elle a vu naître;
Mais, dans quelque mille ans, le Temps fera broncher
Comme un loup fait un boeuf, cette carcasse lourde,
Tordra ses nerfs de fer, et puis d'une dent sourde
Rongera tristement ses vieux os de rocher!
Bien des hommes, de tous les pays de la terre
Viendront, pour contempler cette ruine austère,
Rêveurs, et relisant le livre de Victor:
– Alors ils croiront voir la vieille basilique,
Toute ainsi qu'elle était, puissante et magnifique,
Se lever devant eux comme l'ombre d'un mort!

Собор великий стар. Хоть наш Париж моложе,
Он, может быть, его переживёт. Но всё же,
Когда пройдут века – ну десять сотен лет, —
Сильней окажется их сумрачная сила,
Железные его свирепо скрутит жилы,
И каменную плоть изложет, и скелет.
И будут приходить к развалинам Собора
Всех стран паломники. Потом роман Виктора
Прочтут в который раз, и вот предстанет им
Вся мощь и царственность старинной базилики,
Как предок предстает прославленный, великий
В мечтанье иль во сне праправнукам своим!³⁶

Настанет время, говорит нам Нерваль, когда современный Париж будет таким же воспоминанием, как Афины времен Сократа или Еврипида, но от этого он не делается менее значимым (при условии, что сохранится культурная традиция). Нерваль рисует не просто будущее, но некую утопию, в которой память об условных «нас» не только сохранится, но приобретет ореол священной древности: так, рядовая постройка, по словам австрийского историка искусства Алоиза Ригля (1858–1905), превратившись в руины, становится памятником³⁷, однако аура религиозной святости, лежащей в руинах, только усиливается.

Интересно, что Нерваль в своем стихотворении изображает работу механизмов культурной памяти почти так же, как ее описывает Ян Ассман в своей знаменитой книге. Ассман,

³⁵ Толстой А. Аэлита // Толстой А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1958. С. 559.

³⁶ Жерар де Нерваль. Дочери огня / Пер. Н. Я. Рыковой. Л., 1985. С. 393.

³⁷ Ригль А. Современный культ памятников: его сущность и возникновение. М., 2018. С. 16–19 и 37–46.

объясняя возникновение концепции, говорит о «растяженной коммуникативной ситуации», требующей новых средств для передачи сообщений.

Коммуникационная система, – пишет Ассман, – должна выработать внешнюю область, куда сообщения и информация – культурный смысл – могли бы выноситься на хранение, а также формы этого вынесения (кодировка), сохранения и вызывания обратно (retrieval). [...] Только с появлением письма в узком смысле появляется возможность обособления и усложнения этой внешней области коммуникации. Только тогда складывается память, выходящая за пределы передаваемого и коммуницируемого в каждую отдельную эпоху смысла, которая настолько же шире области коммуникации, насколько индивидуальная память шире сознания. Культурная память питает традицию и коммуникацию, но не исчерпывается ими. Только так можно объяснить разрывы, конфликты, нововведения, реставрации, революции. Это вторжения того, что находится по ту сторону актуализованного на данный момент смысла, возвращения к забытому, возрождения традиции, возвращение вытесненного – типичная для письменных культур динамика, из-за которой Клод Леви-Стросс и назвал их «горячими обществами»³⁸.

Восстановление же забытого осуществляется через обращение к материальным свидетельствам, их описание и истолкование – то есть возвращение их в актуальную область коммуникации.

Такое восстановление прошлой или чуждой реальности по ее материальным следам, по артефактам, известно давно. Как писал Роман Ингарден,

только исходя из результатов познания... произведения, мы сможем судить об условиях его возникновения и о его зависимости или независимости от этих условий. [...] De facto мы комментируем лишь произведения посредством произведений, а не произведения посредством минувшей действительности. Отсюда возможность познания содержания самих ныне нам непосредственно доступных произведений является условием возможности познания минувшей эпохи, а не наоборот, как это часто считают историки искусства³⁹.

В качестве классического примера такого восстановления, которое есть вместе с тем и изобретение, можно вспомнить фрагмент из поэмы Лукреция «О природе вещей», содержащий констатацию, в которой заключена вся методология исторической науки. Говоря о развитии цивилизации и дойдя в своем рассказе до возникновения письменности, Лукреций замечает, что все артефакты представляют собой лишь косвенные источники для суждения о состоянии той культуры, к которой они принадлежат. Письменность же порождает прямые свидетельства, так что мы

о том, что до этого⁴⁰ было, не знаем
Иначе, как по следам, истолкованным разумом нашим⁴¹.

³⁸ Ассман Ян. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 21–23.

³⁹ Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 463.

⁴⁰ То есть до ее изобретения.

⁴¹ Тит Лукреций Кар. О природе вещей / Пер. Ф. А. Петровского. Кн. V. 1446–1447. М., 1983. С. 198.

Однако слова Лукреция фиксируют разрыв не только в истолковании традиции, но и в самой традиции как таковой.

Любой достаточно глубокий разрыв преемственности и традиции, – поясняет Ассман, – может повести к возникновению прошлого – в том случае, когда после такого разрыва предпринимается попытка начать сначала. Обновления, возрождения, реставрации всегда выступают в форме обращения к прошлому. По мере того как они осваивают будущее, они создают, воссоздают, открывают прошлое⁴².

Примечательно, что три глагола (*создают, воссоздают, открывают*) используются в процитированном мной тексте как синонимы; Ассман заведомо рассматривает любое знание о прошлом, сколь угодно обоснованное, исключительно в конструктивистском духе.

Но, если прошлое изобретается в соответствии с нуждами сегодняшнего состояния культуры (на чем настаивает конструктивизм), не оказывается ли это прошлое утопией?

И, если разрыв с прошлым вызывается желанием пересоздать прошлое заново, не оказываются ли в таком случае будущее и прошлое (точнее, сконструированное представление о прошлом и предположения о будущем) зеркально симметричными?

«Все остатки [разрушенных построек] возбуждают предположения о былом состоянии сооружения и сосредоточивают ум на размышлении о том, каково было его предназначение; [...] они внушают мысли, которых не вызвали бы здания, будь они в целости»⁴³, – писал Томас Уэйтли в своих «Размышлениях о современном садоводстве», вышедших в 1770 году, в самый разгар моды на искусственные руины. Английская писательница Роуз Маколей (1881–1958), дальняя родственница вигского историка Томаса Бабингтона Маколея, приводя эту цитату в своей знаменитой книге «Удовольствие от руин» (1953), добавляет, что мысли, внушенные руинами, часто имели своим предметом современное состояние нравов, как в случае разрушенного Храма современной добродетели в ландшафтном парке в Стоу⁴⁴, но нас интересует нечто другое.

В предисловии я уже говорил о том, что ностальгия и меланхолия противоположны друг другу. И та и другая переживаются по отношению к некоему утраченному объекту – но на этом их сходство заканчивается.

Селеста Олалкиага в книге «Искусственное царство», посвященной исследованию китча, разграничивает ностальгический и меланхолический китч. Ярчайшим примером ностальгического китча, в котором «чувство утраты замещается символом утраченного»⁴⁵, оказывается легендарная Атлантида.

Ностальгический китч... сводится к своему основному и самому мягкому проявлению. Это явление, отрицающее как настоящее, так и прошлое ради своих собственных вожеланий, в которых этот род китча только и может себя локализовать. [...] Для меланхолического китча, напротив, течение времени принципиально важно, поскольку такая чувственность соблазняется

⁴² Ассман Ян. Указ. соч. С. 33.

⁴³ [Thomas Whately]. Observations on modern gardening. London, 1770. P. 131.

⁴⁴ Macaulay R. Pleasure of Ruins. London, 1984. P. 29.

⁴⁵ Olalquiaga C. The Artificial Kingdom. On the Kitsch Experience. Minneapolis, 2002. P. 118.

именно мимолетностью всего сущего и постоянным движением жизни в направлении смерти⁴⁶.

Рискну сказать, что для этого разграничения концепция китча вовсе не обязательна (более того, меланхолия, на мой взгляд, не связана с китчем), как не обязательна и отсылка к смерти. Можно обойтись и без мотива течения времени, достаточно представить некое расстояние (дистанцию, зазор), отделяющее созерцателя от созерцаемого.

Как мне представляется, меланхолия как раз и основана на ощущении непреодолимой дистанции, лежащей между нами и объектом нашего желания. Поэтому нам не остается ничего другого, как эстетизировать эту дистанцию или размышлять о ней. Ностальгия, напротив, не желает мириться с утратой и стремится воссоздать утраченное так, словно никакой травмы расставания не было, словно утраченное все время было с нами.

И если вернуться к нашим руинам, то в них я склонен видеть как раз высшее проявление дистанции (то есть меланхолии): руина представляет собой нечто принципиально невосполнимое до состояния целого – и именно потому интересное. Такая интригующая незавершенность делает руину наиболее благодатным объектом конструктивистских мысленных экспериментов. При этом восстанавливать ее до стадии завершенности запрещается правилами игры, поскольку меланхолия не должна переходить в ностальгию, а реальность – смешиваться с утопией.

О том, как руины могут быть связаны с понятием утопии, говорится в маленькой, практически конспективной заметке, которую австрийский (впоследствии – английский) историк искусства Эдгар Винд опубликовал в 1938 году в «Журнале Института Варбурга». Винд предлагает говорить о фантазиях на тему современных зданий, лежащих в руинах, как об удвоении (раздвоении?) перспективы, позволяющем представить современников древними, а новое старым; при этом старое понимается Виндом не как частично утраченное, но напротив – как полностью состоявшееся и обогатившееся всей полнотой возможных смыслов.

Здесь можно было бы вспомнить известное романтическое полотно Юбера Робера, изображающее Большую галерею Лувра в развалинах (1796), но Винд приводит другой пример, возможно, менее выигранный эстетически, но более интересный с психологической точки зрения:

На странном рисунке из Музея [архитектора Джона] Соуна, впервые опубликованном Джоном Саммерсоном, большое хранилище Банка Англии, соуновский шедевр, изображено его собственным рисовальщиком (и, без сомнения, по его собственному заказу), в разрушенном состоянии – так, что оно имеет вид классической руины... Предвосхищая ситуацию, которую нормально было бы считать «посмертной», [Соун] стремился добавить значительности своей постройке⁴⁷.

Рисовальщик, имени которого Винд не приводит, – уже знакомый нам Джозеф Гэнди, иногда называемый «английским Пиранези», полусумасшедший и, возможно, гениальный.

Разрушенное, то есть анатомированное банковское здание, изображенное Гэнди, поражает не только своим масштабом, сопоставимым с развалинами Пальмиры, но и сложностью своего строения: в отсутствие кровель и большей части фасадов обнаженные арки и кое-где уцелевшие колоннады кажутся созданными для улиц и площадей неведомого города.

Этот волнующий образ, вызванный к жизни воображением Соуна и Гэнди, постоянно двоятся и противятся однозначному истолкованию. Отмечу пока, что такая трактовка руин противоположна их традиционалистскому пониманию, как еще одного зрительного образа

⁴⁶ Ibid. P. 122.

⁴⁷ Wind E. Two Notes on the Cult of Ruins // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 1. № 3. P. 259–260.

vanitas. Винд склонен говорить об утопии, но я пока еще не готов присоединиться к этому определению; скажу только, что отождествление руин и утопии имплицитно подразумевает, что здание достигает своего акме, своего идеального состояния, только обратившись в руины. И, будучи разрушенной, постройка может выступать как символ триумфа человеческого духа – в равной степени индивидуального и коллективного – над временем и забвением.

На самом деле, такое бывает – чаще, правда, не со зданиями, а с городами. Так, сложившиеся в культуре за многие века образы Афин и Иерусалима намного больше и значительнее (а может быть, и просто интереснее), чем их реальные каменные тела. Более того – их присутствие в культурной памяти не зависит от сохранности их физических тел. В конце концов, когда мы говорим, что в каком-то месте каждый камень помнит кого-то значимого для нас, мы имеем в виду не немые и бесчувственные камни, а самих себя. Поэтому мы вполне можем вообразить руины Лондона или Петербурга и соотнести их с тем, что искусство и литература будут знать об этих местах, скажем, через тысячу лет. Если, конечно, цивилизация сохранится, в чем сейчас, как и в позапрошлом веке, уверены далеко не все.

Картина разрушенного (и забытого) Лондона в приведенном мной сонете Хораса Смита восходит, вне всякого сомнения, к знаменитому пассажиу из трактата Эдмунда Берка:

Мы испытываем восторг, видя то, что мы не только бы не хотели сделать, но, напротив, желали бы от всего сердца, чтобы оно не совершилось. Я думаю, что ни один человек не будет до такой степени порочен, чтобы испытывать желание увидеть нашу благородную столицу, гордость Англии и Европы, уничтоженной пожаром или землетрясением, хотя бы он сам был удален на самое большое расстояние от опасности. Но положим, что такое роковое событие произошло, – какое огромное число людей со всех концов устремится посмотреть на развалины, и среди них много будет таких, которые никогда не видели Лондон в расцвете его славы и вполне бы довольствовались этим⁴⁸.

(Эти слова породили любопытную литературную традицию, о которой будет сказано ниже.)

И здесь, не в силах удержаться от сопоставления, я приведу еще одну цитату, посвященную руинам.

Руины, – пишет Алоиз Ригль в «Современном культе памятников», словно продолжая с того места, где остановился Берк, – должны были доносить до зрителя... истинно барочный контраст между прежним величием и нынешним унижением. Из них звучал скорбный голос печали о глубоком падении и желании сохранить минувшее: это являло собой как бы сладострастие через страдание (что составляет эстетическую ценность барочного пафоса)...⁴⁹

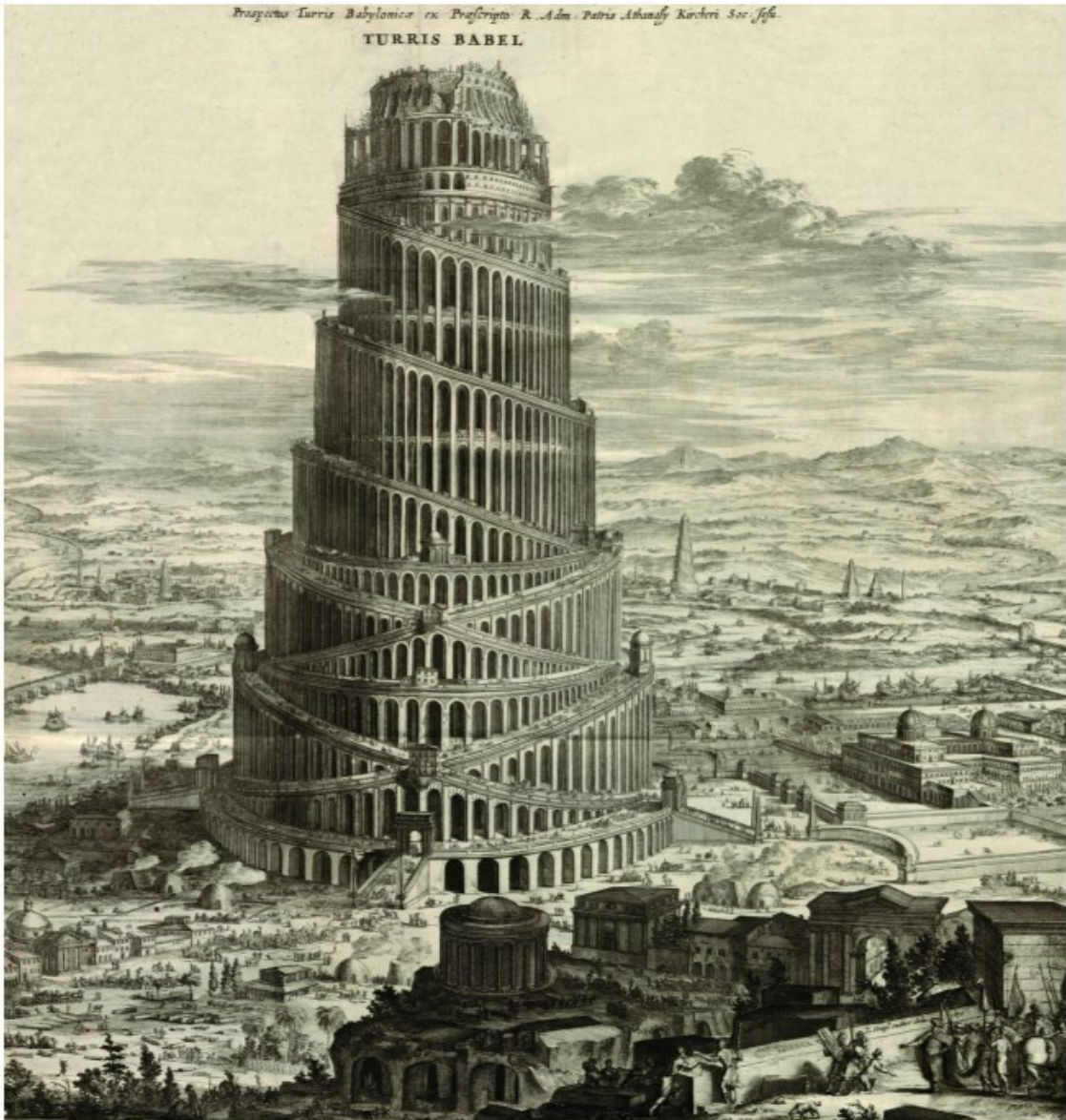
Получается, что искусство барокко, не отказываясь от традиционного эстетического идеала, демонстрирует его невозможность, показывая нам красоту, колеблющуюся на грани саморазрушения, стремящуюся, едва ли не жаждущую стать руинами. Вавилонская башня – не более чем будущая руина, она не способна существовать, зато образ невероятного здания, стремящегося к небесам, который приводит в своей книге Кирхер (одна из иллюстраций в его сочинении *Turris Babel*⁵⁰ изображает Вавилонскую башню не широкой и приземистой, как на известной картине Питера Брейгеля, а тонкой и близкой к завершению), поистине незабываем.

⁴⁸ Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 80.

⁴⁹ Ригль А. Указ. соч. С. 34.

⁵⁰ Kircher A. Turris Babel. Amstelodami, 1679.

И, естественно, образы руин лучше всего способны передавать свойственное барокко напряжение и прочие возвышенные аффекты.



Конрад Деккер, Ливен Кройль

Вавилонская башня

Из книги Athanasius Kircher. *Turrus Babel*. Amstelodami, 1679

Та возвышенная барочная машинерия, о которой писал Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы», уже готова стать второй природой, тем более что существование на грани распада и катастрофы понимается в этой культуре как едва ли не основное свойство мироздания. Только постоянное вмешательство Творца спасает ньютоновскую Вселенную от разрушения. Мир как таковой все время стремится стать руиной.

Но всегда ли руины человеческих построек способны стать частью природы? И можно ли считать, что разрушенный Лондон растворяется в природе?

Единственный вид архитектуры, не просто способный слиться с природой до степени неразличения, но и задуманный как часть (священного) ландшафта, – древнегреческая храмовая архитектура. Этому ее качеству посвящена книга американского историка архитектуры

Винсента Скалли «Земля, храм и боги»⁵¹. Что же касается построек других стилей и эпох, то они становятся природой лишь в руинированном виде, утратив не только свою целостность, но и практическое значение, и это удостоверяет вся романтическая иконография готических руин от Каспара Давида Фридриха до Уильяма Тернера. Таким образом, можно говорить о равенстве между древностью, природой и сакральным.

Разрушенный Парфенон, перенесший все то, что он перенес, прекрасен – возможно, из-за того, что нам приходится многое домысливать. В то же время реконструкции Парфенона, показывающие, каким он мог быть в целостности и сохранности, нас не удовлетворяют, в самом лучшем случае напоминая сухую и жесткую неогреческую архитектуру XIX века, например творчество Лео фон Кленце, автора петербургского Нового Эрмитажа (1842–1852).

Пока я не в силах объяснить, почему так происходит. Замечу только, что руина, возможно, благодаря своему меланхолическому характеру, всегда эстетически совершенна, что не всегда можно сказать о завершенной постройке.

Алоиз Ригль выдвигает идею о тройственной ценности материальных свидетельств прошлого. Они могут представлять для нас интерес просто как вещи, сделанные когда-то давно, но могут помимо этого обладать мемориальной и/или художественной значимостью.

При этом, говоря о причинах и способах сохранения памятников прошлого, Ригль словно бы мимоходом высказывает чрезвычайно интересное наблюдение о функционировании художественного канона в XIX веке, когда по умолчанию считалось, что исторические стили обладают лишь соотносительной ценностью, поскольку каждый период развития искусства значим не в силу своей оригинальности и непохожести на что-то другое, а благодаря своей причастности к вечному идеалу искусства.

Со времени Ренессанса, – утверждает Ригль, – когда... историческая ценность впервые была признана, вплоть до XIX века считалось, что существует нерушимый канон, объективный художественный идеал на правах абсолютного закона, к которому стремятся все художники, но достичь которого во всей полноте едва ли возможно. Первоначально считалось, что ближе всего к этому канону были художники Античности, в отдельных произведениях даже воплотившие сам идеал. XIX век положил конец этому единоличному господству и наряду с Античностью признал самостоятельное значение почти всех известных художественных периодов; при этом вера в объективный художественный идеал не была поколеблена⁵².

В другом месте он уточняет свою мысль, хотя все-таки слишком кратко:

Вера в объективный канон... в XIX веке была перенесена некоторым образом на все художественные периоды... Согласно воззрениям XIX века, в каждом стиле искусства присутствует некая часть вечного канона; каждый заслуживает тем самым вечного сохранения его созданий для удовлетворения нашей эстетической потребности...⁵³

(Замечу мимоходом, что эта мысль вызывает в памяти одновременно и представление Отцов Церкви о частицах истины, доступной язычникам, и ренессансную концепцию *Prisca theologia*, восходящую к сочинениям герметического корпуса⁵⁴.)

⁵¹ Scully V. *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New York, 1969.

⁵² Ригль А. Указ. соч. С. 13–14.

⁵³ Там же. С. 30.

⁵⁴ См.: Йейтс Ф. *Джордано Бруно и герметическая традиция*. М., 2000.

Шотландский философ эпохи Просвещения Генри Хоум, лорд Кеймс (1696–1782), видел в руинах знак неизбежного поражения человека в споре с судьбой, но, говоря об искусственных руинах, предпочитал готические классическим.

Должны ли руины, – спрашивал он, – быть готическими или античными? Я высказываюсь за первые; ибо они олицетворяют торжество времени над силой – мысль меланхолическая, но не лишенная приятности; античные руины говорят скорее о торжестве варварства над цивилизацией – мысль мрачная и рождающая уныние⁵⁵.

Антикварный дискурс, существующий в ситуации, когда знание извлекается из руин, может навести на мысль о том, что это знание (в силу своей принципиальной неполноты и фрагментарности) само равнозначно руине. Как пишет Патрик Хаттон, историзм XIX века

был основан на предположении, что человечество, когда-то получившее определенный опыт, может вновь его воссоздать. Задача историков, как предполагалось доктриной, в том, чтобы проникнуть в сознание исторических деятелей, каким бы странным и чуждым оно ни было бы. Проникнуть, чтобы понять, что от них требовалось в конкретных обстоятельствах их жизни, и даже почувствовать и пережить те проблемы, которые у них возникали. На самом деле сторонники [историзма] призывали историков воссоздать историческое воображение. Их целью стало стремление воспроизвести мир в памяти так, как он когда-то воспринимался⁵⁶.

Попытавшись вычленив из этого абзаца определение, можно получить следующую характеристику историзма, сводящуюся к двум положениям:

1. Все исторические эпохи различны (это положение проистекает из романтической философии истории).

2. Они могут быть полностью воссозданы, хотя бы в воображении (это положение по своей сути позитивистское).

Первое из приведенных мной положений влечет за собой ощущение дистанции и ее эстетизацию (что я предлагаю называть меланхолией), второе – чувство отсутствия, точнее, иллюзорности этой дистанции (это стоит именовать ностальгией или каким-то из ее следствий).

Бросающееся в глаза противоречие этих двух положений мыслителей XIX столетия, судя по всему, несколько не смущало. Если Освальд Шпенглер видел в индивидуальности разных культур препятствие для их понимания, то, например, для Леопольда фон Ранке такой проблемы не существовало вовсе. «Историку следует трактовать каждую личность, действие и эпоху в истории как самоцель; он не должен видеть в них средства для достижения чего-то высшего или ступени в прогрессивном движении к универсальной цели»⁵⁷, – такими словами современный исследователь передает один из основных принципов методологии Ранке, не замечая, однако, что следование этому принципу возможно лишь тогда, когда сам историк занимает некую метапозицию по отношению к историческому процессу.

Историзм Ранке не историзирует самого себя. Но если мы сделаем попытку найти в XIX веке нечто, ему противоположное, то обнаружим причудливый символический образ, кочевавший из одного викторианского текста в другой, – образ путешественника из Новой Зеландии, обозревающего руины Лондона в некоем отдаленном, но возможном будущем.

По словам Майкла Брайта, этот любознательный новозеландец происходил

⁵⁵ Хоум Г. Основания критики. М., 1977. С. 522.

⁵⁶ Хаттон П. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 27.

⁵⁷ Beiser F. C. Hegel and Ranke: A Re-examination // A Companion to Hegel / Eds. S. Houlgate, M. Baur. Chichester, 2011. P. 335.

из комментариев Маколея к «Истории папства» Ранке, опубликованных в 1840 году в *Edinburgh Review*, где говорилось, что католическая церковь может дожить до того часа, когда «некий путешественник, прибывший из Новой Зеландии, остановится среди безмолвия, чтобы, забравшись на одну из разрушенных арок Лондонского моста, зарисовать руины собора св. Павла». Несмотря на то, что Маколей мог позаимствовать этот образ из письма, написанного Хорасом Уолполом сэру Хорасу Манну в 1774 году, в дальнейшем его приписали самому Маколею и стали использовать как символ конца английской цивилизации. Гюстав Доре изобразил этого новозеландца на одной из гравюр своего альбома «Лондон. Паломничество» (1872), а Энтони Троллоп дал название «Новозеландец» книге, написанной им в 1855–1856 годах, хотя и не увидевшей света до 1972-го⁵⁸.

В этом ярком образе, позаимствованном позитивистом Томасом Бабингтоном Маколеем у ироничного аристократа георгианской эпохи, можно увидеть как обычное *memento*, так и намек на равноправие разных традиций и культур.

Эстет, коллекционер и писатель Хорас Уолпол (1717–1797)⁵⁹ достоин отдельного разговора, начинать который здесь было бы неуместно, однако его письмо к дипломату Хорасу Манну стоит процитировать.

Новый Августов век, – писал Уолпол, – начнется на другой стороне Атлантики. Возможно, в Бостоне будет свой Фукидид и Ксенофонт – в Нью-Йорке, а также, со временем, новый Вергилий в Мексике и новый Ньютон в Перу. В конце концов некий любознательный путешественник из Лимы посетит Англию и опишет руины собора св. Павла, подобно описаниям Баальбека и Пальмиры; впрочем, не изрекаю ли я пророчества в противоположность своей осмотрительности, и не создаю ли, подобно Руссо, гороскопы империй? Да; так что вернусь, пожалуй, к своим мечтаниям⁶⁰.

Охотник из сонета Хораса Смита, приведенного в начале этой главы, – вполне архаичный персонаж. Сам по себе разрушенный Лондон его не интересует; в лучшем случае он может задуматься о крушении могучих царств и недолговечности мирской славы. Текст Уолпола также начинается во вполне средневековом духе, но изображенный им путешественник, позаимствованный впоследствии Маколеем, изучает руины – то есть это фигура, принадлежащая современному, историческому сознанию. Мы также вправе предположить, что покинутый Лондон оказывается для него не просто предметом отстраненного исследования, как египетские памятники для Денона, но и символом великого и, главное, живого прошлого, как римские руины для деятелей Ренессанса.

Все же, несмотря на всю свою симпатию к Древнему Риму, гуманисты не пытались восстановить руины античных построек до состояния целостности – так, как это практиковалось в XIX веке с памятниками Средних веков, и так, как они сами поступали с античными статуями. Сергей Ситар пишет, что Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк возрождал традицию, движимый теми же побуждениями, что и Альберти задолго до него. Как Альберти, так и Виолле, по словам Ситара,

⁵⁸ *Bright M. Cities Built to Music. Aesthetic Theories of the Victorian Gothic Revival. Columbus, 1984. P. 17.*

⁵⁹ См. о нем: *Креленко Н. С. Отражение культурной жизни эпохи Просвещения в письмах, книгах и домах Хораса Уолпола. М., 2023.*

⁶⁰ *Walpole H. Letter to sir Horace Mann, November 24th, 1774 // The Letters of Horace Walpole, 4th earl of Orford. Vol. 9. Oxford, 1904. P. 100–101.*

отталкиваются от острого переживания этического и (затем) политического кризиса текущей эпохи, обнаруживая при этом опору или проблеск надежды в полузабытых памятниках отдаленной во времени, но все же собственной, «родовой» культуры⁶¹.

Только почему-то неоготическая традиция несла в себе нотку ностальгии, требовавшей достройки руин, а в ренессансно-классицистической ничего подобного не было (возможно, потому что сама ностальгия, как полагает Жан Старобинский, стала известна намного позже⁶²).

То, что понималось под реставрацией почти до конца XIX века, мы можем назвать разве что искажением средневековых построек произвольными нововведениями. Реставраторы той поры не пытались воссоздать прошлое, они его изобретали ретроактивным образом. Работы Виолле-ле-Дюка в соборе Парижской Богоматери, в Каркассоне и Пьерфоне не просто широко известны, но и успели сделаться примером того, как нельзя обращаться с памятниками архитектуры. Тем не менее Виолле можно считать едва ли не завершителем этой традиции. За три поколения до него английский архитектор Джеймс Уайетт (1746–1813) столь же радикально вмешался в облик готического собора в городе Солсбери. Уайетт, известный в среде антиквариев как «разрушитель», был так же последователен в своем отношении к готике, как и Виолле, хотя и в ином ключе: он приспособлял ее к проторомантическим вкусам своих современников. Решительно демонтируя средневековые витражи и убирая алтарные преграды, он получал эффектные пустые интерьеры, залитые светом и поражавшие воображение зрителей своими размерами. По утверждению Майкла Льюиса,

Уайетт, художник с воображением редкой силы, знал то, что не было известно благочестивым антиквариям: что важнейший аспект готики – ее возвышенные (*sublime*) и ошеломляющие перспективы, а вовсе не набор орнаментов и башенок⁶³.

Поэтому, продолжу я уже от своего имени, архитектор и делал то, что он делал: реконструируя средневековые постройки, Уайетт убирал все мелкое и сомасштабное человеку, оставляя лишь то, что человеку несоразмерно, то есть колоссальные скелеты готических соборов. Неудивительно, что такое видение готики оказалось созвучным мизантропу и фантазеру, желавшему иметь в своем распоряжении идеальный замок байронического героя.

Уильям Бекфорд (1760–1844), богатый коллекционер и писатель-дилетант, известный прежде всего как автор ориентально-романтической повести «Ватек», воплотил в жизнь литературные представления о страшной, чудесной и удивительной готике, с помощью Уайетта построив в своем поместье театрализованный романтический замок, Фонтхилльское аббатство, размеры которого (особенно 90-метровая центральная башня) поражали воображение современников. Хотя этот романтический аналог Вавилонской башни и был завершен, он все-таки воспроизвел ее судьбу (также в романтическом варианте).

⁶¹ *Cunap C.* Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М., 2013. С. 177.

⁶² *Старобинский Ж.* Урок ностальгии // Старобинский Ж. Указ. соч. С. 250.

⁶³ *Lewis M. J.* The Gothic Revival. London, 2002. P. 38.



Джеймс Уайетт

Фонтхильское аббатство. 1796–1813

Из книги John Rutter. *Delineations of Fonthill and its Abbey*. London, 1823

Внешний вид здания и его интерьеры могли бы служить иллюстрацией к неоднократно упоминавшемуся здесь трактату Берка: так, все описания и изображения подчеркивают скорее количественные аспекты – огромность башни аббатства, высоту сводов центрального зала и так далее⁶⁴. Автор одного из многочисленных «Описаний Фонтхилла», появившихся уже после того, как живший отшельником Бекфорд продал свое поместье и все желающие получили туда доступ, специально останавливается на впечатлении, производимом объемом интерьеров и рассчитанными световыми эффектами⁶⁵. Во втором издании книги⁶⁶ появляются широко известные иллюстрации: так, главный фасад аббатства изображен практически против света, на фоне тревожно клубящихся облаков, а размеры вестибюля подчеркнуты крошечными человеческими фигурками, уходящими куда-то по гигантской лестнице. Сама судьба этой постройки также вызывает описанное Берком чувство «восторженного ужаса»: центральная башня, возводившаяся в большой спешке, дважды рушилась во время строительства, а 21 декабря 1825 года, когда Бекфорд был уже далеко (он провел последние годы в поместье недалеко от Бата, где построил еще одну башню, правда, сравнительно скромных размеров – всего лишь 47 метров в высоту), она рухнула окончательно, и это повлекло за собой уничтожение большей части комплекса аббатства. Все, что осталось от этого удивительного сооружения, – небольшой фрагмент бокового крыла, по которому совершенно невозможно вообразить безум-

⁶⁴ Brooks C. *The Gothic Revival*. London, 1999. P. 156–157.

⁶⁵ Rutter J. *A Description of Fonthill Abbey and Demesne, in the County of Wilts*. London, 1822. P. 25–68.

⁶⁶ *Idem*. *Delineations of Fonthill and its Abbey*. London, 1823.

ное величие первоначального замысла. Интересно, дает ли история Фонтхилльского аббатства повод считать, что некоторые вещи не должны сохраняться в своем физическом облике и им лучше существовать в виде воспоминания, мечты или сказки, пусть даже эта сказка страшная?

К сказанному стоит еще добавить, что Бекфорд первоначально собирался построить обитаемую руину, но отказался от этой идеи. Точно так же и его творение, разрушившись, не сумело сделаться эффектной руиной и почти полностью исчезло с лица земли, не только повторив судьбу Вавилонской башни, но и предвосхитив участь разрушенных башен Всемирного торгового центра, от которых, как известно, не осталось руин⁶⁷.

Руин, однако, не осталось и от Вавилонской башни⁶⁸. Несмотря на это, она представляет собой предельный в своей выразительности образ, совмещающий в себе постройку и руину, пусть даже воображаемую. Согласно Роуз Маколей, одна из культурных функций руин – служить напоминанием о великолепном прошлом (она посвящает этому одну из глав своего «Удовольствия от руин»⁶⁹). И что, как не Вавилонская башня, может быть таким воспоминанием – пускай даже отчасти вымышленным – о символической истории из прошлого, в которой можно видеть как вдохновляющую некоторых утопию мощи и единства, так и поучительный рассказ о бесславном крушении этой утопии?

⁶⁷ Ревзин Г. Почему от WTC не осталось руин? // Проект классика. VI. ММШ. Цит. по сетевой версии: http://projectclassica.ru/v_o/06_2003/06_2003_o_01b.htm (дата обращения 25.06.2023).

⁶⁸ Впрочем, голландский художник и историк искусства Давид Пьер Хумберт де Супервиль (1770–1849) считал руиной Вавилонской башни пирамиду Хеопса. См.: *Stafford B. 'Medusa' or the Physiognomy of the Earth: Humbert de Superville's Cosmological Aesthetics // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1972. Vol. 35. P. 308–338.*

⁶⁹ *Macauley. Op. cit. P. 40–254.*

III. Железная дорога и абстракция

XIX век стеснялся своей революционностью. Вплоть до самого недавнего времени архитектуру середины и второй половины XIX века было принято ругать за непоследовательность эстетических решений. Историки архитектуры, стоявшие на позициях победившего модернизма, утверждали, что стремление маскировать или хотя бы декорировать металлические конструкции, проявившееся даже в таких новаторских сооружениях, как Хрустальный дворец и Эйфелева башня, происходит от недостаточной смелости архитекторов, мешавшей им принять новые жизненные реалии (что плавно переносит упрек – как и весь разговор в целом – из эстетической плоскости в этическую).

Самой же благодатной мишенью для подобной критики становились железнодорожные вокзалы второй половины XIX столетия, такие как Николаевский (1844–1851) и Балтийский (1855–1858) в Петербурге или парижский вокзал Монпарнас (1848). Подобные здания четко разделены на две зоны, решенные в совершенно разном ключе: в то время как со стороны железнодорожных путей находятся стальные дебаркадеры, в город вокзал выходит строгим фасадом, выдержанным в привычных историзирующих формах.

Недовольство подобными решениями (а они типичны для архитектуры исторических вокзалов) имеет в своей основе некоторые предпосылки, как правило не формулирующиеся эксплицитно. Во-первых, считается, что наиболее радикальные художественные жесты должны быть наиболее совершенными эстетически (там же, где этого нет, начинаются упреки в робости и непоследовательности). Во-вторых, как ни странно, техника в таком рассуждении оказывается более значительным формо- и смыслообразующим началом, нежели городская среда. И в-третьих, первостепенная задача архитектурного сооружения (тем более – сооружения, претендующего на значимость с точки зрения эстетики XX века) – продемонстрировать свою конструктивную основу.

Можно надеяться, что само существование постмодернистского дискурса, применимость которого к архитектуре убедительно показал еще Умберто Эко (в «Отсутствующей структуре»⁷⁰), позволяет нам подвергнуть эти положения если не критическому анализу, то хотя бы сомнению. С точки зрения архитектурной семиотики вписанность вокзала в его архитектурное окружение (где он исполняет роль значимого, но не чужеродного элемента) оказывается важнее демонстрации публике стальных перекрытий большого пролета: город – это, знаете ли, не ВДНХ. Тем более что подобное разделение вокзальных построек на «техническую» и «культурную» части ясно демонстрирует символическое значение техники в культуре XIX века.

О нем я и попробую порассуждать.

Лондонский Хрустальный дворец был построен в 1851 году. Филиппо Маринетти объявил гоночный автомобиль столь же прекрасным, как Ника Самофракийская (если не более), только в 1909-м. И, как легко можно убедиться, до начала XX века никакого футуризма не было. В понятийной системе апологетов модернизма, ярчайшим примером которых может служить Зигфрид Гидион, автор книги «Пространство, время, архитектура», это значило, что архитектура XIX века преступно упустила те возможности обновления, которые перед ней открывала техника. С моей точки зрения, эта ситуация говорит о другом, а обвинять авторов оксфордского Музея естественной истории (1855–1860) или лондонского вокзала Сент-Панкрас (1868) в робости и непоследовательности означает расписываться в непонимании специфики XIX столетия.

На мой взгляд, столь последовательная тенденция оформлять металлические фермы и балки архитектурными деталями, взятыми из привычного арсенала исторических стилей, озна-

⁷⁰ Эко У. Функция и знак (семиология архитектуры) // Эко У. Отсутствующая структура. СПб., 2006. С. 255–328.

чает желание архитекторов цивилизовать техносферу, включить непривычные индустриальные формы в единую линию культурной преемственности. Из этой преемственности нужно было устранить все разрывы: в отличие от идеологов XX века, искавших и находивших локальные революции едва ли не на пустом месте, эстетические установки XIX столетия требовали маскировать подлинную революционность стекла и металла или, по крайней мере, выносить ее куда-то за пределы обыденной жизни.

Стекло-металлическая архитектура XIX века создавалась, как правило, для выставок (исключения есть, но их можно пересчитать буквально по пальцам одной руки). Она была не только театральной по своим приемам, но, как и театр, представляла собой гетеротопию – специальное выделенное пространство, несущее особые смыслы. И, подобно декорациям для театральной постановки, эта архитектура существовала ограниченное время, исчезая затем в неизвестном направлении.

Важно отметить еще одно обстоятельство: революционные технические устройства XIX века находились преимущественно в коллективной собственности или в коллективном пользовании. Об этом пишет Райнер Бэнэм в книге «Теория и дизайн в Первом машинном веке» (1960)⁷¹, пытаясь связать появление футуризма с элитарным для 1900-х годов опытом управления собственным автомобилем.

Культурологическая концепция Бэнэма в самом кратком изложении сводится к следующему. Если «второй машинный век», начавшийся вскоре после Второй мировой войны, характеризовался широким распространением бытовых механических (в частности, электрических) устройств и общей демократизацией техники, то в начале XX века все было иначе. По словам Бэнэма,

автомобиль, символическая для Первого машинного века машина, был [в то время] достоянием элиты, а не масс. Он был чем-то большим, чем просто символ власти; для большей части элиты он означал безрассудное влечение к новому виду власти⁷².

Здесь, конечно, можно вспомнить приключения героя фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1927), спускающегося из рая богачей в индустриальный ад, чтобы управлять вышеупомянутой энергией, но такие ассоциации преждевременны: Бэнэм пишет о самом начале XX века. Пока что можно обратить внимание на то, что слово *élite* повторяется в каждой из фраз процитированного мной пассажа.

Однако продолжим.

Железные дороги, подчиняющиеся единому для всех расписанию, объединяли представителей разных общественных слоев. В этом отношении очень характерно стихотворение Альфреда Теннисона «Леди Годива» (1840), начинающееся словами:

I waited for the train at Coventry;
I hung with grooms and porters on the bridge...

Я в Ковентри ждал поезда, толкаясь
В толпе народа по мосту...

(Пер. И. А. Бунина).

⁷¹ Banham R. Theory and Design in the First Machine Age. New York, 1967.

⁷² Ibid. P. 10–11.

Появившиеся же впоследствии автомобили стали знаком принадлежности к избранному обществу – и из этого чувства аристократической избранности можно вывести весь итальянский футуризм.

В начале «Первого манифеста футуризма» Маринетти описывает свой автомобиль как хищное, но вместе с тем послушное животное:

Мы приближаемся к трем фыркающим машинам, чтобы поласкать их грудь. Я растянулся на своей, как труп в гробу, но внезапно отпрянул от маховика – ножа гильотины – грозившего моему желудку. [...] Эти терпеливые и кропотливые души высоко поднимали громадные железные сети, стараясь выловить мой автомобиль, напоминавший огромную, увязшую в грязи акулу. [...] Ее считали мертвой, мою добрую акулу, но я воскресил ее одним ласковым прикосновением к ее всемогущей спине, и вот она поплыла полным ходом на своих плавниках⁷³.

Связь смерти и скорости, то есть техники и смерти, в этом тексте очевидна и многократно обсуждалась (я даже позволил себе выпустить пассаж, где автор прямо описывает антропоморфную и ласковую Смерть).

Интереснее другое. Двухязычный Маринетти, вне всякого сомнения, читал Жюль Верна, поэтому было бы любопытно поискать параллели этому описанию автомобильной поездки в тех романах французского фантаста, где речь идет о транспортных средствах, расширяющих человеческие возможности до невероятных пределов: так, например, в начале «Двадцати тысяч лье под водой» (1870) подводная лодка капитана Немо изображается как неизвестное науке морское чудовище.

В любом случае, как напоминает нам Бэнем,

с пришествием автомобиля поэт, художник, интеллектуал перестал быть только пассивным реципиентом технологического опыта (technological experience), но получил возможность создавать его для себя⁷⁴.

Если же вести речь именно о пассивной рецепции этого опыта, нельзя не отметить явного желания культуры второй половины XIX века держать все чудеса технологии подальше от семейного очага. Тем не менее, насколько мне известно, никто не обращал внимания на то, что лицо и изнанка традиционного вокзала обозначают важный пространственный переход: из места, где техники нет, туда, где она есть. Железные дороги стали привычным явлением задолго до того, как в городах появились механические транспортные средства. Но город второй половины XIX века оставался городом, лишенным техники (лондонское метро – знаменательное исключение). Паровозы, как и пароходы, принципиально находились за пределами городской среды, то есть крупные технические устройства, как предполагалось, должны были существовать в некоем диком поле, вне культуры и истории, среди зверей и всякой природы (к которой они волей-неволей и приравнивались⁷⁵). Здесь еще стоит указать на забавную хронологическую параллель: городские электрические трамваи появляются практически одновременно с началом промышленного производства автомобилей, в 1890-е годы.

Принято обращать внимание на то, что железная дорога (в отличие от автомобиля) как бы стягивает городское пространство к центру вокзала, то есть играет в городе центробежную,

⁷³ *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // *Итальянский футуризм: Манифесты и программы, 1909–1941* / Пер. М. Энгельгардта. Т. 1. М., 2020. С. 26–27.

⁷⁴ *Banham.* Op. cit. P. 102.

⁷⁵ Гетеротопии, подобные заводам и фабрикам, также были (и остаются) вынесенными за пределы обыденной городской ткани.

структурирующую роль. Но это не совсем верно, ведь в качестве разрушителя городского пространства железные дороги тоже очень заметны.

Григорий Ревзин в книге «Как устроен город» пишет в том числе и о месте железнодорожных путей внутри (или вне) городской среды, замечая, что

город как бы побаивается к ним приближаться. Там возникает зона отчуждения, и кажется, что слово «отчуждение» здесь употребляется в философском смысле, *Entäußerung*, как у Гегеля. Это отчуждение от всего человеческого. Ниоткуда город не выглядит таким странным, как с железной дороги, по ее руслу вы можете пробраться буйной, больной окраиной до самого центра⁷⁶.

И вот этой чуждости и дикости традиционный вокзал ставит предел, словно бы плотину.

Американский философ истории Хейден Уайт написал статью «XIX век как хронотоп» (1987), где, опираясь на работу М. М. Бахтина о поэтике Достоевского, создает описание XIX столетия как набора типичных локусов, среди которых – светский салон, колониальный форпост и т. д.

Хронотоп, – сообщает Уайт, – непосредственно доступен анализу через изучение как хроник общества, так и свидетельств отдельных писателей, романистов, поэтов, журналистов, эпистолографов, мемуаристов, ученых, философов – и т. д. и т. п., – чья работа позволяет нам начертить набор «духовных карт» данного времени, места и состояния культуры...⁷⁷

И далее:

...хронотоп направляет наше внимание на практические условия возможности одновременно мысли и действия, сознания и деятельности в рамках обособленных *milieux* (сред обитания)... Микрокосмы «замка», «дороги», «столичного бульвара», «трущоб промышленного города», «колониального форпоста», «салона» не только структурированы социально, но также, что всего важнее, представляют собой вымышленные пространства (каждое – со своим особым переживанием времени), внутри которых тела и души участников и их возможные отношения с другими... жестко определены⁷⁸.

Одним из таких локусов, или хронотопов, как раз и становится железная дорога, столь важная для культуры, экономики и, рискну сказать, психологии интересующего нас периода. Кирилл Кобрин пишет о парадоксальном смысле железной дороги (или, точнее, поезда) в картинах Джорджо Де Кирико, относящихся уже к XX веку: там поезд оказывается одним из символов невозможности движения, которыми насыщен странный, неподвижный мир, изображенный художником.

Вот как Кобрин описывает картину Де Кирико «Вокзал Монпарнас. Меланхолия отбытия» (1914):

Как чаще всего бывает на ранних картинах Кирико, здесь нет ни одного человека, только знаки и символы цивилизации, окружающей художника. В каком-то смысле перед нами ее портрет – если не целиком «западной цивилизации эпохи *modernity*», то уж точно способа ее мышления. Все, изображенное здесь, имеет отдельное бытие, ничто никак не соотносится с

⁷⁶ Ревзин Г. Как устроен город. М., 2019. С. 86.

⁷⁷ White H. «The nineteenth century» as chronotope // Nineteenth-Century Contexts. 1987. Vol. 11. № 2. P. 124.

⁷⁸ Ibid. P. 122.

находящимся рядом. Вдалеке, на линии горизонта, идет железнодорожный состав, состоящий из паровоза, тендера и грузовой платформы – или паровоза и двух тендеров. Не предполагается, что эта машина перевозит людей. Из широкой трубы паровоза поднимается большой клуб белого дыма; вместе с циферблатом больших часов на (видимо, вокзальной) башне и полосок на стенке слева на переднем плане, в которую упирается желтая дорога, спускающаяся сверху картины вниз, – это единственный белый цвет на полотне. Дым похож то ли на султан над гусарским кивером, то ли даже на большой тюрбан на голове турецкого султана, вроде знаменитого тициановского портрета Сулеймана Великолепного. Но ни гусаров, ни султанов, ни великолепия нет на «Вокзале Монпарнас». Нет и быть не может⁷⁹.

И даже сам поезд никуда не идет и не привозит нам ничего нового.

В XIX же веке поезда, как им и положено, двигались сообразно своему расписанию. И все-таки поезд как таковой практически не занимал художников, им было важно социальное явление – разнообразные варианты вынужденного или добровольного взаимодействия, как сказал бы Уайт, тел и душ, то есть людей на вокзале или в вагоне. Такие работы весьма многочисленны, а нам, в качестве контрастных примеров, достаточно будет вспомнить две картины: «Вокзал» Уильяма Пауэлла Фрита (1862) и «Железную дорогу (Вокзал Сен-Лазар)» Эдуарда Мане (1873).

В обоих случаях поезд играет сугубо второстепенную роль. Он не действующее лицо (и даже не бездействующее, как у Де Кирико), он – антураж. Фрит (один из любимых живописцев королевы Виктории) добросовестно изображает толчею на платформе, где смешались все со всеми – джентльмены в сюртуках и цилиндрах, девушки, дамы, дети, собаки и суетящиеся рядом с ними носильщики с разнообразным багажом.

Картина Мане самым ожидаемым образом оказывается глубже и тоньше, но точно так же повествует о людях, а не о железных дорогах. Смотрящая прямо на зрителя молодая женщина с книгой и щенком на коленях могла бы сидеть где угодно – хоть на скамейке в городском парке, хоть в собственном саду. Вокзал не занимает ее мыслей; она, судя по всему, никого не встречает и не провожает. Поезд, проходящий где-то внизу и теряющийся в клубах пара, интересен только маленькой девочке, которая пытается рассмотреть его сквозь решетку ограды, – но для нее в этом мире все внове.

Чуть позже Клод Моне в серии картин, написанных на вокзале Сен-Лазар (1877), будет увлеченно исследовать атмосферные эффекты, порожденные светом, проникающим сквозь стеклянную крышу, и паром, растворяющимся в воздухе. Но поезда у него либо стоят, либо движутся медленно и спокойно, как им и подобает вести себя на вокзале. В самом деле, иномирное чудовище (такое, как поезд), прибыв в город, должно вести себя тихо и смирно, чтобы никто не раскрыл его инкогнито.

Правда, иногда происходили эксцессы, демонстрировавшие всему миру, кто есть кто, – вроде того, о котором вспоминает Кобрин в связи с «Вокзалом Монпарнас» Де Кирико и его реальным прообразом.

22 октября 1895 года, – пишет Кобрин, – нагонявший график скорый поезд Гранвиль —Париж ворвался под своды вокзала, но не смог вовремя затормозить, снес тупиковый упор в конце пути, пробил внешнюю стену фасада и рухнул локомотивом на прилегающую к станции Пляс де Ренн⁸⁰.

По словам Кобрина,

⁷⁹ Кобрин К. Кирико: меланхолия вечного (не)отбытия // Кобрин К. *Modernité* в избранных сюжетах. М., 2015. С. 85–86.

⁸⁰ Кобрин К. Кирико: меланхолия вечного (не)отбытия. С. 88.

несмотря на внушительные масштабы происшествия, последствия его были не столь уж фатальны. Ранения и травмы получили 163 пассажира и члена поездной бригады, жертва оказалась всего одна. Звали ее Мари-Огюстен Агиляр, она была женой мелкого торговца, который базировался под фасадом вокзала. В тот роковой день Мари-Огюстен зашла навестить мужа, он попросил ее постоять у прилавка, пока он сходит за газетой. Стоило ему удалиться, как сверху посыпались огромные блоки стены, а за ними упал поезд. Бедную женщину убило кирпичами. В те времена идея социальной ответственности не была чужда бизнесу – вдовцу, на руках у которого осталось двое детей, железнодорожная компания назначила пенсию, она же оплатила похороны Мари-Огюстен. Ответственность имеет две стороны – машинист был вынужден заплатить штраф в 50 франков, кондуктор – 25. О дальнейшей судьбе овдовевшего торговца ничего не известно⁸¹.

Паровоз, кажется, починили и вернули обратно.

И все же поезд как смертельно опасное чудовище остается в то время героем карикатур и газетной хроники. Романтики техники, пусть даже темной романтики, для высокой культуры не существовало до времен декаданса – она была уделом Жюль Верна, но никак не Флобера. Любопытно, что роман Эмиля Золя «Человек-зверь» (1890), повествующий о безумном машинисте-убийце, появляется почти одновременно с «Будущей Евой» Вилье де Лиль-Адана (1886), печальной историей о механической девушке.

Тем не менее живопись XIX века знает изображение мчащегося поезда в пейзаже, хотя такой сюжет возникает, похоже, только однажды – на картине Тернера «Дождь, пар и скорость» (1844). Екатерина Некрасова в книге «Романтизм в английском искусстве» (1975)⁸² приводит забавный анекдот, связанный с созданием этого произведения.

Удивительно, – замечает Некрасова, – что, казалось бы, наиболее фантастические и невероятные из его полотен в действительности были основаны – в который раз – на личных конкретных наблюдениях. Например, в отношении «Дождя, пара и скорости» мы имеем свидетельские показания некоей мисс Симон. Она была ужасно удивлена, когда добродушный пожилой джентльмен, сидевший напротив нее в купе поезда, попросил разрешения открыть окно, вдруг высунул голову в неистовый ливень и держал ее так на дожде почти десять минут. Когда он втянул голову обратно, с нее стекала ручьями вода, а он откинулся блаженно назад и закрыл глаза на целые четверть часа. Тогда молодая леди из любопытства тоже высунула голову в окно, совершенно промокла, но получила незабываемое впечатление. Представьте ее восторг, когда на выставке в Академии в следующем году она увидела: «Дождь, пар и скорость»! И услышала чье-то кислое замечание: «Очень похоже на Тернера, не правда ли? Никто никогда не видел такого смешения нелепостей». И она ответила: «Я видела»⁸³.

В этой истории примечателен акцент на возможности или невозможности определенного визуального опыта. Место Тернера в истории живописи до сих пор остается двойственным – он одновременно признанный мастер, вписанный в историю искусств, и странный маргинал, превосходящий некоторые явления, отстоящие на целое столетие от времени его жизни. Здесь уместно будет напомнить, что одновременно с написанием традиционных пейзажей, экс-

⁸¹ Там же. С. 88–89.

⁸² Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975.

⁸³ Там же. С. 143.

плуатирующих романтические темы гор и руин, Тернер уже с 1790-х годов пишет практически беспредметные работы, изображающие световые и атмосферные эффекты.

Как пишет Михаил Ямпольский об одной из работ Тернера,

пейзаж... призван сам возникнуть из какой-то неоформленной протоструктуры – горизонта, серого разрастающегося пятна. Поскольку пейзаж сам по себе не имеет формы, он дается как протоформа самопорождения, самоскладывания⁸⁴.

Продолжая эту логику, нужно сказать, что поезд в «Дожде, паре и скорости», хотя он и изображен как часть пейзажа, ему не принадлежит, выступая в роли некоей «машины зрения»⁸⁵, расчленяющей этот пейзаж и вскрывающей (как микроскоп в эпоху барокко) конвенциональный характер нашего восприятия и понимания окружающего мира.

Машину зрения, кажется, стоило бы назвать «машиной невидения». Тогда тернеровский поезд станет предвосхищением фотографических экспериментов Эдварда Мейбриджа и Этьена Марея с движущимися объектами, оказавший большое влияние не только на ранний кинематограф и на живопись итальянского футуризма, но и на литературу. Так, описания застывших пешеходов в рассказе Герберта Уэллса «Новейший ускоритель» (1901) очень близки к снимкам Мейбриджа и, вероятно, основываются на них. Подобные ассоциации очевидны, что, конечно же, не свидетельствует об их бесполезности. Но нельзя забывать и о том, что первые фотографии, в силу длительности процесса экспозиции, изображали не совсем то, что видит человеческий глаз. Так, известная фотография парижского бульвара дю Тампль, выполненная Луи Дагером в 1838 году, больше всего напоминает безлюдные ведуты Де Кирико: быстро перемещавшиеся экипажи и прохожие просто не успели оставить след на фотопластинке, и фотограф сумел увековечить лишь одного персонажа (того, кому чистят ботинки). Как ни странно, но прежде, чем стать средством фиксации момента (то есть случайности, контингентности⁸⁶), фотография какое-то время была идеализацией.

Однако пора вернуться к поездам.

Поезд у Тернера (и в этом Тернер близок позднейшим поискам футуристов) оказывается киноаппаратом наоборот: он не только деконструирует привычные соотношения объектов и среды, но и осуществляет инверсию активного и пассивного начал, заставляя саму атмосферу становиться активной и подчинять себе ландшафт вплоть до полного замещения.

Такая роль воздуха, естественно, вызывает в памяти «Неведомый шедевр» Оноре Бальзака (1831), где живописец Френхофер, пытаясь изобразить воздух, в конце концов замещает им фигуру модели.

По утверждению Михаила Ямпольского, живописный иллюзионизм в картине Френхофера переходит в собственную противоположность: «Картина... исчезает, живописный воздух становится реальностью»⁸⁷.

Френхофер говорит, что написанный им воздух «так верно передан, что вы не можете отличить его от воздуха, которым вы дышите»⁸⁸. На самом же деле этот воздух почти непригоден для дыхания – он перестал быть средой и оказался стихией, едва ли не одушевленной, полноценным медиумом, управляющим нашим зрением и порой препятствующим ему.

(Замечу в скобках, что описанная мной инверсия будет иметь большое значение для культуры ар-деко, пытавшейся материализовать ее – в частности, архитектурными средствами.)

⁸⁴ Ямпольский М. Изображение. М., 2019. С. 305.

⁸⁵ Термин принадлежит Полю Вирильо. См.: Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004.

⁸⁶ Doane M. A. The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge (Mass.); London, 2002. P. 10–16.

⁸⁷ Ямпольский М. Указ. соч. С. 74.

⁸⁸ Бальзак О. де. Неведомый шедевр // Бальзак О. де. Неведомый шедевр. Поиски абсолюта. М., 1966. С. 30.

Во многих своих работах, и в частности в «Дожде, паре и скорости», Тернер выступает как Френхофер от пейзажа. Впрочем, от пейзажа ли? В картинах, близких к той, которую мы рассматриваем, пейзаж как изображение пространства (обладающего свойством протяженности и заполненного какими-то объектами, разными в разных местах) практически исчезает, ведь если это пространство заполнено исключительно перламутровыми и золотистыми вихрями, то перемещение по нему становится бессмысленным: все, что мы в состоянии увидеть, оказывается подобием первичного бульона или новосозданного мира, где вода еще не отделена от суши.

Тернер все же не делает последнего шага в направлении абстракции, и даже изображенное им место угадывается с высокой степенью точности. На его картине все же присутствуют мост и река, но ведь и персонаж Бальзака оставил на полотне «кончик обнаженной ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность»⁸⁹.

Тот логический шаг, который я имею в виду, был сделан уже в середине XX столетия. И здесь хочется задать вполне логичный вопрос: почему между Тернером и Марком Ротко прошло так много времени?

Возможно, двухчастные композиции Ротко действительно представляют собой некие матрицы пейзажа, которые нам хочется в них видеть (или – если продолжать поиск библейских ассоциаций – момент разделения суши и воды). Художник об этом не сообщает, предоставляя зрителям право на свободу интерпретаций. Напротив, в отличие от полотен Ротко, даже те работы Тернера (и Джеймса Уистлера, кстати), которые представляются нам беспредметными, всегда снабжены подробными и развернутыми названиями.

Стоит вспомнить, что с Уистлером связана одна любопытная, но малоизвестная история, случившаяся между публикацией злосчастной рецензии Рескина и судебным процессом.

Напомню, что Джон Рескин, увидев в Галерее Гровнер картину Уистлера «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета», опубликовал в очередном выпуске своего памфлета *Fors Clavigera* исключительно резкий и малоприличный отзыв, вынудивший Уистлера подать на критика в суд.

Ради самого мистера Уистлера не менее, чем для защиты покупателей, – писал Рескин 2 июля 1877 года, – сэру Коутсу Линдсей⁹⁰ не следовало бы допускать в галерею произведений, где невежественное тщеславие художника столь смахивает на преднамеренное плутовство. Я до этого много видел и слышал о нахальстве кокни; но все же я не ожидал, что самодовольный скоморох посмеет нагло запросить двести гиней за то, что он швырнул горшок краски в лицо публики⁹¹.

Но между публикацией рецензии и началом процесса прошло примерно полтора года, наполненных разными примечательными событиями.

Как пишет Лайонел Ламбурн в книге «Эстетизм»,

общественный интерес к делу вызвал быструю переделку французского фарса «Цикада», [...] высмеивавшего Дега и импрессионистов, в сатиру на Уистлера. В декабре 1877 года пьеса была поставлена в театре «Гэйети» под названием «Кузнечик». В число ее персонажей входил «художник будущего» по имени Пигмалион Флиппит, называвший Уистлера своим наставником

⁸⁹ Бальзак О. де. Неведомый шедевр. С. 31.

⁹⁰ Линдсей Коутс (1824–1913) – английский художник-акварелист и меценат, одна из центральных фигур Эстетического движения. Основатель (совместно с женой) существовавшей в 1877–1890 годах Галереи Гровнер, где выставлялись работы художников, не принятые в Королевскую академию.

⁹¹ Цит. по: Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970. С. 133.

и написавший картину «Двойная гармония», на которой было изображено синее море под пылающим небом. Будучи перевернутой, картина оказывалась изображением песчаной пустыни под безоблачным небом. Любопытно, что сам адресат комедии, судя по всему, остался доволен и принял участие в постановке пьесы⁹².

Очень хочется предположить, что «Двойная гармония» (написанная – а почему бы и нет? – самим Уистлером) представляла собой некое подобие украинского флага, то есть прямоугольник, разделенный строго по горизонтали на две геометрически правильные половины (что в 1877 году выглядело бы очень смешно). Таким образом, пародийная картина из фарса оказалась бы прямым предвосхищением картин Марка Ротко, которых оставалось ждать еще три четверти века.

Можно выдвинуть еще одно предположение. Само название «Двойная гармония» должно было намекать на те музыкальные и высоко суггестивные названия, которые Уистлер любил давать своим работам, ведь даже портрет матери художника называется «Аранжировка в сером и черном, № 1».

Точно так же и пейзажи, которые современники (во главе с Рескином) считали опасно приближающимися к беспредметности, носили развернутые названия, указывающие на место действия.

И даже монохромные работы Альфонса Алле (выполненные, правда, в начале 1880-х годов, то есть значительно позже первых полуабстрактных пейзажей Уистлера) тоже имели подробные названия, вроде «Апоплексических кардиналов, собирающих помидоры на берегу Красного моря».

Эта ситуация поистине парадоксальна: объект детально описывается, но изображается при этом лишь в самых общих чертах. Не получается ли, что пейзажи Тернера и Уистлера не более абстрактны, нежели человеческие фигурки, состоящие из геометрических фигур, зигзагов и спиралей, которые рисовал в XVII веке Джованни Баттиста Брачелли⁹³?

И не получается ли, что негодование Рескина было вызвано тем, что Уистлер изображал не свойства объекта, а свойства видения, которое Рескин не мог не считать слишком индивидуальным, а потому безответственным?

⁹² Lambourne L. The Aesthetic Movement. London, 2011. P. 101–102.

⁹³ Джованни Баттиста Брачелли (ок. 1584 – ок. 1650) – итальянский художник и гравер, автор сборника гравюр *Bizzarie di Varie Figure* (1624).

IV. Броненосец «Парфенон», или Странное удовольствие от руин

*Чудовищца, как броненосец в доке...
Осип Мандельштам*

Давняя и почтенная традиция литературных путешествий к описанию самих путешествий, то есть увлекательных перемещений из пункта А в пункт В, отнюдь не сводится: любой травелог, даже если он документальный, всегда содержит в себе хотя бы намек на утопию или антиутопию; говоря академическим языком, этот литературный жанр представляет собой политическое или эстетическое высказывание, призванное продемонстрировать недостатки близкого и привычного через сопоставление с чем-то непривычным и далеким. Как пишет Александр Эткинд в книге «Содом и Психея»,

русские романтики отправляли своих героев к цыганам или на Кавказ; Монтескье изображал свои идеи осуществленными в Персии; Ницше примерно туда же поместил своего сверхчеловека; для Бодлера счастливый «Восток Запада» был ближе, в Голландии; Богданову⁹⁴ пришлось отправить свой идеал дальше, на Марс; Бахтину – в ренессансную Францию; а Леви-Стросс находил свои идеи среди диких индейцев⁹⁵.

Книга Ле Корбюзье «Путешествие на Восток» – травелог, который даже на этом причудливом фоне выглядит необычно. Он принадлежит перу крупнейшего архитектора XX века, писавшего ярко и много, но преимущественно манифесты, то есть прямые рассуждения о должном. Тем не менее его первое сочинение не относится к этому жанру, по крайней мере, в нем не было ни обличения недостатков существующей архитектуры, ни предложений заменить ее чем-то другим. Блестящий анализ этого текста недавно опубликовал Петр Завадовский⁹⁶, и я буду на него отчасти опираться.

Но давайте по порядку. В 1911 году молодой Шарль-Эдуард Жаннере (еще не придумавший свой знаменитый псевдоним) вместе со своим другом Августом Клипштейном отправился в путешествие. Как сказано в предисловии к русскому изданию «Путешествия на Восток»,

имея минимум денег, за период с мая по октябрь друзья проехали Чехию, Сербию, Румынию, Болгарию, Турцию. [...] Во время путешествия от Дрездена до Константинополя и от Афин до Помпеи Шарль-Эдуард Жаннере ведет путевой дневник. Он записывает свои впечатления и делает массу набросков, на которых учится смотреть и видеть⁹⁷.

Путевые заметки печатались в журнале, а затем, уже незадолго до смерти, Ле Корбюзье подготовил к печати их окончательный вариант, создав таким образом книгу, «документирующую зарождение репертуара идей и форм, определивших последующую карьеру Ле Корбюзье»⁹⁸.

⁹⁴ Александр Александрович Малиновский (псевд. Богданов, 1873–1928) – мыслитель-утопист, социалист, член РСДРП с 1898 года, идеолог Пролеткульта. Автор фантастических романов «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912). Создатель проекта универсальной науки «тектологии». Энтузиаст переливания крови, организатор и директор Института переливания крови (сейчас – Национальный медицинский исследовательский центр гематологии).

⁹⁵ Эткинд А. Содом и Психея. М., 2015. С. 13–14.

⁹⁶ Завадовский П. Рождение архитектуры модернизма из духа античности // Проект Байкал. № 66. 2020. С. 118–125.

⁹⁷ Предисловие // Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. М. 1991. С. 3.

⁹⁸ Завадовский П. Указ. соч. С. 119.

Мне, однако, интересны не все впечатления и записи Ле Корбюзье, а только описание афинского Акрополя, служащее в композиции своеобразной кодой и демонстрирующее в зародыше многие из концепций, которые архитектор будет развивать впоследствии. (Видимо, глубоко не случайно то, что описания Италии, рая академических художников и архитекторов, в опубликованном тексте нет.)

Завадовский делает вывод о том, что своеобразие архитектуры модернизма имело одним из своих источников ту трактовку классической Античности, которую в этом сочинении предлагает Ле Корбюзье. Здесь он не только выступает в необычном для себя амплуа ориенталиста (в самом общем смысле – автора, использующего противопоставление «Запада» и «Востока»), но и выдвигает столь же необычный и парадоксальный концепт, описывая руины афинского Акрополя максимально нетрадиционным образом: не просто как машину, что удивительно само по себе, но, как будто этого все еще недостаточно, как военный корабль, броненосец. Что же касается следствий из этой метафоры, то они представляются неожиданными только в рамках традиции восприятия и изучения классики, заданной Ренессансом, зато в свете последующей истории Современного движения выглядят вполне закономерно.

Прежде всего, обратим внимание на язык описаний Акрополя. Мы обнаружим, что Ле Корбюзье словно бы и не догадывается о принятой в академической традиции антропоморфизации греческой архитектуры и об уподоблении ордеров человеческому телу. Его рассуждения о Парфеноне начинаются с образов власти, но быстро переходят от этой традиционной метафоры к более неожиданным сравнениям. Власть под пером Ле Корбюзье оборачивается чуждостью и какой-то агрессивной мертвенностью:

Невероятная махина Парфенона размалывает и властвует... его обращенный к морю куб приобретает доминирующее положение... странно возвышается скала с плоской вершиной, в правой стороне которой желтеет куб. Парфенон и Акрополь!.. [фасад], который, как блок гигантской мраморной призмы, обработан до самого верха с очевидной математической точностью и чистотой, какую привносит в свою работу механик... Все фронтоны отменены, кроме Парфенона, этой глыбы из другого мира⁹⁹

⁹⁹ *Ле Корбюзье. Путешествие на Восток* / Пер. М. В. Предтеченского. М., 1991. С. 103–113.

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.