

“

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

”

Владислав Дегтярев

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ПРОШЛОЕ  
КАК  
ОБЛАСТЬ  
ТВОРЧЕСТВА

О Ч Е Р К И   В И З У А Л Ь Н О С Т И

Владислав Дегтярев

**ПРОШЛОЕ  
КАК  
ОБЛАСТЬ  
ТВОРЧЕСТВА**

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2018

УДК 930.85:303.446.4

ББК 71.18

Д26

Редактор серии  
*Г. Ельшевская*  
Художник серии  
*Е. Габриелев*

**Дегтярев, В.**

Д26 Прошлое как область творчества / Владислав Дегтярев; предисл. К. Кобрин. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 224 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

**ISBN 978-5-4448-0781-1**

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

УДК 930.85:303.446.4

ББК 71.18

© В. Дегтярев, 2018

© К. Кобрин, предисловие, 2018

© Е. Габриелев. Иллюстрация на обложке «The Nineties»,  
оформление, макет серии, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

## ВЫСОКАЯ ДОБРОДЕТЕЛЬ ОБРЕЧЕННОСТИ

Лик Ангела Истории действительно обращен к прошлому, но Беньямин неправ. Ангел Истории никуда не летит. Подобно ленточкам, которые я не знаю зачем привязывают к стоящим в плохо кондиционированных торговых центрах большим вентиляторам, к вентиляторам, которые защищают свои лопасти объемными шапками, даже куполами, сплетенными из жесткой металлической проволоки, Ангел Истории, поворотив назад свои широко раскрытые глаза, трепещет в потоках воздуха, порождаемых верчением механической ветряной мельницы, обратной донкихотовской. Та, в начале XVII века, была движима воздухом и превращала зерно в муку; эта, в начале XXI, движима электричеством, превращает воздух в ветер. Дон Кихот атаковал вращаемый Природой механизм, приняв его за великана. Ангел Истории пытается улететь от механизма (Культуры), работающего на производимой машинами (Культурой) энергии, но мы-то знаем, что, во-первых, без вентилятора он не сможет летать, и, во-вторых, двигаясь, он остается на месте. Вопрос в том, догадывается ли об этом вышеупомянутый Ангел.

Книга, которую держит сейчас в руках читатель, об этом. О том, как соотносятся три субъекта — вентилятор

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

Эссе — оттиснутые на бумаге мысли и рассуждения. Это именно — в монтеневском смысле — *опыты* думания и рассуждения, совершённые, несовершенные, совершенные, несовершенные, неважно. Главное, что перед нами даже не плоды, нет, следы мышления, причем не скованного академическими и профессиональными условностями, и не товары, сошедшие с конвейера «художественной прозы». Эссе — это, попросту говоря, когда перед нами интересный нам человек говорит об интересном нам предмете. Или, чаще всего, о предмете, который имеет стать нам интересным в ходе и итоге этого разговора. Эссе — жанр на первый взгляд монологичный, но на самом деле нет, ибо предполагает читателя, равного автору, иначе это не эссеистика, а научпоп, или благородное, но плоское просветительство. Владислав Дегтярев говорит с теми, кому не надо объяснять, кто такой Уильям Моррис или Гилберт Кит Честертон. Но дело не в начитанности обеих сторон конверсации, дело в том, что Моррис, Честертон, Берн-Джонс, Фуко, Бенъямин, ангела которого я имел наглость привязать к вентилятору, остальные — все они должны являться важными элементами внутреннего интимного мыслительного обихода, быть своими, быть рефлекслируемыми. *The rest is Wiki*.

Эссеистика бывает разная, в ней есть национальные традиции (русской, увы, нет). Есть английская, та, в которой эссе представляет собой законченный сюжет, только вместо вымышленных героев, как в рассказах и повестях, там действуют либо реальные люди (живые или давно умершие), либо вещи и идеи. «Убийство как одно из изящных искусств»

Де Куинси (любопытно, что название предваряемой мною книги содержит намек на заголовок этого текста; вольно? невольно?), эссеистика Честертона, Оруэлла, даже Кристофера Хитченса — лучшие образцы этой традиции, в основании которой не *Essais* Монтеня (1580), а *Essays: Religious Meditations. Places of Perswasion and Disswasion. Seene and Allowed* Фрэнсиса Бэкона (1597). Другая традиция идет как раз от Монтеня, ее сложно назвать «национальной», так как основал ее мэр Бордо, а вершиной стали случайные заметки, сделанные почти четыреста лет спустя одним скромным слепнувшим жителем Буэнос-Айреса. Здесь совсем другой способ мышления — не сюжет и даже не прямое рассуждение, в котором мы слышим, как говорит автор, а текст, отчасти составленный из разных примеров, цитат, ссылок, текст,двигающийся совсем не прямо и не представляющий собой, что ли, непрерывный поток. В нем много даже не поворотов, а пауз, зияний между тем, что демонстрирует нам эссеист. Он именно не *разговаривает*, а *показывает*, сопровождая демонстрируемое своими лаконичными комментариями. Остальное должен додумать визави-читатель. Собственно, эта традиция очень близка к другому жанру, давно почившему (за крайне редким исключением): барочному трактату. Книга Дегтярева — попытка привить к монтеневской классической розе дикие поросли избыточной учености Томаса Брауна и Роберта Бертона. Получается геральдическое растение, аллегорический гибрид. Если это геральдика, то должен быть герб. Он таков: по бокам геральдического растения, обвиваемые его ветвями, стоят аллегорические фигуры Рацио и Эмоции, Мишель Фуко и Вальтер Беньямин. Композицию венчает лента с девизом «Прошлое как область творчества». Она трепещет над странным ботаническим гибридом, над философом лысым и философом густоволосым (оба в очках). Да, это та самая ленточка на вентиляторе, Ангел Истории.

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

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

«Прошлое как область творчества» — кабинетная книга. Такое определение вовсе не снисходительно, как думают странные люди, считающие, что книги пишутся бодрячками, на пару месяцев отвлекшимися от так называемой «реальной жизни» для сочинения отчета о ней. Книги пишут в кабинетах, в окружении стоящих там книг. Кабинеты эти могут быть вымышленными, воображаемыми, в наш век мало у кого есть не то что свой кабинет, даже своя отдельная комната, предназначенная для своей отдельной жизни. Все так, но кабинет должен быть, пусть даже ты шелестишь клавишами лэптопа, сидя в «Старбаксе». И книги в нем тоже обязаны присутствовать. Много книг. Впрочем, «Прошлое как область творчества» — «кабинетная книга» не только потому, что она плод уединения и учености. Она в каком-то смысле литературный аналог *cabinets of curiosities*, собрания причудливостей, экзотизмов, диковинок, жанра частного



коллекционирования, столь популярного во времена Ренессанса, барокко и даже Просвещения. Диковинок в книге Дегтярева множество — и вещей (старинные автоматы и механизмы, забытые картины на религиозные и мифологические темы, диковатые строения), и людей (ранневикторианские эстеты, эдвардианские литераторы, иезуит Атаназийс Кирхер и график-многостаночник Георгий Нарбут). Они, следуя логике автора, расположены на полках его шкафов (нынешнее значение слова *cabinet*), которые расставлены вдоль стен его воображаемого кабинета (старое значение слова *cabinet*). И, конечно, это не музей.

Но вернемся к Ангелу Истории. Обреченный глядеть назад, обреченный трепыхаться на одном и том же месте, лишенный будущего, он обречен на творчество, а что еще ему остается? Область его творчества тоже очевидна — он ведь Ангел Истории, так что имеет дело с прошлым. Здесь, именно здесь его трагедия и его торжество. Не забудем: вентилятор стоит в углу торгового зала огромного, наполненного толпой шопинг-молла. Да, мы в аду. Но это хороший ад, ведь у нас есть выбор: трепыхаться или потреблять.

*Кирилл Кобрин*

## ВВЕДЕНИЕ

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

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

Так, хотя Бодлер не чуждался того, чтобы выдумывать цитаты уважаемых авторов для своих нужд, но современное чувство приличия заставляет меня уточнить, что нам об этом сообщает Роберто Калассо, и привести год издания и номер страницы<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Calasso R. La Folie Baudelaire. New York, 2012. P. 7.*

\*\*\*

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

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

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

Для иллюстрации этих и других подобных интуиций мне понадобилась помощь разных деятелей, которых может соединить вместе разве что некая общая странность или даже маргинальность — если не для своей эпохи, то по крайней мере для нашего представления о ней. Поэтому героями книги стали такие люди, как немецкий иезуит Атаназиус Кирхер, английский художник Эдвард Берн-Джонс, архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и не нуждающийся в представлении Льюис Кэрролл.

Большинство из включенных в книгу эссе решено как case studies, посвященные какому-либо явлению (чаще всего — произведению или деятелю искусства), способному пролить свет на восприятие категории прошлого в определенный

момент истории и ее соотношения с оппозицией естественного и искусственного там и тогда, где данная оппозиция имеет место (а это бывает не всегда, о чем себе постоянно приходится напоминать).

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

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

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

*Lewis Carroll. Sylvie and Bruno Concluded.*

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

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

## ПРОШЛОЕ КАК ОБЛАСТЬ ТВОРЧЕСТВА

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

В начале рассказа на унылом и пустынном морском берегу появляются два художника. Чуть позже мы узнаем, что один из них — преступник, а мрачный «готический» антураж в духе Горация Уолпола и Анны Радклифф, то есть гораздо более радикальный, чем «викторианская сырость» у Вирджинии Вулф), — ни к чему не обязывающая декорация. Обстановка, однако, нагнетается с иронической настойчивостью, заставляющей увидеть в Честертоне виртуозного мастера «кэмп». Итак: в полуразрушенном замке, находящемся едва ли не ниже уровня моря, в окружении полусумасшедших старых слуг томится наследница старинного рода Дарнуэй (фамилия звучит в точности как «dope away» — «[с ними] покончено»), которая должна по семейной традиции сочетаться браком с каким-то отдаленным кузеном. Прибытия кузена (из далекой Австралии) ждут с минуты на минуту. Но художник, занимающийся реставрацией фамильных портретов, вытаскивает на свет божий изображение забытого родственника с дурными наклонностями. Соответствующая старинная легенда (мороз по коже!) прилагается. Злодей обладает способностью возрождаться

в каждом седьмом поколении, и прибывающий кузен — как раз седьмой по счету потомок. Артистичному преступнику, как часто бывает у Честертона, удается мистифицировать и запугать всех, кроме отца Брауна, раскрывающего замысел и спасающего положение. При этом (движимый какими-то высшими соображениями) он позволяет злому художнику, претендующему на руку девушки, устранить кузена. Вслед за этим преступник, почуяв, видимо, опасность разоблачения, исчезает из повествования навсегда, а мудрый священник передает девушку из рук в руки второму (доброму) художнику и попутно все разъясняет.

Художник, «открывший» таинственный портрет, «выполненный в жесткой и сильной манере» XVI века, говорит, что склонен приписать его кисти Гольбейна, в противном же случае придется предположить, что в те времена жил не менее талантливый живописец. Парадокс в том, что он говорит о своей работе, а это значит, что современник и соперник давно умершего Гольбейна — он сам. Сам по себе такой ход интересен, хотя не намного более фантастичен, чем возникновение под пером Бернарда Беренсона измышленной задним числом фигуры «Амико Ди Сандро», условного автора близких к манере Боттичелли работ. Но то, что в качестве предполагаемого создателя таинственного портрета у Честертона фигурирует не кто иной, как Гольбейн, выглядит многозначительно. Конечно, приписав свою работу кисти знаменитого художника, фальсификатор не только сообщает ей дополнительную ценность (здесь, однако, это его вовсе не занимает), но и придает достоверность сомнительной истории. Однако загадка изображенного на картине, вымышленной Честертоном, отсылает к загадкам других, реально существующих изображений.

Ганс Гольбейн Младший незримо присутствует в рассказе как автор знаменитой и таинственной картины «Послы» (1533), привлекавшей внимание многих искусствоведов. Вот как описывает ее Роже Кайуа в книге «В глубь фантастического»:

«Полотно построено как герб. Два торжественно-статичных персонажа в парадных одеждах (они имеются в виду в названии картины) будто держат щит, полю которого соответствует стеллаж, где демонстрируется коллекция приспособлений и предметов, символизирующих человеческие знания и свободные искусства и обычно представленных в натюрмортах жанра “vanitas”. При всей торжественности композиции, в целом в ней не было бы ничего особо удивительного, если бы не одна деталь: чуть выше уровня пола, вытянувшись в наклонном положении вопреки законам тяготения и, очевидно, прочим законам природы, отбрасывая неправдоподобную тень, в воздухе зависло некое тело, не похожее ни на один известный предмет, форма, материал, присутствие которого равно необъяснимы. Сановники, глядящие прямо перед собой, не замечают объекта-фантома и соответственно не обнаруживают ни малейшего беспокойства по этому поводу. Но зрители, чье внимание он неизбежно привлекает, не могут разделять их безразличия»<sup>1</sup>. Таинственный предмет оказывается анаморфозой черепа, но опознать в нем именно череп возможно только под определенным углом, бросая на картину прощальный взгляд, почти параллельный плоскости холста. Кайуа видит в этой композиции «гений художника, замыслившего столкнуть наивный взгляд с загадкой искусной деформации»<sup>2</sup>. Такими словами можно было бы охарактеризовать и сюжет честертоновского рассказа, удовлетворяющего самым жестким требованиям по части фантастики, которой следует, согласно тому же Кайуа, вырастать из самой ткани повествования.

В начале рассказа содержится прямая отсылка к «Леди Шалотт» Теннисона, видевшей окружающий мир только в зеркале. Согласно Уильяму Хольман-Ханту, «Леди Шалотт» есть аллегория души, прерывающей свою аскезу

---

<sup>1</sup> Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб., 2006. С. 47–48.

<sup>2</sup> Там же. С. 50.



и немедленно наказанной<sup>1</sup>. У Честертона эта аллюзия служит метафорическим предостережением тем, кто предпочитает артефакты реальности, а сложные анаморфозы — прямому взгляду на вещи, как они есть. Мотив зеркала в честертоновских рассказах всегда связан с обманом («Грехи графа Сарадина») или в лучшем случае с самообманом («Человек в проулке», «Зеркало судьбы»). Здесь самообман осложняется, что соответствует сложности и фантастичности преступного замысла. «Хозяйке *этого* (то есть дарнуэевского. — В.Д.) замка, — пишет Честертон, — мир являлся не только в зеркальном, но к тому же и в перевернутом изображении». Поддельный портрет и поддельная легенда идеально вписываются в эту перевернутую картину мира. Стоит упомянуть еще и о том, что врач семейства Дарнуэй, д-р Барнет (Barnet), оказывается почти однофамильцем натурфилософа XVII века Томаса Бернета (Burnet), автора «Священной теории Земли» (1682), где повествуется о планете, устроенной подобно герметическому яйцу, из недр которой в свое время вырвались воды потопа. На фоне столь причудливой эзотерики рационализм отца Брауна выглядит особенно уютным и надежным.

Сюжетная схема подобного рода (включающая историю, леденящую кровь) встречается у Честертона неоднократно, например, в рассказах «Проклятие золотого креста» и «Крылатый кинжал». Однако в первом из них преступник фальсифицирует лишь ситуацию, складывающуюся вокруг реального артефакта, а во втором ограничивается тем, что выдает себя за жертву, приписывая ей собственные мистические наклонности.

Да и готическая тема у Честертона почти никогда не преподносится напрямую. Она либо иронически снижает-ся, как это происходит в рассказе «Лиловый парик», либо

---

<sup>1</sup> Holman-Hunt W. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. Vol. 2. New York, 1914. P. 401–403. См. главу «Зрение василиска».

переводится в этическую проблему, как в «Последнем плакальщике». Но та игра, которая ведется здесь, оказывается куда более сложной и многоплановой. Помимо того, что данный сюжет в почти явном виде пародирует «Собаку Баскервилей», он содержит интересный философский подтекст. Вадим Руднев показал, что в брауновском цикле Честертона изображается конфликт телеологического (отец Браун) и детерминистского (все остальные) сознания<sup>1</sup>. Там, где спутники отца Брауна (как правило, атеисты или агностики) оказываются бессильными раскрыть, а иногда — и увидеть преступный замысел, он сам, будучи рационалистически мыслящим томистом, раскрывает всю подоплеку событий и отвечает на вопрос «*cui prodest?*», который вовсе не приходит в голову прочим участникам действия<sup>2</sup>. При этом объяснения отца Брауна (как случилось и в этот раз) противоречат принципу «бритвы Оккама», уютно обосновавшемуся внутри той детерминистской парадигмы, с которой клерикальный детектив борется по долгу службы.

Руднев разбирает построение таких рассказов Честертона, как «Сапфировый крест», «Странные шаги», «Сломанная шпага», «Честь Изреэла Гау» и «Проклятая книга». Однако все, что содержится в перечисленных текстах по отдельности и соответствует последовательным пунктам рудневского анализа, можно было бы сразу найти в «Злом роке семьи Дарнуэй», представляющем собой квинтэссенцию метода Брауна (и Честертона). Здесь тупик детерминизма показан намного ярче, нежели в тех рассказах, что привлекли внимание Руднева, хотя бы потому, что важное место в повествовании отводится якобы старинному предмету

---

<sup>1</sup> Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С. 119–121.

<sup>2</sup> «Действительность кажется детерминистской, на самом деле она является телеологической. Следует задаться вопросом: не почему произошло то или иное событие, а зачем и кому понадобилось, чтобы это событие выглядело таким образом». — Там же. С. 119.

(и тексту, представляющемуся авторитетным в силу своего возраста). Детерминистское сознание, следующее принципу экономии мышления, принимает подделку, изготовленную буквально вчера, за старинный артефакт, изменяя тем самым собственные представления о прошлом. Такой «старинный» артефакт вводится в воображаемое прошлое как памятник неких предполагаемых событий. Поскольку же эти события вымышлены, о данном артефакте следует говорить как об обладающем свойством *ретроактивности*.

Попытка небывшее сделать бывшим, которую предпринимает честертоновский художник, с точки зрения отца Брауна должна казаться вывернутым наизнанку богословским парадоксом из времен раннего Средневековья. Отцу Брауну, по всей вероятности, была хорошо известна генеалогия этих парадоксов, а также контекст, в котором они возникали, и, разумеется, то, что стало с ними впоследствии. Речь шла о доверии к разуму как таковому. «Св. Петр Дамиани, — пишет Фредерик Коплстон в «Истории средневековой философии», — ...утверждал, что нельзя считать само собою разумеющейся универсальную применимость принципов разума в области теологии. Некоторые другие мыслители... считали, что претензии человеческого разума опровергнуты такими истинами, как рождение от Девы и воскресение Христа. Но речь в данном случае велась скорее об исключительных событиях, нежели о противоречивости логических начал. Петр Дамиани шел дальше, утверждая, например, что Бог в своем всемогуществе может изменить прошлое. Так, хотя сегодня реально истинно, что Юлий Цезарь пересек Рубикон, Бог в принципе может сделать так, что завтра это утверждение станет ложным, если захочет отменить прошлое. Если эта мысль расходится с требованиями разума, то тем хуже для разума»<sup>1</sup>. Но в первом же рассказе цикла («Сапфировый крест», 1911)

<sup>1</sup> Коплстон Ф. История средневековой философии. М., 1997. С. 83.

отец Браун разоблачает гениального преступника Фламбо, облачившегося в сутану, поскольку тот напал на человеческий разум, а это, говорит Браун, «дурное богословие». В жизнеописании св. Фомы Аквинского, написанном Честертоном в последние годы жизни, подчеркивается глубокое доверие к интеллектуальным способностям человека, на котором построил свою философию великий схоласт. Но в так называемых детективных рассказах отец Браун побеждает зло, исходя из тех же томистских предпосылок. В средневековой философии возобладало мнение, что Бог ограничен причинно-следственными связями и не склонен изменять прошлое сотворенного им мира. Ретроактивный же предмет противоречит этому фундаментальному принципу: здесь следствие полагается предшествующим во времени вызвавшей его причине.

По аналогии со «Злым роком семьи Дарнуэй» можно вспомнить роман Питера Акройда «Чаттертон», действие которого разворачивается вокруг картины, изображающей Томаса Чаттертона, поэта и самоубийцу, достигшим почтенного возраста и окруженным книгами, заглавия которых совпадают с названиями поэм Уильяма Блейка. И все же картина оказывается подделкой XIX века, а Чаттертон действительно умер в девятнадцать лет. Но это беллетристика, а из того, что осталось в анналах истории, ближе всего к нашей теме деятельность ван Мегерена, автора знаменитых в 1930–1940-е годы апокрифических «Вермееров». Достоинно внимания то, что Игорь Голомшток рассматривает его в ряду мастеров живописного авангарда<sup>1</sup>. История ван а широко известна и даже упоминается в классическом фильме Уильяма Уайлера «Как украсть миллион». Тем не менее ее стоит повторить еще раз, чтобы не жертвовать связностью изложения.

---

<sup>1</sup> Голомшток И. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004. С. 274–277.

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

Поводом для того, чтобы причислить знаменитого фальсификатора к авангардистам, может быть только скрупулезное следование Максиму Шапиру и Вадиму Рудневу, разграничившим авангард и модернизм сообразно их художественным стратегиям<sup>1</sup>. Авангард, в отличие от модернизма,

---

<sup>1</sup> Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Vol. 2. № 3/4. С. 135–143; Руднев В. Авангардное искусство // Он же. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2003. С. 14–17.

ориентирован на прагматику, на нетрадиционные способы общения со зрителем, читателем, слушателем. Поддельный холст моделирует определенную жизненную ситуацию как у ван Мейгерена, так и у Честертона. В этом, собственно, и состоит цель ретроактивного произведения. А присущая ему авангардная стратегия с иррациональной подоплекой способна вызвать к жизни множество странных явлений.

И если уж говорить о жизненных ситуациях, а также о ситуациях исторических, то как раз на XX век приходятся те бедствия, отпраздновать счастливое избавление от которых возможно лишь одним способом: стереть, где удастся, их материальные следы, и по возможности быстрее и тщательнее. Дэвид Лоуэнталь на страницах своего компендиума «Прошлое — чужая страна» говорит о том иррациональном, чреватом сомнением в собственной адекватности впечатлении, которая произведена восстановленная после войны Варшава на человека, заставшего ее в руинах: «Дом, в котором я родился, был разрушен тридцать шесть лет тому назад — но я могу пойти в свою детскую спальню, взглянуть из того же самого окна и увидеть тот же самый дом во дворе напротив... Даже кронштейн лампы с затейливым завитком висит на прежнем месте. Это нервирует, если начинаешь задумываться. “Реально” это или нет?»<sup>1</sup> Можно, конечно, разувериться в реальности настоящего, но задача реконструкции заключается в другом — в том, чтобы подвергнуть сомнению реальность неприятного прошлого, а лучше вовсе отменить его. Бывшее (ужасы войны, а в случае Варшавы — еще и национальное унижение) эффектно делается небывшим, несмотря на заверения схоластов о том, что на это не способен даже Бог. В скобках можно заметить, что противоположная тенденция — небывшее сделать бывшим — умерла в зародыше, хотя ее представляла такая солидная фигура, как И.А. Фомин, собиравшийся, в частности,

<sup>1</sup> Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна. СПб., 2004. С. 444.

достроить вторую колоннаду Казанского собора. Но это, как и восстановление Петергофа, было давно, а в Варшаву к тому же нужно еще ехать. И все-таки совсем недалеко есть объект, на котором как нельзя лучше проявились все противоречия того, что стоило бы назвать исторической реконструкцией, если бы это выражение уже не было занято.

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

Естественно, речь идет не о физическом тождестве двух Янтарных комнат, в которых нет ни одного общего элемента. Правда и то, что подлинный шедевр Шлютера — Растрелли с течением времени обрастал бы позднейшими дополнениями. Однако выяснение вопроса о критическом количестве дополнений, делающем памятник макетом самого себя, отдает нас во власть известного софизма о куче зерна. В культуре же все обстоит несколько иначе. С семиотической точки зрения можно утверждать, что в истории памятника архитектуры под названием «Янтарная комната» был период, когда он не существовал физически, но продолжал существовать как знак<sup>1</sup>. Было бы логичным предположить, что восприятие этого периода отсутствия станет изменяться с течением

---

<sup>1</sup> Руднев В. Прочь от реальности С. 18—20.

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

«Текст не равен своему экземпляру, — напоминает Вадим Руднев. — ...В случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному»<sup>1</sup>. Когда происходит подобная культурная канонизация в рассматриваемой нами сфере? Естественно, тогда, когда физическое существование памятника в данной культуре представляется необходимым и методы его реконструкции удовлетворяют принятым критериям подлинности. Японские культовые постройки уничтожаются и воссоздаются (в прежнем виде) каждые 10–20 лет, но время их жизни в культуре исчисляется столетиями. Здесь, однако, мы сталкиваемся с особым способом существования предметов: акты разрушения и последующего возобновления столь же необходимы, как и непрерывность существования объекта.

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

В статье под названием «Почему от WTC не осталось руин?»<sup>2</sup> Григорий Ревзин объявляет современную практику реставраций плодом модернизма и позитивизма. Согласно Ревзину, основания реставрации принадлежат скорее к естественно-научной парадигме, нежели к художественному творчеству: «Архитектурная форма в научной реставрации возникает не из художественной, а из научной логики. То

---

<sup>1</sup> Руднев В. Прочь от реальности. С. 20.

<sup>2</sup> [http://www.projectclassica.ru/v\\_o/06\\_2003/06\\_2003\\_o\\_01a.htm](http://www.projectclassica.ru/v_o/06_2003/06_2003_o_01a.htm)



есть она должна быть не эстетически убедительна, но научно достоверна. Научная достоверность в свою очередь определяется через соответствие этой формы чему-то ей внеположному — документам, чертежам, аналогиям, — вещам, обладающим собственной, неархитектурной логикой. Точно так же модернизм обосновывает форму из каких-то иных, неформальных оснований...». Здесь неизбежно приходится говорить о той или иной степени достоверности наших реконструкций: «Реставрационная форма соответствует научной документации. Поскольку документация никогда не бывает полной, то в здании всегда открываются какие-то зияния, недокументированные пустоты, и, в соответствии с логикой науки, они должны быть заполнены нейтральной неизвестностью, архитектурным телом без свойств. Научной реставрации неведома категория целостности художественного образа, она оперирует понятием подлинности фрагмента. В результате любая форма оказывается разъятой, разорванной на “документированные” и “недокументированные” части, соответственно на “подлинное” и “неподлинное”...

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

Именно на эпоху модернизма и приходятся все самые известные восстановления, от послевоенных и до храма Христа Спасителя. То есть они возникают в эпоху, когда актуальная архитектура перестает иметь какое-либо отношение к исторической. Сам акт восстановления есть манифестация этого разрыва. Вместо художника как субъекта традиции возникают художественные формы как объект, в отношении которых автор-восстановитель выступает как таксидермист-препаратор — это чужая ему форма, за

которую он отвечает лишь как специалист, но не как личность. Там, где классика предстает в качестве чужой формы, классическая традиция заканчивается».

Все правильно, и деятельность, например, Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка, центральной фигуры реставраторства XIX века, в нашем понимании сводится к художественной стилизации, часто весьма произвольной. Своего стремления сделать памятники архитектуры более стильными, чем они были в старину, он и не скрывал, начиная статью о реставрации в своем «*Dictionnaire raisonne de l'architecture*» с многозначительного пассажа о том, что «реставрировать здание — не значит только чинить и укреплять его, но... доводить его до той законченности, которая, возможно, никогда и не была достигнута»<sup>1</sup>. Для стилизатора XIX века, действующего в рамках традиционной архитектурной системы, важно собственное высказывание на тему исторического стиля, сохраняющего свою актуальность как живое наследие. Но если противопоставить наследию историю, как это сделал Дэвид Лоуэнталь, мы окажемся перед вызовом парадокса, описанного Ревзиным. История — по определению «другое», и открытие прошлого составляет оборотную сторону описанного Вальтером Беньямином открытия современности. И эта «современность» делает предшествовавшие эпохи, с характерным для них *modus operandi*, аналогичными Золотому веку, то есть отделенными от нас окончательно и бесповоротно. Платон писал о египтянах, которые издевались над греками, уверенными в том, что можно происходить от божества в седьмом поколении. Но и нас от Ницше, заставшего смерть Бога, отделяет не более семи поколений.

Григорий Ревзин пытается увязать практику реставраций архитектурных памятников и конец классической

---

<sup>1</sup> *Viollet-le-Duc E.E. Dictionnaire raisonne de l'architecture. Paris, 1866. Vol. 8. P. 14; цит. по: Иконников А.В. Историзм в архитектуре. М., 1997. С. 174.*

архитектурной традиции, совпавший (но еще вопрос — насколько точно совпавший) с концом Первой мировой войны. В традиционной архитектуре старый объект заменялся новым, вбирая в себя его смыслы. Напротив, современная (после 1918 года) архитектурная практика, порвав с классической традицией (то есть с семиотически понимаемыми знаками «культурной преемственности»), выделила из себя восстановительные работы в качестве самостоятельной дисциплины скорее научного, нежели собственно художественного характера. Представляется логичным, что берегут и восстанавливают нечто иное по отношению к преобладающей действительности, некую диковину. Исключение, подтверждающее правило, составляет, по Ревзину, венецианская кампания, рухнувшая в 1902 году и отстроенная заново в течение последующего десятилетия — театральная декорация в насковзь театрализованном городе. Странно, что он при этом не упоминает Реймский собор. По всей вероятности, дело заключается в том, что ужасы Второй мировой войны отодвинули память о Первой мировой в далекое прошлое. Тем не менее практика крупномасштабных восстановительных работ берет начало не в 1945 году, а в 1918-м, и велась она в то время средствами традиционной архитектуры. Масштабы разрушений оказались настолько велики, что потребовали (во Франции и в Бельгии) выработки особой государственной политики. «Политику восстановления... — пишет Арнольд Уиттик, — можно назвать в некотором роде сентиментальной — она диктовалась общим желанием восстановить города в том виде, который они имели раньше... Отклонения от старого сводились лишь к тому, чтобы то или другое сооружение, которое раньше выглядело слишком современным, заменить новым в стиле ренессанс, больше гармонирующем с главными памятниками. Таким образом, когда время и погода оказали свое благотворное действие, некоторые города приобрели вид более старинный, чем в довоенные годы... примером может служить городок Ньепор,

который был разрушен полностью... Весь город приобрел лишь то отличие от довоенного, что принял более ренессансный вид в результате восстановления уже не существовавшей перед войной ратуши XVI столетия. Другие города восстанавливались в том же духе; отступления от старого допускались только в тех исключительных случаях, когда здание явно было испорчено прежними реставраторами»<sup>1</sup>.

Но прошло тридцать лет, и пациент в лице традиционной архитектуры оказался скорее мертв, чем жив, когда в нем снова возникла надобность. Видимо, все сомнения в «подлинности» восстановленных и заново отстроенных памятников продиктованы именно тем, что реставрация не имеет ничего общего с массовым строительством. Но ведь помимо ансамблей Петергофа или центра Варшавы есть еще Ковентри и Роттердам, которые не были приведены к довоенному облику — то ли по экономическим причинам, то ли из соображений правдивости. Для модернизма традиционная архитектура есть нечто «другое», и она остается таковым и в процессе своего сочинения, и при изготовлении. Нет нужды напоминать, насколько нынешние строительные технологии (не говоря уже о массовой практике) отличаются от технологий столетней давности. Но учитывающему все сказанное реставратору и стилизатору эпохи модернизма важна сама возможность сделать что-либо от модернизма отличное. Поскольку «сейчас так не делают», он приобщается к ретроактивности. Но общего между ним и его предшественником из XIX века все-таки больше, нежели различий: общая нацеленность на создание некоей жизненной ситуации перевешивает. Жизнестроительство, одним словом. Но именно жизнестроительство Ревзин считает основополагающей чертой модернизма, в частности архитектурного<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Уиттик А. Европейская архитектура XX века. М., 1960. С. 179.

<sup>2</sup> Ревзин Г. Искусство пустого неба // Он же. Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002. С. 125–138. Впрочем, он не склонен разграничивать авангард и модернизм в архитектуре. Если

Когда мастер эпохи историзма в точности воспроизводил исторический стиль, что предполагалось получить на выходе? Якобы старинный (то есть долгое время существующий) предмет, способный быть в нашем восприятии свидетелем некоего реально существовавшего прошлого. На бытовом уровне получается нечто вроде мнимого наследства реальных предков.

Дэвид Лоуэнталь в упоминавшейся книге не разбирает причины сознательного искажения и «улучшения» исторических стилей в позднейших подражаниях. У него получается (или в Англии только так и было?), что готические стилизации XIX века оказываются более правильными, более стильными, нежели подлинная готика. Видимо, дело в том, что оригинальность произведения архитектуры, выдержанного в каком-либо из нормативных стилей, может состоять только в отступлении от канона. Стилизатор же нагнетает признаки правильности, иногда — осознанно. Барочные люкарны на куполе Казанского собора нарушают стилистическую чистоту классицизма. Ретроактивные стилизации в петербургской архитектуре закономерно развивались от семиотически невидимых (и поэтому мыслимых несуществующими) пристроек к старинным зданиям до полномасштабных построек, обманывавших профессионалов. Например, такой эрудит, как Г.К. Лукомский, считал дом Тимофея Дылева (1849), построенный Ипполитом Монигетти на Обводном канале, старинной постройкой «растреллиевского стиля»<sup>1</sup>, а сходство решения несохранившихся ворот Шереметевского дворца («Фонтанного дома») и служебного флигеля того же дворца, возведенного Н.Л. Бенуа в 1867 году, ввело в заблуждение автора статьи в профессиональнейшем журнале «Зодчий»<sup>2</sup>.

---

же строго следовать дефинициям Максима Шапира и Вадима Руднева, получится, что архитектурный авангард начался по крайней мере с работ О.У. Пьюджина.

<sup>1</sup> Бурдяло А.В. Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002. С. 174.

<sup>2</sup> Там же. С. 98–99.

Честертоновский фальсификатор произносит весьма примечательные слова о живописной манере Гольбейна. Как жаль, говорит он, что живопись не остановилась на этой стадии. Здесь явное предпочтение прошлого, настоящему объединяется со стремлением вжиться в чужой стиль, нивелировав свою индивидуальность — ведь все, к чему он стремился как художник, уже было сделано другим человеком, жившим сотни лет назад. Игорь Голомшток пишет об отсутствии собственной манеры у ван Меегерена<sup>1</sup>, хотя неизвестно, насколько стиль Вермеера отвечал его исканиям в области художественной формы.

Единственная лазейка для проявления собственной манеры, наряду с выбором прототипа, может заключаться в видоизменении этого прототипа, но в рамках стилистической достоверности. Кажется, и эта дорога была пройдена до конца. То, что мастера эпохи историзма понимали под развитием исторического стиля, должно было вызвать к жизни заведомый симулякр, вещественное доказательство некоего виртуального прошлого. Таким способом мы осуществляем стилизацию истории сообразно нашим желаниям, изображая ее менее противоречивой и более цельной, более стильной. Переводя рассуждение на бытовой уровень, скажем, что это подделка родословной, позволяющая скорректировать прошлое в нужную нам сторону. Когда же приходит осознание приблизительности всякой реконструкции, архитектура начинает свободно комбинировать знаки разных стилей. И это — начало конца. Если бы не появился модерн, можно было бы представить, как эта разностильная одежда зданий становится все легче и ажурнее, пока не приходит к едва заметным намекам.

В статье на сайте «Проект Классика» Ревзин проводит параллель между вспомогательными биологическими дисциплинами и реставрацией в архитектуре. Странно, что он

---

<sup>1</sup> Голомшток И. Указ. соч. С. 276.

упускает возможность уподобить реставрацию палеонтологическим реконструкциям. Если бы слово «палеонтология» все-таки было произнесено, оно могло бы вывести нас на новые нетривиальные обобщения.

Если судить по хронологии событий, наука об ископаемых организмах была таким же детищем романтизма, как чувство истории и стилизаторская архитектура. Мишель Фуко<sup>1</sup> провозглашает Жоржа Кювье (1769–1832) первым представителем современной научной парадигмы и в силу этого родоначальником новой, собственно биологической науки, ориентированной на *время*, в отличие от статичной естественной истории времен Линнея. Но повествование в «Словах и вещах» останавливается как раз на пороге XIX века, высветившего новые параллели между различными областями человеческого знания. И вдобавок Фуко ни единым словом не упоминает о том, что барон Кювье доказал возможность вымирания биологических видов и основал палеонтологию, изображающую прошлое как принципиально иной, но познаваемый мир, который может и должен быть реконструирован. Палеонтолог, пытающийся воссоздать «другое», действует как реставратор, воссоздающий или имитирующий традиционную архитектуру, но живущий при этом внутри модернистской парадигмы. Один работает на грани искусства, другой — на грани науки. К тому же принципиальная неполнота не только «палеонтологической летописи», то есть свидетельств последовательных эволюционных изменений, но и большей части ископаемых находок, обеспечивая исследователя видимой достоверностью, не дает для этой достоверности исчерпывающих оснований. Каждая реконструкция больше говорит об уровне знания и настроениях своей эпохи, нежели о реальном облике вымерших чудовищ.

---

<sup>1</sup> Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 288–304.

Первая волна увлечения динозаврами и соответствующий ей расцвет реконструкций их облика пришлось на викторианскую эпоху, которой Кювье уже не застал. Все начинается с того, что в 1825 году Гидеон Мэнтелл обнаруживает и описывает скелет игуанодона. Внешний облик животного будет им реконструирован по аналогии с современной игуаной, увеличенной до гигантских размеров — в первом динозавре трудно было разглядеть собственную образность, отличную от всего, что мы видим вокруг. (Впрочем, это было только начало того славного пути, в конце которого мы получили «Парк юрского периода».) Лавры культуртрегера достались пришедшему чуть позже Ричарду Оуэну, чьи скульптурные реконструкции динозавров (вопиюще неточные) находились в Хрустальном дворце среди экспонатов выставки 1851 года. Иллюстрации в популярных сочинениях того времени изображают динозавров ожесточенно терзающими друг друга — в полном соответствии со словами Теннисона о природе «с алыми зубами и когтями». Правда, оценить степень серьезности этих изображений сейчас трудно. Важно, однако, другое: открытия палеонтологов предоставляли различным интерпретаторам повод фантазировать уже не об истории, а о бытии как таковом. Первые реконструкции доисторической жизни окрашены неподдельным энтузиазмом и при этом совершенно произвольны. Казалось, не только художники, но и руководившие ими ученые были заворожены открывшейся перед ними возможностью воспроизвести во всех деталях мир, лишенный света человеческого разума и никак не осознающий себя. Динозавры, соразмерные не человеку, но крупнейшим из творений человеческих рук, виделись им триумфом неразумной плоти, чудовищной в своем величии. И сама эта чудовищность, казалось, отменяла вопрос о том, для чего было нужно все это роскошество чуждых нам обитателей земли. До картин предполагаемой жизни на других планетах оставался один шаг, но он, кажется, так и не был сделан в эту



эпоху, в большей степени поглощенную расширением своих временных, нежели пространственных границ.

Фантазии обретали плоть, пусть даже это была бумажная плоть реконструкций. Буквально через несколько лет после игуанодона Мэнтелла происходит открытие человеческой доистории: Буше де Перт находит каменные орудия первобытного человека. Останки же неандертальца (1856) породили весь спектр мыслимых истолкований, отрицающих его древность, включая совершенно анекдотические: от современного идиота до русского кавалериста 1814 года. Но воздух эпохи был уже проникнут сознанием неотвратимости изменений и ожиданием конца. И как раз в середине столетия физики Клаузиус и Томпсон (лорд Кельвин) формулируют второе начало термодинамики, открывая дорогу спекуляциям о тепловой смерти Вселенной, бывшей физическим аналогом идеи исторического регресса.

В самом конце века эти настроения — вне всякого декаданса и в одеждах наукообразия — увенчаются картиной гибнущей Земли в «Машине времени» Уэллса. Мир был стар, как сама королева Виктория, и находил удовольствие в рассуждениях о конце истории и «грядущей расе». И сама эпоха могла бы закончиться печальной и трогательной нотой, подобной блекнущему сознанию умирающей королевы, двигавшейся от менее вероятного состояния жизни к более вероятному состоянию смерти. Ее заботили мертвые вещи и память об умершем принце Альберте, и если память она привыкла хранить без посторонней помощи, то вещи приходилось заменять, но заменять точными копиями. Смерть подступала не в виде сгущающихся сумерек, а как постепенно высветляющееся поле зрения — вплоть до белого фона.

«Memory fades, must the remembered  
Perishing be?»  
(Walter de la Mare).

(«Память слабеет. Ужели мы сами  
С ней выцветем без следа?»  
Пер. Алексея Кокотова).

Чернила выцветают, и остается белый лист бумаги, но и он по воле режиссера распадается на множество снежинок, которые, кружась, уносятся вдаль.

## II

### БОГ ВНУТРИ МАШИНЫ

Рисуя в 1930 году проект под названием «План „Обюс“», Ле Корбюзье вызвал к жизни странную метафору, касающуюся взаимоотношений (сложных и драматичных) человека и техники в XX веке. Согласно этому проекту, на алжирском берегу должно было появиться многоквартирное здание 19-километровой длины, по крыше которого проходит автомобильная магистраль.

Технические недостатки этого замысла очевидны: автомобилист не может ни свернуть с трассы, ни съехать на обочину, а жители дома вынуждены мириться с выхлопными газами и шумом, производимыми автомобилями. Вряд ли в 1930-м все это было менее очевидно, нежели сейчас, так что эскизы Корбюзье лучше всего воспринимать как образцы концептуального искусства. В дизельпанковской картинке с автомобилями, несущимися словно по головам жителей мегаполиса, можно увидеть буквальное выражение нигде эксплицитно не высказанной идеи о превосходстве техники над жизнью: техника сверху, она элегантна и подвижна, а мелкая обывательская жизнь со своей вечной рутинной пеленок и кастрюль копошится где-то внизу, подпирая собой хромированное великолепие.

Фридриху Георгу Юнгеру, младшему брату Эрнста Юнгера, принадлежит книга «Совершенство техники» (написанная в 1939 году, но изданная лишь в 1946-м), в которой он спорит с концепцией технического прогресса, отстаивая взгляд на технику как на вторую природу<sup>1</sup>. Подробнее о ней будет сказано далее<sup>2</sup>, здесь же достаточно упомянуть приведенные

---

<sup>1</sup> Хотя он и не употребляет это выражение.

<sup>2</sup> См. главу «Аллегория как механизм. Случай Нарбута, случай барокко».



1. Ле Корбюзье. План «Обюс» для Алжира, 1930  
(из книги: *Ле Корбюзье. Творческий путь*. М., 1970)

Юнгером слова некоего Анри Ван де Вельде, которого можно отождествить с архитектором ар-нуво, о машинах, подобных бесстрастным буддам в своем статуарном совершенстве. «Люблю машины, — говорит Ван де Вельде, — они словно бы создания высшего уровня. Разум избавил их от всех страданий и радостей, присущих человеческому телу в деятельном и усталом состоянии! Машины на своих мраморных постаментах ведут себя как Будды, сидящие, скрестив ноги, в вечном лотосе и предающиеся созерцанию. Они исчезают, когда рождаются более прекрасные и совершенные, чем они»<sup>1</sup>. Сарказм комментариев Юнгера (заметившего, что машины на редкость суетливы и максимально далеки от созерцания) не вполне достигает своей цели. К сожалению, Юнгер останавливается в полушаге от радикальных выводов о технике, успевшей стать второй природой, но принципиально отличающейся от первой, собственно органической природы самим стилем своих действий.

<sup>1</sup> Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. Машина и собственность. СПб., 2002. С. 36.

Стиль же техники не буддийский, а ницшеанский, стоило бы даже сказать, «вульгарно-ницшеанский», что хорошо видно как раз по автомобилям и самолетам 1920-х и 1930-х годов, а еще лучше — по неосуществленным проектам и фантастическим картинкам из журналов того времени. Эта техника стремится оторваться от земли, но преодолеть тяготение она пытается негодными средствами: недаром Максимилиан Волошин сравнил увиденный им цеппелин с дорической колонной, то есть с тяжелым мраморным цилиндром, который лишь по некоторому недоразумению парит над нашими головами.

Стиль ар-деко (который иногда пытаются распространить и на технику соответствующего периода) не был пока что должным образом объяснен, и некоторые авторы даже утверждают, что объяснять здесь особенно нечего. Однако же количество фильмов об этой эпохе увеличивается с каждым днем, произведения искусства 1920–1930-х годов растут в цене, а дизельпанк успел стать заметным явлением массовой культуры. Не нужно быть Эркюлем Пуаро, чтобы понять, что наше время видит в межвоенном двадцатилетии с его гранитными небоскребами и проектами самолетов, похожими на порхающих слонов, нечто конгениальное. Однако упоение техникой — черта тех лет, а вовсе не наших.

Наша техника, как и наша архитектура, стремится стать все менее материальной, то есть, в числе прочего, менее долговечной и менее осмысленной эстетически. Все грандиозное словно бы желает спрятаться подальше от наших глаз, а то, что нас сопровождает, становится все меньше и незаметнее и в конечном счете превращается в игрушку.

Пьер Видаль-Накэ в статье «Греческий разум и полис»<sup>1</sup> роняет замечание о так называемой технологической отста-

---

<sup>1</sup> Видаль-Накэ П. Греческий разум и полис // Он же. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире. М., 2001. С. 279.

лости греков, порожденной особенностями их восприятия, поскольку технические устройства казались им существующими не для человека, а вместо него. Проницательно, казалось бы, но вместе с тем и не вполне верно, поскольку такие произведения механического искусства древности, как голубь Архита или двойник царицы Апеги, описанный Полибием со смесью отвращения и восторга, могут существовать рядом с человеком и за его счет, но никак не вместо человека, их создавшего.

Вот что пишет Полибий в 13-й книге своей «Истории», изображая едва ли не первую в истории смертоносную механическую женщину: «Он же (спартанский тиран Набис. — В.Д.) велел изготовить следующую машину, если только позволительно называть машиною такой снаряд. Это была роскошно одетая фигура женщины, лицом замечательно похожая на супругу Набиса. Вызывая к себе того или другого гражданина с целью выжать у него деньги, Набис долгое время мирно уговаривал его, намекая на опасности от ахейян, угрожающие стране и городу, указывая на большое число наемников, содержимых ради благополучия же граждан, напоминая о расходах, идущих на чествование божеств и на государственные нужды, если вызванный гражданин поддавался внушениям, тиран этим и довольствовался. Если же кто начинал уверять, что денег у него нет, и отклонял требование тирана, Набис говорил ему примерно так: “Кажется, я не умею убедить тебя; полагаю, однако, что моя Апега тебя убедит”. Так называлась супруга Набиса. Чуть он только произносил эти слова, как являлось упомянутое выше изображение. Взяв супругу за руку, Набис поднимал ее с кресла, жена заключала непокорного в свои объятия, который вплотную прижимался к ее груди. Плечи и руки этой женщины, равно как и груди, были усеяны железными гвоздями, которые прикрывались платьем. Всякий раз, как тиран упирался руками в спину женщины и потом при помощи особого снаряда мало-помалу притягивал несчастного и плотно прижимал к груди

женщины, истязуемый испускал крики страдания. Так Набис погубил многих, отказывавших ему в деньгах»<sup>1</sup>.

Не этот ли текст породил устойчивую литературную (а затем и кинематографическую) традицию, продолженную Гофманом, Вилье де Лиль-Аданом, Фрицем Лангом и, уже после завершения эпохи ар-деко, Джоном Фаулзом, в «Волхве» которого содержится следующий пассаж: «В один из приездов он повел меня в потайную галерею. Там хранился набор автоматов — многие из них достигали человеческого роста, будто сошли (или скатились) со страниц повестей Гофмана. Дирижер невидимого оркестра. Два гвардейца на дуэли. Примадонна, что металлическим голосом исполняла арию из “Служанки-госпожи”. Девушка, которая приседала в реверансе перед учтивым кавалером, а потом танцевала с ним выморочный, призрачный менуэт. Но главным экспонатом была Мирабель, la Maîtresse-Machine. Нагая женщина, крашенная, с кожей из шелка; когда ее заводили, она валилась на ветхую кровать, поднимала ноги и вместе с руками разводила их в стороны. Как только владелец ложился сверху, руки смыкались и придерживали его. Но де Дюкан ценил ее прежде всего за устройство, которое предохраняло хозяйина от рогов. Если не повернуть рычажок на затылке, руки в какой-то момент сжимаются, как тиски. А потом мощная пружина выталкивает в пах прелюбодея стилет. Эту мерзкую игрушку смастерили в Италии в начале XIX века для турецкого султана. Продемонстрировав ее “верность”, де Дюкан повернулся ко мне и сказал: “C’est ce qui en elle est le plus vraisemblable”. Это ее свойство взято прямо из жизни»<sup>2</sup>.

Здесь, как видим, техника заимствует некоторые свойства жизни, или нас хотят в этом уверить. Однако различие между живым и неживым, естественным и искусственным,

---

<sup>1</sup> Полибий. Всеобщая история. Кн. 13, гл. 7 // Он же. Всеобщая история. М., 2004. Т. 2. С. 74–75 (пер. Ф.Г. Мищенко).

<sup>2</sup> Фаулз Д. Волхв. М., 1998. С. 192–193 (пер. Б.Н. Кузьминского).

природным и рукотворным (этот ряд оппозиций неполон, его можно с легкостью продолжить) было явным далеко не всегда. Неоднократно упоминавшийся здесь Мишель Фуко говорит в «Словах и вещах» о введении в науку временного измерения. До этого была естественная история, в рамках которой ни Линней, ни Бюффон не привлекали время в свои великолепные, но одномерные классификации. Как пишет Фуко, «время никогда не понималось (в классическом мышлении. — В.Д.) как принцип развития живых существ в их внутреннем строении, а воспринималось лишь как возможный переворот во внешнем пространстве их обитания»<sup>1</sup>. Ход времени мог означать лишь перемещение вверх всей лестницы существ, как об этом писал Шарль Бонне, нимало не становясь эволюционистом. В начале же XIX столетия Кювье создал современную биологию, включив в нее время, но тем самым он разрушил единство вида как клетки на шахматной доске, превратив эту клетку в срез ветвистой кроны филогенетического дерева. Для ученых же классической эпохи «жизнь не полагает очевидного порога, начиная с которого требуются совершенно новые формы знания»<sup>2</sup>.

Схема Фуко имеет эволюционный характер и может быть нарисована в виде филогенетического дерева, ветви которого расходятся все дальше друг от друга: сначала разделились тексты и объекты, затем — объекты живые и неживые, и так далее. Однако прогрессивная эволюция — лишь одна из возможных моделей взаимоотношения прошлого и настоящего. Концепция прогресса сама может быть подвергнута историзации. Владимир Емельянов в статье «Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса)» показывает, как различные эпохи, начиная с Ренессанса, выбирали среди дохристианских культурно-исторических типов комплементарные настоящему моменту, приписывая им

---

<sup>1</sup> Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 180.

<sup>2</sup> Там же. С. 191.



вневременную актуальность. Так и сформировавшая XIX век идея прогресса и конфликта между новыми и старыми тенденциями культуры есть, по мысли автора, не более чем калька с греческого мифа о смене поколений богов: Крон свергает Урана, чтобы самому быть свергнутым своим сыном Зевсом<sup>1</sup>.

Модель, предложенную Фуко, также возможно подвергнуть трансформации, убрав стрелу времени и получив при этом интересные результаты. Американский историк науки Джессика Рискин рисует аналогичную схему на примере деления живого и неживого, точнее — природного и искусственного, но эта схема оказывается цикличной. Для Кювье существовала четкая граница между живым и неживым, которой не было в мире Линнея, писавшего, что «камни растут, растения растут и живут, животные растут, живут и чувствуют»<sup>2</sup>. Ничто тем не менее не запрещает нам вернуться обратно, от Кювье к Линнею. В определенной степени это уже происходит.

Рискин отмечает, что физиологи и механики XVIII века в равной степени уподобляли как живое существо машине, так и машину — живому существу. Они постоянно пытались стереть разделяющую их грань. «Если жизнь материальна, значит, материя — живая, и трактовать животное в качестве машины значит, тем самым, одушевлять машину... Механики и 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 образом»<sup>3</sup>. Культура, размывавшая

---

<sup>1</sup> Емельянов В.В. Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса) // Вопросы философии. 2011. № 8. С. 46–57.

<sup>2</sup> Линней К. Философия ботаники. М., 1989. С. 9.

<sup>3</sup> Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations 83. Summer 2003. P. 97–125. Цит. по сетевой версии: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/representations1.pdf>.

границу живого и неживого, возникает где-то в середине XVIII века и к 1820-м годам сходит на нет. Если механический лебедь Майяра (1733) был простодушно снабжен парой гребных колес, то уже знаменитая утка Вокансона (1738) могла не только склевывать зерно, но и переваривать его как настоящая — так, во всяком случае, казалось зрителям. Механическая птица, способная испражняться, вызвана к жизни не озорным желанием пошутить на скатологические темы, а осознанным стремлением устранить различие между механическими и физиологическими процессами. «Почему именно испражняющаяся утка? Потому что Вокансон для каждого из своих проектов выбирал предмет, казавшийся как можно более далеким от механики. И что может быть дальше от машины, более беспорядочно-органическим, чем дефекация?»<sup>1</sup> Механическая — но совсем как живая — утка; или, допустим, механическая пианистка, с тонкими и гибкими пальцами, да еще и способная дышать; или механический рисовальщик, сдувающий с листа угольную пыль от раскрошенного грифеля, — все они демонстрируют неопределенность грани между живым и неживым, как живописные обманки (*trompe-l'œil*) XVIII века стирают грань между реальным объектом и изображением.

Любопытно, что ни Фуко, ни Рискин не вспоминают поэтическую и риторическую традицию барокко, постоянно уподобляющую человеческое тело (или сердце) часовому механизму. Но эта метафора составляет едва ли не общее место той барочной драмы, которой посвятил свою книгу Вальтер Беньямин. «Человеческие аффекты», говорит Беньямин о политической науке барокко, понимаются здесь «как поддающийся расчету движущий механизм тварного создания...», поэзия разделяет это представление и стремится сохранить его живым<sup>2</sup>. Вспомним попутно слова

<sup>1</sup> *Riskin J. Eighteenth-Century Wetware. P. 104.*

<sup>2</sup> *Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 88.*

Гоббса из «Левиафана» о государстве как об искусственном человеке<sup>1</sup> и продолжим цитату: «Наряду с выражениями вроде: “В часовом механизме власти советы хотя и подобны шестеренкам, однако властелин (выступающий, возможно, как часовщик. — В.Д.) должен быть не менее значим, чем стрелки и гири”, можно упомянуть слова “Жизни” из второй интермедии “Мариамны”:

Мой свет сияющий зажег сам Бог,  
Когда Адама тела маятник стучал.

Или там же:

Мое бьющееся сердце горит, потому что моя верная кровь  
От врожденной страсти бьет во всех жилах  
И движется по телу, словно часовой механизм.

А об Агриппине говорится:

И вот лежит гордый зверь (*das stoltze Thier*),  
надменная женщина,  
Что думала: часовой механизм ее мозга  
Способен перевернуть вращение светил<sup>2</sup>.

Беньямин несколько прямолинейно сводит метафорику часового механизма к новому для той (барочной) эпохи представлению об обезличенном секулярном времени. Нам же представляется здесь важным другое: часы всегда

---

<sup>1</sup> Гоббс Т. Левиафан // Он же. Сочинения. М., 1991. Т. 2. С. 5.

<sup>2</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 88. Приведены цитаты из трагедий И.К. Хальмана «Мариамна» (1670) и Д. Лоэнштейна «Агриппина» (1665).

предполагают часовщика, обладающего практически неограниченной властью над механизмом, и это не обязательно должен быть Бог, им способен быть и суверен. Барочная драма тем самым предвосхитила не только более формализованные штудии следующего столетия, приведшие как к трактату Ламетри, так и к восхитительным автоматам французских мастеров, но и викторианские, условно говоря, страхи перед механической «жизнью» (как, впрочем, и перед диким зверем). То, что в культуре XVIII века было слито воедино, разделилось впоследствии на два потока, попеременно главенствовавшие в культурном сознании. Но мы не можем удержаться, чтобы не указать на равенство «женщина = животное = механизм = смерть», имеющее глубокие корни в культуре. Можно вспомнить также, что механические люди, встречающиеся в более поздней литературной традиции, — это почти исключительно механические женщины. И, как правило, вредоносные.

Вокансону гендерная проблематика была чужда. Но ему приписывается идея построить действующую модель человеческого организма, что, видимо, не вполне верно. Хотя самым первым проектом Вокансона была «движущаяся анатомия», «которую он описывал как машину, “состоящую из нескольких автоматов и в которой физиологические процессы нескольких животных воспроизводятся движением огня, воздуха и воды”». Об этой первой машине известно крайне мало — лишь то, что Вокансон совершил с ней успешное турне по Франции. Позднее он вернулся к своему проекту и в 1741 году представил на рассмотрение Лионской академии замысел “создать автоматическую фигуру, движения которой будут воспроизводить все процессы в теле животного, как то: кровообращение, дыхание, пищеварение, движение мускулов, сухожилий, нервов и т.д... Используя этот автомат, мы сможем осуществлять опыты по физиологии животных и... делать из них выводы, позволяющие нам распознавать разные состояния человеческого здоровья”. Похоже, что

эта машина так и не была завершена. Но и через двадцать с лишним лет, не расставшись со своей идеей, пусть и в более скромной форме гидравлической модели кровеносной системы, Вокансон обращается за помощью к Людовику XV. Король поддержал проект постройки машины в Гвиане, где можно было бы использовать “эластичный каучук” для изготовления вен. Эти вены стали бы первыми гибкими резиновыми трубками. И опять замысел не был осуществлен, хоть и остался как еще одно свидетельство желания использовать жизнеподобные материалы для имитации органов человека и животных»<sup>1</sup>.

Все же идея создания искусственного подобия человеческого организма действительно высказывалась одним французским врачом, полагавшим, что вполне возможно создать модель, воспроизводящую обменные процессы и физиологические реакции.

«Хирург... по имени Клод-Николя Ле Ка<sup>2</sup>... в 1739 году опубликовал описание (ныне утраченное) “автоматического человека, в котором можно видеть исполнение основных процессов животной экономики”, а именно кровообращения, дыхания и “выделения”. Его идея, как и у Вокансона,... состояла в том, что на таком автомате можно ставить опыты, проверяя различные способы лечения человека. Неясно, что стало с первоначальным проектом, но Ле Ка вернулся к своему замыслу в 1744 году, когда на заседании Руанской академии прочитал доклад, содержащий то же предложение “построить искусственного человека или автомат,

---

<sup>1</sup> Riskin J. Op. cit. P. 112.

<sup>2</sup> Клод-Николя Ле Ка был выдающимся руанским врачом, основателем Руанской академии наук. Габи Вуд (Wood G. *Living Dolls: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*. London, 2002. P. 46–50) считает возможным его знакомство с молодым Вокансоном в конце 1720-х годов. Согласно версии Вуд, во время постройки своей модели Ле Ка полагал, что Вокансон работает над тем же, и видел в нем серьезного конкурента.

в котором он намеревается показать все функции организма — циркуляцию крови, сокращения сердца, работу легких, поглощение пищи и ее переваривание, выделение, заполнение кровеносных сосудов и их опустошение при кровотечениях” — и дальше Ле Ка воспроизвел особенность современной ему механистической философии, трактовавшей язык в ряду телесных отправлений — “речь и произнесение слов”. Доклад собрал множество слушателей, один из которых описал эту сцену следующим образом: “Месье Ле Ка поведал нам о замысле создать искусственного человека. Его автомат будет обладать кровообращением, дыханием, квазипищеварением, выделением, а также сердцем, легкими, печенью, мочевым пузырем и, прости Господи, всем, что оттуда исходит. Если он подхватит лихорадку, мы пустим ему кровь, дадим ему слабительного, и он будет совсем как человек — даже слишком”. Утверждение о том, что можно построить человека-машину, который мог бы не только дышать и усваивать пищу, но и говорить, болеть лихорадкой, лечиться и вылечиваться от болезни, подразумевало знание не только о том, что есть человек, но и о том, что есть машина»<sup>1</sup>. А также — добавим от себя — о тех случаях, когда они идентичны.

Разделение человека и машины происходит в 1820-е годы, когда Просвещение сменяется Романтизмом (или Историзмом). Органическое начинает пониматься как подвластное времени: сама жизнь оказывается его функцией. Артефакт или механизм в этом смысле бессмертны, но лишь постольку, поскольку уже умершее не способно умереть повторно. «Часовой механизм, — объясняет Габи Вуд в предисловии к своей книге «Живые куклы», — есть противоположность нам, смертным (“наши механизмы отрицают время” — это одна из фраз, которые пишет автомат Жаке-Дроза). Время заключено внутри андроида в противоположность тому,

---

<sup>1</sup> Riskin J. Op. cit. P. 114–115.

как мы сами заключены внутри нашего времени. Человек подвержен действию времени и неуклонно движется к смерти, автомат же, напротив, отмечает время, не будучи им пожираем»<sup>1</sup>.

Техника XIX века верно служила людям, не претендуя на большее. Поэтому техническая революция, связанная с появлением железных дорог, пароходов и телеграфа, не породила никакого футуризма. Напротив, сама сфера технического считалась нуждающейся в окультуривании и одновременно в некоем оприроживании — отсюда и вагоны в форме карет, и флоральный псевдоготический декор в оксфордском Музее естественной истории.

Генезис представления о технике как о надчеловеческой силе проследить трудно. С одной стороны, философские предпосылки техники имеют явно гностическую природу: стремление добиться благодати инструментальными средствами. Гностична теория органопроекции, разработанная Эрнстом Каппом и популяризированная у нас Флоренским (инструменты как продолжение органов, то есть человек эманурует их из себя)<sup>2</sup>.

Органопроекция дает ключ к пониманию того, почему модернизм согласен иметь дело лишь с частными (телесными) функциями человека. Если для модерниста дом представляет собой лишь проекцию тела вовне, тогда он, во-первых, приравнивается к любому техническому устройству (которое тоже есть проекция чего-либо вовне), хотя бы к такому примитивному, как молоток, а во-вторых, для всяческих культурных аллюзий места уже не остается. Таким образом, архитектура изымается из сферы искусства и вообще эстетики, оставаясь лишь упаковкой для физиологических и экономических (низших по определению) процессов.

<sup>1</sup> Wood G. Op. cit. Introduction. P. xvii.

<sup>2</sup> См.: Геллер Л. «Органопроекция»: в поисках очеловеченного мира // Звезда. 2006. №1 (<http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/11/ge17.html>).

В классической же архитектуре здание понимается как образ мира, то есть универсума, который несоизмеримо больше отдельного человеческого существа. Еще раз убеждаемся, что все приходит к гностицизму: изъятие смыслов из архитектуры продиктовано стремлением расширить пропасть между духом и материей.

Согласно Хансу Зедльмайру, перенос фабричной эстетики на помещения, предназначенные для пребывания там людей, оправдан лишь в больницах, «где человек редуцирован к собственной телесности»<sup>1</sup>. Но образ больницы намекает на самую заметную и наименее приятную сторону органопроекции — возможность помыслить соединение человеческого тела и механических устройств для расширения человеческих возможностей<sup>2</sup>. Страх перед соединением человеческого и нечеловеческого, в сущности, тот же самый, что вызывается персонажами «низшей мифологии»: оборотень есть одновременно и человек, и зверь, только звериное почему-то побеждает. Но и прививки механического человеческого начало не выносит: так Пелопс, сын Тантала и обладатель плеча из слоновой кости<sup>3</sup>, был проклят за тройное предательство, что и определило судьбу его потомков на несколько поколений вперед, вплоть до Ореста и Электры. Конечно, наследственная безнравственность здесь тоже сыграла свою роль (поскольку не каждому достается такой отец, как Тантал, постоянно испытывавший терпение богов), однако белое плечо стало знаком и перешло к потомству.

---

<sup>1</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 77.

<sup>2</sup> Парадоксальным образом, протезы официально преподносились в качестве средства расширения человеческих возможностей, что дает ряду исследователей повод говорить о «веймарских киборгах», связывая практику медицины того времени с современными концепциями «постчеловека».

<sup>3</sup> Какое было сделано Гефестом и даровано богами взамен съеденного (по рассеянности) Деметрой за обедом, где сам Пелопс играл роль главного блюда. См. главу «Возвышенная механика, чудовищная архитектура».



Итальянские же футуристы, расточавшие восторги сначала по поводу скорости и мощи машин, а затем и по поводу металлизации человеческого тела, о чем прямо написал Маринетти, как раз желали замещения человека техническими устройствами. Впрочем, сюжет о восстании механизмов, стремящихся устранить человека, несколько старше футуризма и принадлежит Сэмюэлю Батлеру, который в своем эссе «Дарвин среди машин» (1863) объявляет механические часы представителями новой и зловредной формы жизни, готовой поработить нас. Из этого краткого текста непонятно, серьезны ли высказанные Батлером опасения или все это говорится, как выражаются англичане, *with his tongue in cheek*. Тем не менее слово, произнесенное вслух, имеет свои последствия.

Здесь позволительно было бы вспомнить еще одну цитату. Станислав Лем в эссе «Культура как ошибка» (сб. «Абсолютная пустота», 1971)<sup>1</sup> заметил *cum grano salis*, что техника, в отличие от культуры, не придумывает высоких слов для несчастного жребия человека, а прямолинейно делает его счастливым. В буквальном смысле и это неверно, однако наши цитаты, подобно кусочкам пазла, собираются в некую неожиданную картину, которой мы не замечали еще минуту назад. Вместо человека, но и посредством человека, для его счастья и за его счет: такова досадная двойственность всех рассуждений о технике.

\*\*\*

Пора наконец достать из шляпы скрываемого там кролика и объявить, что ключ к загадке все-таки найден. Этим ключом будет нижеследующая история.

Все началось в Североамериканских Соединенных Штатах, точнее в Новой Англии, в 1853 году, когда проповедник

---

<sup>1</sup> Лем С. Культура как ошибка // Он же. Библиотека XXI века. М. 2002. С. 122–136.

универсалистской церкви по имени Джон Мюррей Спир позволил обратить себя в спиритизм. О Спире есть статья в Википедии, где приводятся годы его жизни — с 1804-го (предположительно) до 1887-го, и вышедшая лет десять назад книжка<sup>1</sup>. Сразу оговоримся, что наш персонаж не был тихим городским сумасшедшим — напротив, это был пусть и не слишком крупный, но решительный политический деятель, выступавший за отмену рабства и смертной казни и за предоставление женщинам политических прав. Универсалисты проповедовали идею о грядущем спасении всех душ, и эта уверенность в посмертном равенстве побуждала людей, подобных Спиру, добиваться социальной справедливости для живущих. Интерес же к спиритизму повернул деятельность нашего героя в новое русло, соединив религию и политику в некоторое неожиданное целое.

Стоит, возможно, упомянуть о том, что спиритизм в те времена был явлением свежим и, что немаловажно, американским по происхождению. Только в 1848 году сестры Фокс из Хайдисвилля, штат Нью-Йорк, начали перестукиваться с духами умерших, что принесло им (сестрам, не духам) известность, деньги и множество последователей. Одна из сестер добралась даже до Петербурга и выступала перед Александром III — намного позже, впрочем, да и без особого успеха у императора. Но Спир, в отличие от падких на успех дам, хотел большего, и не для себя, а для человечества. Общение с умершими означало приобщение к их мудрости, причем чисто земного, практического свойства. Все то, что обычно говорится на тему позитивистского характера спиритизма как квазирелигии, в истории Спира проявилось в причудливо гипертрофированной форме.

Спир, обнаруживший в себе способность к автоматическому письму, начал с того, что выпустил книгу о государственном

---

<sup>1</sup> *Buescher J.B. The Remarkable Life of John Murray Spear: Agitator for the Spirit Land. Notre Dame, Indiana, 2006.*

устройстве, якобы надиктованную духом Томаса Джефферсона. С политической философией Джефферсона этот текст имел не много общего, но был вполне логичным звеном в эволюции взглядов самого Спира. За этой книгой последовали другие аналогичные публикации, и постепенно наш герой (в искренности которого никто из современников и нынешних исследователей не сомневался) укрепился в мысли о том, что он призван изменить жизнь человечества к лучшему под прямым руководством наиболее просвещенных духов.

Дальнейшие события удивительным образом (с заменой некоторых реалий, естественно) напоминают сюжет фантастического фильма Роберта Земекиса «Контакт». Спиру удалось вступить в контакт с группой умерших ученых, радеющих о прогрессе и моральном совершенствовании живущих. В течение множества сеансов эта группа, или, лучше сказать, комитет, поскольку бюрократическое устройство иного мира оказалось чрезвычайно сложным, передавала Спиру чертежи некоего технического устройства, которое ему предстояло создать. Заметим, что Спир не был особенно сведущ в естественных науках и не скрывал этого, а уж в технике и вовсе чувствовал себя полным невеждой, так что присутствие среди покойных благодетелей Бенджамина Франклина оказалось как нельзя кстати.

Работы были начаты в октябре 1853 года. Местом для осуществления эксперимента избрали ферму одного из единомышленников Спира, стоящую на холме в окрестностях города Линн, расположенного к северу от Бостона. Наш герой не получил от своих небесных руководителей общей схемы аппарата, а только последовательные указания, и в силу этого постройка шла по принципу сложения частей — «подобно тому, как украшают елку на Рождество», по замечанию современного комментатора<sup>1</sup>. К сожалению, ни

---

<sup>1</sup> *Schneck R.D.* John Murray Spear's God Machine // *Fortean Times*. May 2002 ([http://www.forteanimes.com/features/anicles/246/john\\_murray\\_spears\\_god\\_machine.html](http://www.forteanimes.com/features/anicles/246/john_murray_spears_god_machine.html)).

чертежей, ни даже зарисовок этого загадочного механизма, который Спир и его единомышленники называют разными эффектными именами, в том числе Философским Камнем и Последним и Лучшим Даром Небес, до наших дней не дошло, так что судить о его конструкции можно лишь по свидетельствам очевидцев.

Описания устройства, оставленные сподвижниками Спира, говорят о металлических стойках, рычагах, пластинах из меди и цинка, шарах (некоторые из них были полыми) и множестве магнитов (некоторые из них были помещены в полые шары). Имелись также провода, служившие чем-то вроде заземления, и антенны, якобы соединявшие аппарат с верхними слоями атмосферы. Сложность конструкции подтверждала в глазах зрителей ее происхождение свыше, мы же отметим ее театральность. Прежде всего, это нечто мудреное, даже на грани комизма, словно декорация для истории о безумных ученых. И да, слово «карго-культ»<sup>1</sup> уже готово сорваться с нашего языка.

Спир утверждал, что конструкция аппарата соответствует устройству человеческого тела, то есть определенные блоки аналогичны мозгу, сердцу, легким и другим внутренним органам. Именно поэтому аппарат должен был получать энергию из источника, питающего всю Вселенную, а не от обычных батарей и лейденских банок. Каким именно образом устройство отображало человеческую анатомию (и зачем это было нужно), объяснить трудно, поскольку ничего антропоморфного, если судить по дошедшим до нас описаниям, в спировском механизме не было.

---

<sup>1</sup> Совокупность магических практик, зафиксированных после Второй мировой войны на островах Меланезии, где ранее располагались военные аэродромы. Аборигены строили макеты взлетно-посадочных полос и самолетов из подручных материалов, будучи уверены, что эти действия заставят вернуться американских военных (на самом деле — духов предков), которые привезут много вкусной еды и красивых вещей. В последнее время термин все чаще используется в расширительном смысле как воспроизведение отдельных черт более высокой культуры, вырванных из контекста.

Назначение же механизма было двояким. Во-первых, он сам должен был стать для человечества источником неограниченного количества энергии, то есть вечным двигателем, который, в числе прочего, сделал бы рабство экономически излишним. А во-вторых, в него должен был воплотиться сам Господь.

Да, именно так: создатели устройства среди прочих имен называли его также и Физическим Спасителем. Не вполне ясно, какой смысл вкладывал в это название сам Спир. Он, кажется, был склонен более всего акцентировать внимание на бесплатной энергии, способной перевернуть жизнь человечества. Он даже написал, что не следует видеть в устройстве «механического пророка или мессию», хотя постоянно говорил о наступлении новой эры Мудрости, пришедшей на смену христианской эпохе «Чувства». Тем не менее слово было сказано, и главный организатор почувствовал необходимость успокоить самых увлекающихся энтузиастов — иначе такие высказывания трудно объяснить.

Возможно, потусторонние корреспонденты Спира сами не были особенно последовательны в своих высказываниях. Сохранилось утверждение о том, что механизм представляет собой разумное существо, которое тем не менее ниже человека. Не исключено, что это противоречие в определении возникло из недостаточной философской рефлексии, однако можно вспомнить, что мыслители XVIII века не приписывали разум и язык исключительно человеку. Язык, по словам Джорджо Агамбена, «пересекал границы отрядов и классов, так как предполагалось, что говорить умеют даже птицы. Безусловно надежный свидетель Джон Локк рассказывает... историю, что попугай принца Нассауского был в состоянии поддерживать беседу и отвечать на вопросы, «словно разумное существо»<sup>1</sup>. Франклин, с духом которого общался Спир, был, конечно, естествоиспытателем

---

<sup>1</sup> Агамбен Д. Открытое. Человек и животное. М., 2012. С. 35–36.

эпохи Просвещения и, следовательно, не должен был видеть противоречия в идее искусственного устройства, которое было бы при этом живым и даже разумным. Околонаучные представления спиритуалистов можно считать в чем-то возрождающими XVIII век в смысле неразличения живого и неживого — так, Спир писал о жизни, присущей всей материи, вплоть до мельчайших частиц.

Тем временем устройство не торопилось оживать само, и его попытались привести в действие, подсоединив к нему электрическую машину, что не возымело ожидаемого эффекта. Затем сам Спир, облачившись в специальный костюм из металлических пластин, вошел в транс и установил контакт с машиной. Очевидцы утверждали, что наблюдали энергетическую связь между медиумом и устройством, нечто вроде эфирной пуповины. И снова эффект был кратковременным. Для окончательного же воплощения Мессии (по словам потусторонних наставников) требовалось участие молодой женщины, которая стала бы «новой Марией» и приняла бы на себя родовые муки.

Механизм, однако, упорно не желал начинать жить и двигаться, хотя все условия были выполнены. Свидетели последних опытов утверждали, что, когда «новая Мария» вошла в транс, аппарат на короткое время ожил: завертелись какие-то колесики, посыпались искры, но все было напрасно. Воплощения Спасителя в механическом теле не произошло. «Иисус из Назарета не воплотился в цинке и меди в городе Линн, — писал один из свидетелей опыта Спира, — и я пока не готов узнать его в таком сомнительном виде»<sup>1</sup>.

Все детали процесса обсуждались в изданиях спиритуалистов, причем со временем тон публикаций становился для нашего героя все менее благоприятным. Вскоре руководители работ получили указания перенести установку в другое место,

---

<sup>1</sup> *Laycock J. God's Last, Best Gift to Mankind: Gnostic Science and the Eschaton in the Vision of John Murray Spear // Aries. Vol. 10. №1. 2010. P. 67.*

где атмосферные условия были бы более благоприятными. Спир и его помощники разобрали устройство и перевезли его на новое место вблизи города Рэндольф, штат Нью-Йорк. Казалось бы, можно было продолжать работы над механизмом, не опасаясь иронии бостонских коллег, которые остались далеко.

По версии, которую Спир и его последователи распространяли в дальнейшем, вскоре после переезда в Рэндольф аппарат был уничтожен агрессивной толпой, прослышавшей о нечестивых занятиях компании спиритов и желавшей положить им конец. «Механический Спаситель» был разбит, а его искореженные останки упокоились на дне ближайшего озера. Краеведы из штата Нью-Йорк, однако, утверждают, что в местных газетах соответствующего времени нет никаких упоминаний о каких бы то ни было беспорядках, тем более с участием Спира и Ко. Возможно, Спир выдумал погромщиков, чтобы сохранить лицо, объявив, что мир оказался не готов к подобным благодеяниям.

После этих загадочных событий Спир прожил более тридцати весьма насыщенных лет, не прекращая своей реформистской деятельности. В частности, он организовал некую общину праведной жизни, основанную на предписаниях духов. Но к постройке механического спасителя он никогда более не возвращался и не пытался впоследствии комментировать эту историю. Было бы чрезвычайно интересно прочитать мемуары такого человека, но их нет. Как ни странно, не существует ни рисунков, ни дагерротипов, запечатлевших внешность Спира, хотя временами он подходил совсем близко к центру тогдашней общественной жизни и был знаком с такими известными людьми, как Ральф Уолдо Эмерсон и Натаниэль Готорн.

Но даже если рассказанная нами история есть не более чем мистификация, это мистификация 1850-х годов, а не нашего времени. К тому же усомниться можно только в драматической развязке. Первая часть сюжета подтверждается

многочисленными публикациями в изданиях американских спиритуалистов. Однако свидетельства о том, что «Спасителя» все-таки удалось привести в действие, пускай и на краткое время, восходят к самому Спиру и его ближайшему окружению.

Современные авторы, вспоминая эту историю, либо трактуют ее в терминах наивного искусства<sup>1</sup>, либо видят в ней пример так называемой «гностической науки», то есть гремучей смеси из плохо понятой физики и оккультизма<sup>2</sup>. Но дело даже не в том, что электричество понималось как всеобщая жизненная сила, пронизывающая все мироздание, или что некоторые технические нововведения (например, телеграф) объявлялись результатом откровения свыше<sup>3</sup>. Важнее, что благодаря Спиру техника должна была получить божественную санкцию, сделавшись непосредственным проводником божьей воли.

В этом малоизвестном, но важном событии можно попытаться увидеть ключ к футуризму и прочим явлениям XX века, которые можно объединить под рубрикой поклонения технике. В книге «Тайная жизнь марионеток»<sup>4</sup> Виктория Нельсон говорит о том, что некогда человекоподобие и способность к движению были священными качествами изображения бога, а потом они разделились, хотя механическое движение никогда полностью не утрачивало ореола несколько зловещей таинственности. Видимо, для возрождения Сакральной Техники было нужно, чтобы христианский Бог умер и гностическое мировидение восторжествовало.

В таком свете становится понятно, почему никакого футуризма не появилось во времена первых железных дорог, пароходов и Хрустального дворца. Для Брюнеля и Стефенсона техника была верной служанкой, точно так же как для

---

<sup>1</sup> *Schneck R.D.* Op. cit.

<sup>2</sup> *Laycock G.* Op. cit. P. 76.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 77.

<sup>4</sup> *Nelson V.* *The Secret Life of Puppets.* Cambridge, Mass.; London, 2001.



Эйфеля и Пакстона<sup>1</sup>. Ничего похожего на футуристическое поклонение технике тогда возникнуть не могло. И только в маргинальной среде новоанглийских сектантов, наследников гностической картины мира, могло зародиться некое гротескное предвосхищение грядущего.

Удивительно, что эта странная история настолько мало известна. Может показаться удивительным и то, что она, по всей видимости, осталась неизвестной Борхесу — кто, как не он, мог бы выжать из нее все возможные и невозможные смыслы, львиную долю из них иронически перепутав. Но и это становится понятным, если заметить, что в истории Спира и его механизма нет никаких соприкосновений с темой времени и памяти, единственной страстью Борхеса, разве что через тему искусственного, но уж это действительно *not his cup of tea*. Но рассказ об этих событиях был все же извлечен из небытия библиотек, и сделал это человек, которого можно было бы назвать «низовым», масскультурным двойником Борхеса. Речь идет о Чарльзе Форте, архивариусе таинственного и коллекционере необъяснимого. Впрочем, нью-йоркский журналист Форт заслуживает отдельной истории и далеко не так поверхностен, как может показаться, ведь именно он задолго до всех знаменитых французов заговорил о науке, организующей наше знание о мире, как о властном дискурсе. Да и в «проклятых фактах» Форта при желании можно увидеть прообраз механизма смены парадигм в теории научных революций Томаса Куна.

---

<sup>1</sup> Изамбард Кингдом Брюнель (1806–1859) — английский инженер, строитель мостов, железных дорог и судов, более всего известный как конструктор гигантского парохода «Грейт истерн» (1858). Джордж Стефенсон (1781–1848) — один из изобретателей паровоза, «отец» английских железных дорог. Гюстав Эйфель (1832–1923) — французский инженер, строитель многочисленных мостов и названной его именем стальной башни в Париже. Джозеф Пакстон (1803–1865) — садовник и ландшафтный дизайнер, строитель Хрустального дворца для Всемирной выставки 1851 года в Лондоне.

Знание есть, как известно, сила. В этой же истории знание выступает как источник высшего могущества, а техника становится проводником высших сил. Сюжет о технике как о средстве спасения не просто позволяет связать воедино гностицизм и техницистскую современность. Если Бог выбрал техническое устройство для своего нового воплощения, это значит, что техника каким-то образом сумела сделаться новым венцом творения, отобрав пальму первенства у сынов Адама. Мы же оказались сведены на уровень рабочих муравьев, в поте лица создающих нетленное тело божества.

### III

## ВРЕМЯ ЗАЙЦЕВ И ВРЕМЯ КРОЛИКОВ. СКРЫТАЯ МАШИНЕРИЯ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА

В 2015 году «Алисе в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла исполнилось 150 лет. Сказка, начинавшаяся, как утверждают биографы, с невинной забавы (по легенде, вначале была история, рассказанная Кэрроллом трем сестрам Лидделл во время катания на лодке), оказалась в следующем веке среди важнейших текстов человечества. Самым главным приключением Алисы стало то, что она неожиданно очутилась в компании Гамлета и Дон Кихота; правда, сам автор стал бы со всем возможным смирением протестовать против такой чести, ведь это сказка для детей, не более того, и уж никак не образец высокого и важного стиля. Но дело было сделано, книжка зажила своей жизнью. Разобранная на цитаты, подобно Библии, проиллюстрированная лучшими (или по крайней мере самыми знаменитыми) художниками, прокомментированная глубочайшими мыслителями, она все же не торопится объяснять свои скрытые смыслы. Кажется, XIX столетие зашифровало в этой небольшой книжке все свои тайны. Мартин Гарднер в свое время писал об аллегорических и психоаналитических толкованиях кэрролловского текста, говоря, что их производство доступно любому обывателю<sup>1</sup>. Несомненно, нас ждут новые трактовки «Алисы», столь же безответственные, сколь и сенсационные — конспирологического или эзотерического свойства, коль скоро публика увлекается подобными сомнительными материями не меньше, чем некогда психоанализом.

---

<sup>1</sup> Гарднер М. Аннотированная Алиса. Введение // Л. Кэрролл. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978. С. 251.

Стоило бы выяснить, когда именно «Алиса» стала предметом культа, подобно которому не возникло вокруг других детских книг, сколь угодно талантливых и многозначных (взять хотя бы «Винни-Пуха»), и как этот культ соотносится с культом викторианства вообще. (Заметим, что рукопись «Приключений Алисы под землей», то есть первоначального варианта сказки, где не было ни Чеширского Кота, ни сцены Безумного Чаепития, была издана факсимильным способом еще при жизни Кэрролла, в 1886 году.) Любопытно также, что в нашем отношении к викторианской эпохе преобладает двойственность: только самые наивные толкователи сосредоточены на уютном фасаде эпохи; как правило, за идиллией принято находить ад репрессированной сексуальности и/или скрытого насилия. Подобного рода осовременивание давным-давно проникло в рассуждения как о текстах Кэрролла, так и о личности их автора. В Кэрролле все привыкли (точнее, приучены) видеть любителя маленьких девочек — и на этом фоне версия личной жизни Чарльза Л. Доджсона, изложенная Кэролайн Лич в книге «*In the Shadow of the Dreamchild*»<sup>1</sup>, где тишайшему профессору приписывается далеко зашедший роман с матерью Алисы Лидделл, выглядит экзотической и шокирующей. А поскольку секс и насилие связаны, словно кровь и почва, некий конспиролог сумел разглядеть в Кэрролле, ни больше, ни меньше, Джека-потрошителя<sup>2</sup>.

«Алиса» для нас давно стала инструментом познания XIX века или даже самих себя, ибо что для нас XIX век! Всего лишь одна из тех эпох, которые не просто закончились, но оказались запертыми на замок.

Тем не менее в сказке Льюиса Кэрролла мы склонны видеть один из центральных текстов эпохи, отсюда и многообразие

---

<sup>1</sup> Leach K. *In the Shadow of the Dreamchild. A New Understanding of Lewis Carroll*. London, 1999.

<sup>2</sup> На сайте [casebook.org](http://casebook.org), посвященном делу Джека-потрошителя, помещена статья Кэролайн Лич с подробным анализом этой версии: <http://casebook.org/suspects/carroll.html>.



2. Джон Тенниэл. Безумное чаепитие, 1865

толкований, не исключая и самые дикие. Поиск смыслов, заложенных автором в «Алисе», осложняется мифологизированностью фигуры Кэрролла, с которой мы ничего не можем сделать: по-видимому, нам уже никогда не узнать, на какие события — политические или интеллектуальные — он считал нужным откликнуться, пускай и в завуалированной форме. Круг чтения Кэрролла также остается практически неизвестным, и нашу свободу истолкования его текстов едва ли ограничивает что-то большее, нежели рамки хорошего вкуса.

Большая часть современных трактовок сказки эксплуатирует либо тему секса, либо тему насилия. Честертон, сам неоднократно высказывавшийся о Кэрролле, сказал бы, что мы настолько отравлены неверием, что склонны все хорошее считать обманом и лишь поэтому расположены прислушиваться к мыслителям вроде Фрейда, везде находящим нечто постыдное.

Согласно Кэролайн Лич, уже в 1890-е годы время написания «Алисы в Стране Чудес» виделось неким золотым веком

или скорее «веком невинности». Устав от *modernité* (а Кэрролл, как легко заметить, был современником Бодлера), мы в один прекрасный день обнаруживаем, что обыденный взгляд на вещи прямо связывает течение времени с моральной деградацией общества, словно каждое следующее поколение сдает врагу еще один бастион.

Пессимист, каковым случается оказаться каждому из нас, неизбежно обратит внимание на то обстоятельство, что Алиса, если строго придерживаться текста Кэрролла, не испытывает страха: она часто бывает огорчена или возмущена, но испугана — никогда. Алиса плачет в приступе бессилия, однако самообладание возвращается к ней на удивление быстро. Если отождествлять Алису из сказки с исторической Элис Лидделл, которой было десять лет на момент знаменитой лодочной прогулки, то нам остается лишь пожалеть об исчезновении таких кисейных барышень, способных общаться с герцогинями и королевами и никогда не опускаться ни до истерики, ни до депрессии. Можно, конечно, назвать Кэрролла психологически легким писателем, ограничившись замечанием, что в его мире «жуткому» (в смысле Фрейда) попросту нет места, но из наших интерпретаций лезет именно жуткое — и чем дальше, тем сильнее. Гравюры Джона Тенниэла из первого издания, создававшиеся под строгим контролем Кэрролла, подчеркивают собранность Алисы и ее здравый смысл (*sanity* как антоним *insanity*). Но уже на иллюстрациях Артура Рэкхема 1907 года мы видим типичную героиню *Fin de Siècle*, подозрительно напоминающую анестезированную Андромеду Берн-Джонса с картины «*The Baleful Head*», да и кролик у Рэкхема довольно зловещий, почти как маскированный персонаж фильма Ричарда Келли «Донни Дарко». Вместо абсурда, оттененного здравомыслием классической Алисы Тенниэла, у Рэкхема появляется меланхолия, трактованная мыслителями эпохи барокко как причина безумия.



3. Артур Рэкхем. Алиса и Белый кролик, 1907

Дальше — больше. Мервин Пик в 1946 году изображает Алису единственным светлым лучом в царстве агрессивной глупости. И даже в мультфильме Уолта Диснея (1951), где от Кэрролла остались только общие очертания, золотоволосая Алиса несколько раз повторяет: «Мне страшно!»

Порой нам кажется, что персонажи «Алисы в Стране Чудес» за полтора столетия были исследованы вдоль и поперек и сказать нечто новое о Чеширском Коте столь же сложно, как добиться исчерпывающих объяснений от него самого. Скорее всего, это не так, и даже простая комбинаторика способна пролить определенный свет на поступки и слова этих странных личностей. Так, Мартовского Зайца

обычно рассматривают исключительно в сцене Безумного Чаепития, как часть трио Болванщик—Заяц—Соня. Нам же представляется более плодотворным объединить его с Белым Кроликом — причем не только в силу их таксономической близости.

Если считать, что Заяц и Кролик логически связаны, в глаза бросается прежде всего то обстоятельство, что эти два представителя отряда зайцеобразных (*Lagomorpha*) в сюжете «Алисы» иллюстрируют диаметрально противоположные стратегии отношения ко времени, хотя и порожденные сходными взглядами на его, времени, природу и функции. Мартовский Заяц, мучающий часы, и Белый Кролик, мучимый часами, симметричны в композиции сказки, словно тезис и антитезис.

Как все прекрасно помнят, сказочные события начинаются с появления Белого Кролика. Скучающая на лужайке Алиса, успевшая пролистать принесенную старшей сестрой книгу без картинок и разговоров (интересно, что это была за книга?), неожиданно замечает, что

«мимо пробежал белый кролик с красными глазами.

Конечно, ничего удивительного в этом не было. Правда, Кролик на бегу говорил:

— Ах, боже мой, боже мой! Я опаздываю.

Но и это не показалось Алисе особенно странным. (Вспоминая об этом позже, она подумала, что ей следовало бы удивиться, однако в тот миг все казалось ей вполне естественным.) Но, когда Кролик вдруг вынул часы из жилетного кармана и, взглянув на них, помчался дальше, Алиса вскочила на ноги. Ее тут осенило: ведь никогда раньше она не видела кролика с часами, да еще с жилетным карманом в придачу!»<sup>1</sup> Характерно, что способность Кролика к члено-

<sup>1</sup> Цитаты из Кэрролла приводятся в классическом переводе Н.М. Демуровой по изданию: *Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье*. М., 1978. С. 11–12.



раздельной речи первоначально кажется Алисе вполне естественной — каковой она и должна быть по логике сказки<sup>1</sup>. Другое дело — часы, оказывающиеся более человеческим атрибутом, нежели речь.

Слишком легко предположить, что кролик — существо, так сказать, искусственное, просто потому, что кроликов разводят в клетках даже там, где они встречаются в природе. Тем не менее этот кролик — альбинос с красными глазами, то есть он принадлежит к одичавшим потомкам когда-то одомашненных форм. Кролик вполне антропоморфен: судя по иллюстрациям Тенниэла (и по рисункам самого Кэрролла в «Приключениях Алисы под землей»), он все время передвигается на задних лапах. Но и это не заставляет Алису удивиться. Почему же часы оказываются в ее глазах признаком человечности, более существенным, чем даже язык, рефлексия, мышление, наконец? «Почему у кроликов не должно быть часов? — спрашивает Джиллиан Бир в статье «Алиса во времени». — Причин для этого великое множество (хотя автор их и не называет. — В.Д.), однако здесь мы сталкиваемся с кроликом, обладающим часами и способным узнавать по ним время, что задает всю последовательность приключений Алисы»<sup>2</sup>.

Очевидно, что благодаря своим часам (а также невротическому беспокойству, порожденному тем, что он на них видит)<sup>3</sup> Белый Кролик становится представителем принципиально взрослого мира, причем мира технологического,

---

<sup>1</sup> Правда, Кролик говорит сам с собой, а не пытается вступить в коммуникацию с другими персонажами, хотя бы с Алисой — и это логику сказочного сюжета как раз нарушает, поскольку Алиса отправляется на поиски приключений самостоятельно, движимая чистым любопытством, словно городской фланер у Бодлера.

<sup>2</sup> Beer G. Alice in Time // The Modern Language Review. Vol. 106. № 4 (October 2011). P. xxix.

<sup>3</sup> Если даже предположить, что Кролик не умеет определять время по часам, это ничего принципиально не меняет. Часы, на которые смотрят слишком часто, все равно превращаются в символ.

озабоченного временем и использующего это время как механизм социального принуждения. Это — современный Алисе XIX век. Существует обширная и содержательная литература о секуляризации и унификации времени и о превращении его в социальный инструмент. Пытаясь конспективно изложить суть этого процесса, нужно упомянуть время человеческой деятельности как время железнодорожных расписаний и фабричных гудков. И если последний был частью реальности низших классов, то с прибытием и отправкой поездов должны были считаться все (вспомним также, что железная дорога появляется в «Алисе в Зазеркалье»). Время некогда было еще и геополитическим фактором. Так, создание морского хронометра, относящееся к концу XVIII века, позволило синхронизировать отсчет времени в разных точках земного шара, благодаря чему была решена проблема определения географической долготы на море — и это вводит в наш контекст тему империи и ее территориального расширения. Следует упомянуть и телеграф, сделавший возможной быструю передачу информации (телефон появился позднее — уже после публикации «Алисы в Зазеркалье»).

Здесь важно то обстоятельство, что механические часы делят время на одинаковые, причем видимые отрезки, которые могут быть наполнены совершенно различным содержанием. Рабочее и свободное время радикальным образом отличны друг от друга. Работа на фабрике среди механических устройств — это именно механическая работа, которую не без оснований принято противопоставлять творческой, занимающей все человеческое время. Механическая работа сама уподобляет человека механизму, в том числе и тем, что начинается и прекращается по сигналу, а не по мере выполнения или в зависимости от степени усталости работающего.

Знание о неумолимости всякого рода расписаний придает особый смысл словам Болванщика из главы «Безумное чаепитие» о том, что со временем кое-кому удастся договориться, то есть природа его — исключительно социальная:

«Если бы ты с ним не ссорилась, могла бы просить у него все, что хочешь. Допустим, сейчас девять часов утра — пора идти на занятия. А ты шепнула ему словечко и — р-раз! — стрелки побежали вперед! Половина второго — обед!»<sup>1</sup> Позднее, в романе Кэрролла «Сильвия и Бруно» (1895), сентиментальном и рыхлом, но не лишенном философских открытий, появляется ранний вариант машины времени — часы, переводя стрелки которых можно управлять временем и возвращаться назад, чтобы исправить ошибки, совершенные в прошлом<sup>2</sup>.

Кролик, таким образом, есть олицетворение взаимосвязанных представлений о ходе времени и о социальности. Как придворный, он связан по рукам и ногам жесточайшим театрализованным ритуалом. В минуты отдыха он становится невротиком, привязанным к своим часам и полностью от них зависящим (а в случае опоздания к началу очередной дворцовой церемонии часы начинают показывать наиболее вероятную судьбу проштрафившегося Кролика).

Белый Кролик выступает представителем социального автоматизма: герцогиня может казнить его за опоздание, то есть самый страшный грех — выбиться из графика. Von mot Уайльда «Пунктуальность есть напрасная трата времени» к нему не относится, поскольку точность есть вежливость королей, но обязанность подданных. Как известно, только королева Англии обладает властью задерживать ход часов во время своих торжественных выходов. Время оказывается тождественным власти.

Но такое подчинение жесткому графику самым при- скорбным образом сказывается на психике Белого Кролика. Поведение Кролика демонстрирует, что значит быть в рабстве у времени, ведь не ты владеешь временем, даже если

---

<sup>1</sup> Кэрролл Л. Указ. соч. С. 60.

<sup>2</sup> Что характерно, происходящее при этом нарушение причинно-следственных связей Кэрролла нисколько не беспокоит.

постоянно держишь золотые часы в кармане своего жилета, а оно владеет тобой. Это конформист, ставший благодаря своему конформизму законченным невротиком. Неудивительно, что он оказывается еще и домашним тираном и что нигде не обнаруживается ни малейшего следа миссис Кролик. (Возможно, это и к лучшему, ведь почти все женские персонажи у Кэрролла на редкость несимпатичны — кроме самой Алисы, разумеется.)

Обратим внимание на то, что Тенниэл рисует Кролика (следуя, несомненно, прямым и точным указаниям Кэрролла) сперва в современном костюме, а в дальнейшем — в виде средневекового герольда, не имеющего жилетных карманов, куда он мог бы положить часы. Будучи в партикулярном платье, Кролик суетлив и бестолков и из рук у него все валится. Может быть, он еще не успел привыкнуть к перчаткам и жилетам? Переодевшись же в (псевдо)средневековый наряд, он превращается в серого кардинала, дающего Королю обязательные к исполнению советы и руководящего судом (см. последнюю главу). Консервативный революционер поневоле, Кролик находит свое спасение в ритуале и традиции, даже если они столь вызывающе абсурдны, как традиции Страны Чудес.

В случае Кролика часовой механизм дублирует социальный и призван усиливать его действие. В общем-то, его фигура сказанным и исчерпывается, но образ «сумасшедшего» Мартовского Зайца оказывается гораздо более многоплановым. У Мартовского Зайца все не так, как у прочих безумцев, встретившихся Алисе на ее пути. Безумие Зайца — чисто приватного свойства. Чем он занят? Да, в сущности, ничем: пьет чай с приятелями и ведет застольные беседы. Строго говоря, он бездельник (особенно на фоне трудолика и манипулятора Кролика), хотя у Зайца может быть другое мнение на этот счет — он мог бы сказать, что не участвует в абсурдной деятельности, а просто следует Природе. Если же мы продолжим настаивать, что природа не предписывает

зайцам пить чай, он сошлется на свое общепризнанное сумасшествие и будет прав.

Отметим, что Чеширский Кот, характеризуя Зайца, говорит, что тот «очумел в марте», хотя в Стране Чудес все обитатели в равной степени не в своем уме.

Может быть, и здесь не все так просто или не так прямолинейно-абсурдно, как может показаться на первый взгляд? Заяц, Болванщик и Соня не просто пьют чай: они исполняют непонятные посторонним ритуалы, исследуют природу Времени и загадывают Алисе загадку (про ворона и конторку), едва ли не инициационного толка, разгадывать которую она решительно отказывается. Можно предположить, что мы случайно попали на заседание некоего кружка интеллектуалов, подражающего ренессансным академиям. Заяц, по крайней мере, точно интеллектуал.

Позволим же себе еще одну развернутую цитату. Итак, знаменитая сцена с часами:

«Первым заговорил Болванщик.

— Какое сегодня число? — спросил он, поворачиваясь к Алисе и вынимая из кармана часы. Он с тревогой поглядел на них, потряс и приложил к уху.

Алиса подумала и ответила:

— Четвертое.

— Отстают на два дня, — вздохнул Болванщик.

— Я же говорил: нельзя их смазывать сливочным маслом! — прибавил он сердито, поворачиваясь к Мартовскому Зайцу.

— Масло было самое свежее, — робко возразил Заяц.

— Да, но туда, верно, попали крошки, — проворчал Болванщик. — Не надо было мазать хлебным ножом.

Мартовский Заяц взял часы и уныло посмотрел на них, потом окунул их в чашку с чаем и снова посмотрел.

— Уверю тебя, масло было самое свежее, — повторил он. Видно, больше ничего не мог придумать.

Алиса с любопытством выглядывала из-за его плеча.

— Какие смешные часы! — заметила она. — Они показывают число, а не час!

— А что тут такого? — пробормотал Болванщик. — Разве твои часы показывают год?»<sup>1</sup>

Каким образом часы Болванщика отстают на два дня и одновременно показывают время, когда пора пить чай? Можно только предположить, что это хронометр с несколькими циферблатами.

Если фигура Белого Кролика порождена, так сказать, общекультурным контекстом, то случай Мартовского Зайца намного интереснее. Его манипуляции с часами подчинены строгой логике, и эта логика не есть система, наблюдающаяся в безумии. Проще всего было бы решить, что Заяц протестует против рабства, в которое угодил Кролик. Однако протестовать можно по-разному, и если рассматривать действия Зайца как направленные против социального времени, они превращаются в клоунаду, в плоский и не слишком осмысленный хеппенинг. Тем не менее его удар бьет точно в цель.

Действительно, в качестве протеста против социально упорядоченного времени глумление над часами, поданное именно таким образом, как это делает Заяц, лишено смысла. Проще (да и нагляднее) было бы разбить часы, подобно тому, как луддиты некогда разбивали ткацкие станки, или иным способом испортить их механизм. Однако наше внимание настойчиво привлекается к действиям, вводящим часы в соприкосновение с пищей.

Принципиально важно еще и то обстоятельство, что часы начинают отставать не от удара по корпусу (который был бы простейшей и наиболее действенной демонстрацией презрения). Напротив, все, что Заяц с часами делает (и то, как он комментирует свои действия), есть скорее проявления преувеличенной заботы, и не его вина, если такая забота не пошла часам на пользу.

---

<sup>1</sup> Кэрролл Л. Указ. соч. С. 58–59.

Раскроем же наконец наши карты. Мы утверждаем, что все внешне абсурдные поступки и высказывания Мартовского Зайца приобретают глубокий смысл, если видеть в них реакцию на один текст, который теоретически мог быть известен Кэрроллу.

За два года до публикации «Алисы в Стране Чудес» на страницах газеты «The Press», издававшейся в новозеландском Крайстчерче, то есть среди тех самых антиподов, о которых в самом начале сказки рассуждает Алиса, появилось письмо, точнее эссе, подписанное псевдонимом Cellarius и озаглавленное «Дарвин среди машин». Его автором был молодой англичанин Сэмюэль Батлер (1835–1902), пытавшийся в это время сделаться новозеландским фермером. Из этой попытки, впрочем, ничего не вышло. Батлер вернулся на родину и стал английским писателем.

Писателем он был странным. К сожалению, Батлер относится к тем авторам, чьи биографии полностью определяют их творчество и провоцируют позднейших критиков на психоаналитические интерпретации. Здесь приходится написать несколько банальных фраз о деспотичном отце, влияние которого Батлер вынужден был преодолевать всю жизнь. Он происходил из той же социальной среды, что и Чарльз Доджсон, бывший всего на три года старше, но эти сыновья сельских священников выросли совершенно разными людьми.

И все-таки между ними наблюдается если не прямое сходство, то некоторая симметрия. Оба рисовали (Батлер — чуть более профессионально), оба не дожили до семидесяти. Батлер, так же как и Кэрролл, никогда не был женат и так же, как Кэрролл, навлек на себя подозрение в нетрадиционной сексуальности. Впрочем, загадок в жизни Батлера намного меньше, чем у автора «Алисы». Похоже, что семья (как и религия) была для него не более чем орудием социального подавления личности. Добившись независимости от родителей, Батлер счел излишним обременять себя семейными узами. До конца своих дней он пытался себя сделать и постоянно

размышлял на эту тему, так что наследственность и сознание (как материал, из которого делается человеческое существо, и инструмент для этой работы) составляют основное содержание его творчества. Даже критику эволюционной теории Батлер разворачивает в сходном ключе: расширяя понятие сознания до предела, едва ли не до абсурда, он пытается доказать, что эволюционные преобразования не случайны, но достигаются сознательными усилиями живых организмов, если не самой материи.

Буквально в первых строках своего эссе Батлер заговаривает о механической жизни и дальше подробно обосновывает такое словоупотребление, говоря о том, что механизмы подвержены действию эволюционных изменений, нуждаются в питании и, возможно, обладают своего рода сознанием (каковое понятие он склонен трактовать исключительно широко).

«Возьмем, к примеру, карманные часы, — пишет Батлер. — Можно исследовать всю красоту строения маленького животного, проследить за разумным движением миниатюрных частей, его составляющих, но это маленькое создание все равно останется потомком неуклюжих часов XIII столетия, недалеко от них ушедшим. Когда-нибудь напольные и настенные часы, сейчас отнюдь не склонные уменьшиться в объеме, могут оказаться полностью вытеснены повсеместным использованием карманных часов, а настенные и напольные родственники последних вымрут, как некогда динозавры, часы же, носимые в жилетном кармане (в течение определенного времени уменьшавшиеся в размере, а не наоборот), останутся единственным существующим видом исчезнувшей расы»<sup>1</sup>.

В конце текста Батлер с самым серьезным видом призывает к полному уничтожению этой механической жизни, чтобы не дать машинам — более совершенным и эффективным,

---

<sup>1</sup> Butler S. Darwin Among the Machines // Idem. A First Year in Canterbury Settlement with other Early Essays. London, 1914. P. 182–183.



чем мы сами — поработить человечество. Такой финал позволяет видеть в эссе всего лишь литературную шутку, однако сам автор не забыл о нем и включил (в расширенном виде) в текст своего антиутопического романа «Erewhon»<sup>1</sup>, опубликованного в 1872 году.

(Еще находясь в Новой Зеландии, Батлер дважды возвращается к теме механической жизни, причем заключительное эссе из этого цикла («Lucubratio Ebria», 1865) оказывается не менее интересным, нежели первое: здесь писатель предлагает рассматривать технические приспособления — вплоть до океанских судов и железных дорог — в качестве взаимозаменяемых частей человеческого тела.)

Трудно сказать, насколько будущий автор «Erewhon»'а был серьезен, разрабатывая данный сюжет. «Книга машин», занимающая несколько глав в батлеровской антиутопии, как будто говорит о серьезности этого мысленного эксперимента. Но даже если это и не так, первоначальный текст может предоставить нам материал для интереснейших умозаключений вне зависимости от исходных намерений писателя. Но вернемся же к нашим часам.

В обыденном понимании часы, естественно, к живым существам не относятся. Батлер показывает, что в определенном смысле их все-таки можно признать живыми, хотя такая жизнь не только не тождественна органической, но и во многом ей противоположна. Это делает его небольшое эссе важной частью определенной традиции.

Согласно Мишелю Фуко, статичный мир Просвещения заканчивается тогда, когда в естественных науках появляется концепция времени и изменений, порождаемых его течением. Джессика Рискин дополняет сюжет, разработанный Фуко, обращением к идее живого<sup>2</sup>. Граница между живым

---

<sup>1</sup> Название представляет собой анаграмму слова nowhere — нигде (англ.).

<sup>2</sup> Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations 83. Summer 2003. P. 97–125. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/representations1.pdf>

и неживым, пишет Рискин, неизвестная мыслителям и механикам XVIII столетия, современникам Линнея и Вокансона, обретает твердость в первой четверти XIX века, после Кювье и романтиков. Таким образом, время (а также история) появляется одновременно с представлением о жизни, несводимой к сумме частей живого существа (в чем коренится его основное отличие от механического устройства).

Изящную и точную формулировку этого представления приводит Гете в «Фаусте»:

Но даже генезис узнав  
Таинственного мирозданья  
И вещества живой состав,  
Живой не создадите ткани.  
Во всем подслушать жизнь стремясь,  
Спешат явленья обездушить,  
Забыв, что если в них нарушить  
Одушевляющую связь,  
То дальше нечего и слушать<sup>1</sup>.

Эти строки увидели свет в 1806 году.

Дихотомия живого и неживого не аналогична другой, сходной оппозиции — естественного и искусственного, но дополняется ею. XVIII век не имел никаких возражений против того, чтобы искусственное было живым или хотя бы таковым казалось, как утка Вокансона. XIX век ответил на это историей Франкенштейна. Можно даже сказать, что девятнадцатое столетие в отношении искусственного и естественного началось с Франкенштейна и закончилось уэллсовским доктором Моро. Эти сюжеты едины в своем осуждении искусственности. Следующим логическим шагом были эстетизм и футуризм, той же самой искусственностью восторгавшиеся.

---

<sup>1</sup> Гете И.В. Фауст // Он же. Собрание сочинений. М., 1976. Т. 2. С. 68–69 (пер. Б.Л. Пастернака).

Естественные объекты изменяются во времени, искусственные же, напротив, обладают способностью отмерять его равные промежутки. «Без часов нет автоматов, но нет и науки», — отмечал Фридрих Георг Юнгер в книге «Совершенство техники»<sup>1</sup>. Объективное познание, освобожденное от случайных свойств личности, порождает объективное действие, выражающееся в работе механизмов. Механицизм философии XVII века был первым строго научным мировоззрением.

Для механизма время обратимо, для организма нет. (Эти рассуждения, правда, подразумевают исправно работающий механизм.) Время, трактованное как механизм, ведет к появлению мыслительных конструктов, подобных «демону Лапласа», имеющему возможность восстановить состояние системы на любой момент прошлого, зная все ее параметры в настоящем.

Если следовать трактовке Дж. Рискин, получается, что для Вокансона между механическим устройством и живым организмом не было принципиальной разницы. Для Батлера же исключительно важно, что механизмы суть проявления иной жизни, чуждой нам и представляющей нешуточную опасность.

Вокансон был смертным богом Просвещения — эпохи, не знавшей, согласно Мишелю Фуко, временного измерения. Линнея или Бюффона, как уже упоминалось, время не интересовало. Вспомнив цитированную статью Джессики Рискин, мы получим, что граница живого и неживого застывает как раз при переходе к эпохе Историзма. Естественные и гуманитарные науки параллельно открывают для себя прошлое, качественно отличающееся от настоящего. Теории прогресса, понятые в самом общем виде, склонны трактовать любые перемены как перемены к лучшему. Слова

---

<sup>1</sup> Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. Машина и собственность. СПб., 2002. С. 71.



4. Пьер и Анри-Луи Жак-Дроз. Пишущий мальчик, 1768–1774  
(из книги: Wood G. Living Dolls. London, 2002)

«новое» и «лучшее» в сознании эпохи оказываются едва ли не синонимами, поэтому любой ретроград и реакционер по определению безнравственен. Известно, куда привела Фауста попытка остановить мгновение. И он не был в этом одинок: герои викторианских ужасиков — Дракула, чудовище Франкенштейна, Агасфер, — оказавшись по ту сторону времени, оказываются тем самым вычеркнуты из мира живых. Кажется, даже герой «Машины времени» Герберта Уэллса пропадает где-то в отдаленных эпохах лишь потому, что совершил тягчайший грех тем, что в буквальном смысле пошел против времени.

Таким образом, органическое понимается как подвластное времени: сама жизнь оказывается его функцией. Артефакт или механизм в этом смысле бессмертны, но лишь постольку, поскольку не способны умереть уже умершее, зомби, нежить. По этой же причине они, даже не совершая ничего предосудительного, оказываются сомнительными в нравственном смысле.

Пользуясь случаем, позволю себе высказать предположение, обосновывать которое сейчас нет ни места, ни возможности. Не есть ли История, влекущая к исчерпанию мир вещей и событий, то же, что и термодинамическое время? Возможно также, что представление об Истории, составляющей в каждый момент времени сумму неповторимых констелляций, возникло путем перенесения на мир представления об индивидуальном времени-кайросе.

Дефинитивный, так сказать, девятнадцатый век открывает для себя стихию времени и вместе с этим перекрывает любые возможности для автоматов стать если и не живыми, то хоть немного живее. Наконец, культура ар-деко проводит границу между жизнью и смертью как никогда четко и тут же начинает войну против жизни, которая из метафоры закономерно превратилась в реальность Второй мировой. После войны маятник вновь качнулся в противоположную сторону: если верить Джессике Рискин, в 1950-е годы начался очередной период размывания границ живого и неживого, продолжающийся до наших дней.

Текст Батлера можно считать высшей точкой «затвердевания» границы между живым и неживым, причем явное предпочтение, которое отдается совершенству неживого, предвосхищает всю эстетику футуризма с его машинопоклонством. При этом не только до роботов Чапека и «Метрополиса» Ланга остается более полувека, но и до «Будущей Евы» Вилье де Лиль-Адана — целых двадцать лет.

Этот роман<sup>1</sup>, не отмеченный особыми литературными достоинствами, упоминается едва ли не в каждом тексте, посвященном истории искусственного интеллекта. Видимо, любят его не за стиль, а за создание неких новых топосов, важных для понимания отношений естественного и искусственного. Протагонистом в книге выступает выведенный

---

<sup>1</sup> Вилье де Лиль-Адан О. Будущая Ева // Он же. Избранное. М., 1988. С. 17–200.

под собственным именем Эдисон, создающий для своего безнадежно влюбленного друга идеальную женщину-андроида по имени Гадали (делая это «посредством... нового рода черной магии — сочетания электричества и вожделения, звукозаписи и ясновидения, магнетизма и мизантропии», уточняет Габи Вуд<sup>1</sup>). Однако в конце повествования механическая девушка не только гибнет сама, но и становится причиной гибели почти всех, кто был причастен к ее появлению на свет: и своего возлюбленного, и женщины, чей облик она воспроизводит, и медиума, управлявшего ею, — кроме самого чудотворца Эдисона. «С этого момента, — пишет Габи Вуд, — смерть ретроспективно кажется фоном всей истории... Гадали путешествует и спит в черном гробу, что сообщает рассказу вампирические обертоны... В некотором смысле весь замысел Эдисона есть попытка победить смерть, и не только потому, что Гадали не смертная,... но и потому еще, что через сотворение неменяющегося существа само Время, или движение в направлении смерти, оказывается преодоленным»<sup>2</sup>.

И все же философское уподобление сложного механизма живому существу старше не только Батлера, но и Вокансона и восходит к эпохе барокко. Так, на первой странице «Левиафана» Томаса Гоббса читаем: «наблюдая, что жизнь есть лишь движение членов, начало которого находится в какой-нибудь основной внутренней части, разве не можем мы сказать, что все автоматы (механизмы, движущиеся при помощи пружин и колес, как, например, часы) имеют искусственную жизнь? В самом деле, что такое сердце, как не пружина? Что такое нервы, как не такие же нити, а суставы — как не такие же колеса, сообщающие движение всему телу так, как этого хотел мастер?»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Wood G. Living Dolls. P. 125.

<sup>2</sup> Ibid. P. 130–131.

<sup>3</sup> Гоббс Т. Левиафан // Он же. Сочинения. М., 1991. Т. 2. С. 5.

Отметим также, что следующее за этим пассажем описание государства как искусственного человека в XX веке трансформируется в государство как машину из людей в «Мифе машины» Льюиса Мамфорда.

Можно предположить, что способность механизмов к движению, по всей видимости самопроизвольному, должна была внушать страх свидетелям первых триумфов механики. Ведь никакие неодушевленные объекты, такие как здания, оружие или домашняя утварь, не способны двигаться сами по себе, а повозки движутся лишь в силу того, что в них запряжены лошади. Таков был порядок вещей, опрокинутый первым часовым механизмом.

Просвещение изгнало все мифы в детскую, и вот автоматы Вокансона уже не пугают, но восхищают его современников. Лишь много позже — когда золотой век андроидов остался позади — Гофман сумел увидеть в них проявление чуждой, враждебной жизни, и тем более враждебной, чем больше она притворялась тождественной нам.

Объявив часы животным, мы увидим, что это — хищное животное, недаром на циферблатах когда-то писали фразу «omnes vulnerant, ultima necat».

Зигмунд Фрейд в «Недовольстве культурой» (1930) уподобляет механические устройства протезам, благодаря которым человек достигает едва ли не божественного могущества. Если Фрейд не был знаком с текстами Батлера, он мог читать «Принципы философии техники» Эрнста Каппа (1877)<sup>1</sup>. Капп разработал теорию органопроекции, по сути дела гностическую, в которой орудия труда и все механические устройства понимаются как продолжение частей нашего тела, то есть человек эманурует их из себя<sup>2</sup>. Но, попытавшись истолковать часы в сходном ключе, мы

<sup>1</sup> Капп Е. Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig, 1877.

<sup>2</sup> См.: Геллер Л. «Органопроекция»: в поисках очеловеченного мира // Звезда. 2006. №1 (<http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/11/ge17.html>).

зайдем в тупик. Часы не продолжают вовне ни одного из человеческих органов и не усиливают ни одной из способностей, естественно нам присущих. Как раз наоборот, они навязаны извне и лишают человека свободы действия (что прекрасно демонстрирует Белый Кролик), делая автономное существо частью некоего муравейника, квазиорганизма, где только неподвижный мозговой центр обладает способностью принимать какие-либо решения. Часы по отношению к их обладателю оказываются паразитом, проводником чужой воли.

Возвратившись к Мартовскому Зайцу, мы обнаружим, что роль механизмов в философской традиции ему прекрасно известна. Если вы склонны видеть в часах животное, говорит нам Заяц, смотрите, что будет, если я их накормлю. Он и кормит их, словно живое существо — маслом (притом самым свежим) и чаем (в чай потом опускают и Соню — очевидно, желая пробудить ее от полусна, в котором она пребывает). Заяц оказывается анархистом, что неудивительно (и это в очередной раз возвращает нас к теме времени как социального регулятора), но не просто дебоширом, а анархистом, обладающим глубоким философским мышлением.

Смысл поступка Зайца заключается в демонстрации преувеличенности претензий того, что Батлер называл «механической жизнью». Кормление часов осуществляется как попытка фальсификации гипотезы Батлера, причем это принудительное кормление. Если часы в самом деле живые, то пускай они питаются так, как питаются живые (характерным образом Батлер тоже говорит о «питании»), если же им от этого плохо, следовательно, они не могут считаться высшей формой жизни, заявляет Заяц, и уж тем более глупо считать, что полностью зависимый от нас объект, требующий нежнейшего обращения и выходящий из строя из-за сущих мелочей, может стереть нас с лица земли. Все это означает, что подчиняться диктату механизмов и механического



времени не стоит, а враг (если считать его врагом) намного слабее, чем желает казаться.

В тексте Кэрролла часы принадлежат Болванцику — социально ангажированному ремесленнику, вынужденному выполнять заказанную работу в срок. Если время остановилось, то труд никогда не принесет плода (и, соответственно, вознаграждения), превращаясь в труд Сизифа. Тем не менее припасы за столом Безумного Чаепития не заканчиваются. В диснеевском мультфильме владельцем злополучных часов оказывается Кролик, то есть порча часового механизма (а часы там в конце концов разбивают молотком) становится концептуальным жестом протестного содержания.

Даже если небольшой текст Сэмюэля Батлера и не содержит принципиальных философских открытий, он тем не менее маркирует ситуацию исключительной культурологической важности. Тем значительнее оказывается остроумный ответ, который Льюис Кэрролл устами Мартовского Зайца дал и на само батлеровское эссе, и на ситуацию в целом.

## IV

# ВОЗВЫШЕННАЯ МЕХАНИКА, ЧУДОВИЩНАЯ АРХИТЕКТУРА

### 1.

Говорят, что для Витрувия и следовавших по его стопам зодчих-гуманистов архитектура была универсальным объяснительным искусством, создающим образ мира; однако с тех пор она не только утратила эту магическую способность, но и вовсе отказалась от классического языка, по которому не перестают тосковать теоретики<sup>1</sup>. Что, как не система классических ордеров, самым решительным и непреложным образом выстраивает иерархию — сначала свою собственную, а затем и всего окружающего мира? Колонна должна стоять вертикально, причем капитель всегда расположена наверху, а база внизу. То, что придает дворцу дворцовый характер, это число именно вертикальных элементов — колонн и пилястр, воплощающих иерархические принципы направления и соподчинения. Модернистская же архитектура (особенно ярко это проявилось в раннем модернизме) подчеркнуто горизонтальна, и если у Ф.Л. Райта эту горизонтальность можно трактовать положительно, как связь с ландшафтом, то горизонтальность построек Ле Корбюзье прочитывается исключительно как указание на отсутствие направления «верх—низ». Современный мир всячески противится созданию иерархических моделей, и отсюда происходит отмеченное Сергеем Ситаром устранение наглядности из науки

---

<sup>1</sup> Ситар С. Архитектура внешнего мира: Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М., 2013. С. 7–15.

и приоритет математических вычислений, по определению бесплотных, то есть не зависящих от материального субстрата. Наиболее достоверно то, в чем больше математики, то есть то, что всего труднее нарисовать.

Когда художник что-то рисует, это «что-то» оказывается важнее того, что он рисовать не стал: иерархические отношения вводятся уже в процессе выбора объекта. Репрезентация может быть устроена только иерархически, поскольку композиция предполагает, если прямо не навязывает, иерархизацию изображаемого, разделяющегося на центр и периферию, верх и низ, передний и задний планы. Стоит ли удивляться тому, что авторы средневековых *mapae mundi* помещали в центре изображенного мира Иерусалим? Их представления о мире диктовали именно такую композицию. Современный же мир, прежде чем выйти в XX веке за пределы аристотелевской логики, перестал быть изображаемым, но когда именно это случилось, сказать трудно. Барочные атласы еще имеют вид художественных увражей, где изображения полушарий привычного нам вида все же заключены в богатые картуши и поддерживаются фигурами, олицетворяющими стихии, науки и страны света с Европой на первом месте. Стаффажные драконы и морские змеи уступают место кораблям отважных европейских мореплавателей. Изображенное пространство приобретает качество правдоподобия и перестает быть символическим, теперь эту роль берут на себя картографические маргиналии. Потенции и намерения барочной риторики и комбинаторики здесь оказываются ограничены представлением об иерархии.

Антон Нестеров в статье о смысле маргиналий барочных карт начинает свое рассуждение с напоминания о принадлежащем Джону Ди проекте универсальной науки антропографии. Ди, елизаветинский маг, математик и герметист, бывший, помимо всего прочего, теоретиком британской талассократии, излагает этот проект в предисловии к первому английскому изданию «Начал» Евклида (1595), где содержатся

и другие интересные вещи<sup>1</sup>. Замысел антропографии намного шире, чем у известной нам антропологии, поскольку «подразумевает одновременно и “описание”, и “прорисовку” человека, то есть вербальную и графическую репрезентацию знания о нем... Ди думает о некоем *Атласе человека*: не *Анатомическом атласе*, а гораздо более грандиозном проекте, который бы включал в себя кроме анатомических рисунков схемы, диаграммы и прочие визуальные способы представления материала»<sup>2</sup>.

Хотя грандиозный проект Джона Ди остался неосуществленным, его создатель не был одинок в своем стремлении объединить знание о человеке под эгидой геометрии. Сходную задачу ставил перед собой Герхард Меркатор, задумывая «Атлас», который должен был начинаться с сотворения мира и заканчиваться генеалогией и хронологией, причем «последние два раздела связаны непосредственно и исключительно с человеком, тем самым мир мыслится как арена действий рода Адама», а картография — как «наложение человека и его деяний на лик Земли»<sup>3</sup>. Меркатор, впрочем, идет еще дальше, заявляя, что земной мир дан человеку лишь для сравнения его с Небесами, из чего Нестеров делает вывод, что карта Земли оказывается лишь эмблемой Небес<sup>4</sup>.

В связи с этим можно предположить, что оформление барочных карт имело смысл выстраивания контекстов, внутри которых должно существовать изображение земных полушарий. Барочные карты, пишет Нестеров, «сопоставляют различные контексты, встраивая объект — изображение земной поверхности — в иерархические ряды: земной ландшафт и круг времен года, земной ландшафт и ход светил на

---

<sup>1</sup> Например, рассуждение об имматериальной сущности архитектуры.

<sup>2</sup> *Нестеров А.* Географические карты раннего Нового времени как эстетизация и концептуализация репрезентированного пространства // *Гетеротопии: миры, границы, повествование.* Вильнюс, 2015. С. 90.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 96.

небе, земной ландшафт и зодиакальный круг»<sup>1</sup>. В географическом отношении карты могут быть идентичны, но, будучи оформлены по-разному, они приобретают различный смысл.

Карты должны были обрасти дополнительными изображениями, чтобы получить возможность трансляции не только географических знаний, но и знания о мире как таковом. Архитектура несла эту способность в себе самой, по крайней мере до определенного момента.

Исследователи, рассуждающие о традиционной архитектуре задним числом, как о явлении более или менее отдаленного прошлого, видят в ней тщательно разработанную систему трансляции вовне традиционных представлений о мироздании, заявляя, что любое здание домодернистской эпохи — от Версаля до африканской хижины — обнаруживает трехчастную структуру, воспроизводящую устройство мифологического космоса («нижний» мир, земной мир и верхний мир богов). Произведения же архитектурного модернизма, согласно этой логике, обозначают свою связь с пространством по-другому, что навлекает на них упреки в дезорганизованности и хаотичности. Критики модернизма исходят из представления о здании как о микрокосме, против чего адепты современной архитектуры всячески возражают. Даже значение архитектуры как средства коммуникации оказалось под сомнением уже в самом начале XX века. Единственной, хотя и двусмысленной привилегией, покуситься на которую не в силах даже самые радикальные реформаторы, оказывается роль индикатора состояния общества и культуры: в конце концов, если Жолтовский и Леонидов работали в одно время, из этого факта можно извлечь пускай не утешение, то уж точно какие-то выводы.

Поскольку этот текст не стремится стать идеологическим или эстетическим манифестом, автору, пожалуй, следует остановиться, сделав некий примирительный жест, и сказать,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 108.

что безотносительно к нынешнему состоянию архитектуры ее история содержит множество сюжетов, способных пролить свет на то, как человек видел свое место в мире. Такие сюжеты могут быть извлечены из любых закоулков исторической памяти: чем менее известна та или иная история, тем лучше. Эвристическим потенциалом можно задним числом наделить любую странную и забытую историю — чем необычнее, тем лучше.

Два сюжета, представленные здесь, разделены более чем двумя столетиями и объединяются не как тезис и антитезис, а скорее как две попытки сформулировать один и тот же тезис, недостаточные, но этим как раз и интересные.

Труды Атанасиуса Кирхера (1602–1680), иезуита и универсального гения эпохи барокко, никогда не переиздавались после его смерти. Следующее поколение интеллектуалов, сплошь механицисты и картезианцы, поспешило объявить подобную литературу да и весь мир барочных энциклопедий и кунсткамер пыльным дедовским хламом, ни для чего уже не нужным. В таком духе Бюффон отзывается об Улиссе Альдрованди, о чем нам поведал в «Словах и вещах» Мишель Фуко, но и Вальтер Беньямин каких-то восемьдесят лет назад пишет «Происхождение немецкой барочной драмы» как повествование о пыльных, забытых, нелепых вещах.

В преклонные годы Кирхер написал автобиографию, отмечая на ее страницах, что чувство избранности не покидало его с самых ранних лет. Он был младшим современником Галилея (имени которого нигде не упоминает) и старшим современником Лейбница (с которым некоторое время состоял в переписке). Родившись в немецкой провинции, он заканчивает свою жизнь в Риме, хранителем собственного музея и автором книг, в которые, кажется, намеревался заключить весь мир без остатка. В отличие от своих собратьев-иезуитов он не путешествует на край света к дикарям и язычникам, но зато все, что привозят миссионеры, становится частью грандиозной картины мира по Кирхеру. За

свою долгую жизнь Кирхер написал много тысяч страниц, посвященных (вроде бы) геологии, механике, акустике, теории музыки, этнографии, палеографии и другим не менее животрепещущим вещам. Правда, все эти научные дисциплины оказались у него приправлены изрядной долей того, что мы сейчас сочли бы фантастикой. Кирхера увлекает не просто необычное, его литературная кунсткамера полна чудовищ. Чудовищна изображенная им полая Земля, пронизанная токами огня, и точно так же чудовищны звероголовые и многорукие боги египтян и китайцев.

В работах последнего времени творчество Кирхера приобретает явные черты арт-проекта, он и сам становится собственным арт-проектом: дешифратором несуществующих языков, производителем вымышленных археологий, неким Борхесом до Борхеса. Похоже, только в таком ключе и можно воспринимать причудливые образцы барочной натурфилософии, не ставшие, в отличие от трудов Галилея и Кеплера, частью позитивистского канона. И тогда кто, как не Кирхер, станет для нас квинтэссенцией подобной науки, стремящейся раскрывать истину о мире, но совпадающей по своим характеристикам с барочным искусством. Эта наука исключительно причудлива, местами страшна и озабочена поисками курьезов и редкостей до такой степени, что, не замечая леса за деревьями, сама становится одним из таких курьезов. Мы видим мир, еще не успевший отделиться от текста (снова вспомним Фуко), и естественно-научное знание, пока еще прочно сросшееся с гуманитарным, нестрогое и субъективное.

Джон Гласси, автор недавно вышедшей биографии Кирхера<sup>1</sup>, любуясь своим героем, не забывает при этом иронизировать, полагая его главным экспонатом собственного музея диковин, его ядром и центром притяжения. Непонятно, как

---

<sup>1</sup> *Glassie J. A Man of Misconceptions. The Life of an Eccentric in an Age of Change.* New York, 2012.

суровая иезуитская дисциплина, в том числе интеллектуальная, способна сочетаться с размашистым фантазированием, составлявшим сущность фирменного стиля отца Атаназия. Так, отрывочные сведения о Древнем Египте, о его гигантских постройках и причудливых богах позволяют Кирхеру (в книге «Эдип Египетский», 1656) предложить дешифровку египетских иероглифов, столь же неправдоподобную, сколь и захватывающую.

Кирхер заранее знал, что он намерен прочитать в письменах древних египтян, каковые, по его убеждению, «отличаются от обыденного письма, то есть от букв, слов и различных частей нашей речи. Иероглифы представляют собой лучший, более возвышенный способ письма, родственной абстрактному разуму и внутренней природе вещей и в силу этого передающий смысл сокрытых тайн природы»<sup>1</sup>. Среди энтузиастов, искавших следы «*prisca teologia*»<sup>2</sup>, он, кажется, был последним, в связи с чем возникает искушение видеть в нем если не просто курьез, то, во всяком случае, великолепный анахронизм, завершающий аккорд странной культуры, неспособной отличить знание от воображения и откровение от опыта.

Александр Махов пишет о рождении эмблематики в попытке преодолеть конвенциональный, то есть случайный характер слова и создать единственно совершенный язык, где не существовало бы разрыва между вещью и словом: «вещь

---

<sup>1</sup> Kircher A. *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*. Roma, 1636. P. 260–261. Цит. по: *Vuonanno R. The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher*. Heidelberg; New York; Dordrecht; London, 2014. P. 5.

<sup>2</sup> «Древняя», или «первоначальная», теология в традиции, к которой принадлежал Кирхер, — гипотетическое целостное знание о мире, якобы восходящее к самому Адаму и переданное затем Гермесом Трисмегистом (он же — бог Тот) египетским жрецам. Его разрозненные следы можно обнаружить как в библейской мудрости, так и в греческой философии. См.: *Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция*. М., 2000.



должна присутствовать в слове — но достичь этого можно было лишь одним способом: использовать в качестве “слова” образ»<sup>1</sup>. И далее: «Образец такого языка — идеал, к которому стоило стремиться, — был найден в “Иероглифике”, трактате о языке древних египтян, написанном эллинистическим автором Гораполлоном. Этот трактат, случайно обнаруженный в 1419 году... стал одним из самых авторитетных, цитируемых и толкуемых текстов в эмблематическом кругу... Гораполлон полагал, что египтяне обозначали понятия посредством вещей — собственно, изображений вещей: змея обозначала время; пеликан — дурака, и т.п. Такое истолкование египетского письма было неверным, но удивительно подходящим для данного момента. Оно показывало, что древнейший (и, как предполагалось, священный) язык человечества был языком не “пустых” слов и букв, но исполненных смысла божественных образов. Такой язык описывает природу лучше, чем словесный»<sup>2</sup>. Опираясь на Гораполлона, а также на Плотина, писавшего, что в иероглифах «предмет предстает созерцанию сразу, в целостном синтезе всех своих очертаний, не требуя для своего представления ни размышления, ни усилия воли»<sup>3</sup>, ренессансные неоплатоники, а вслед за ними и деятели Контрреформации развивают апологию образа как мгновенно постигаемого концепта, не требующего сложных рассуждений для своего раскрытия и, следовательно, времени для понимания. Образы берутся непосредственно из окружающего мира, они — часть книги творения и поэтому находятся в родстве с нашим разумом. Некоторые авторы были склонны подчеркивать телесность образов, которая должна облегчать их усвоение нашим грешным разумом, но для Кирхера образный язык (а также язык иероглифов,

---

<sup>1</sup> Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 29.

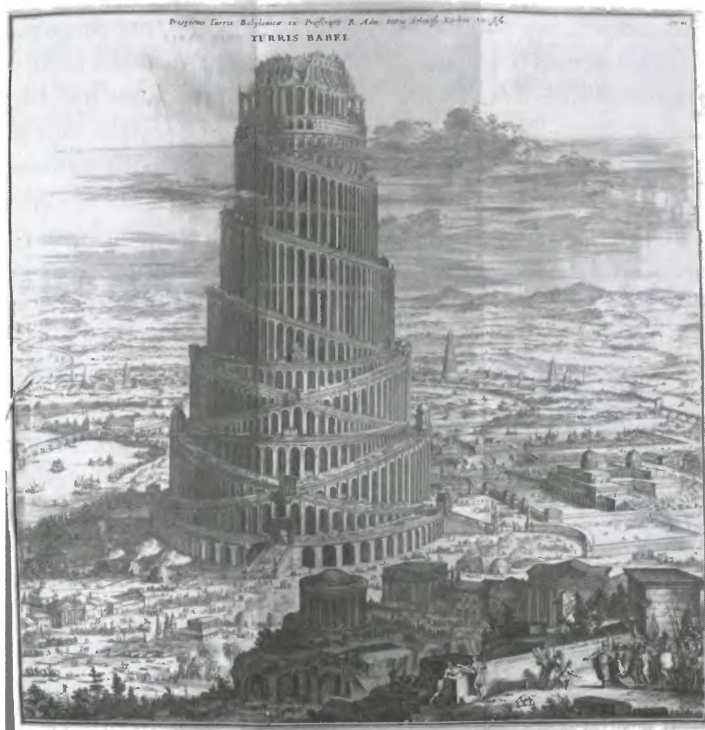
<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эннеады (V, 8, 6). Пер. под ред. Г.В. Малеванского.

как частный его случай) оказывается ближе к абстракциям, то есть к божественному разуму.

Воспользовавшись языком если не образов, то метафор, можно сказать, что Кирхера всю жизнь влекло к абсолютному центру, и это проявляется как в его биографии — молодой Кирхер всеми силами стремится в Рим, отказываясь занять в Вене освободившуюся после смерти Кеплера должность императорского математика, — так и в интеллектуальных пристрастиях. Его увлекает проблема центра — смыслового и физического. Это может быть и последний предел человеческого знания, парадоксально совпадающий с изначальным знанием, и внутренняя структура земного шара, и магнетизм как основная сила, сохраняющая целостность мироздания.

«Turris Babel», последняя книга Кирхера, вышедшая в Амстердаме в 1679 году, была, как следует из названия, посвящена Вавилонской башне. Кажется, автор не сомневается в возможности осуществления такой постройки, не принимая в расчет предела высоты, существующего для каменных и кирпичных зданий с несущими стенами. Впрочем, традиция умалчивает о каких-либо внутренних помещениях в Башне, и это позволяет нам предположить, что Башня была «столпом», лишенным, подобно египетским пирамидам, сколько-нибудь существенного внутреннего пространства. В отличие от Брейгеля и его последователей, Кирхер (или его иллюстратор Деккер) рисует уже построенную Башню — и у него получается сильно вытянутое вверх строение с узким основанием. Внизу это сооружение опоясано двойным спиральным пандусом, выше пятого яруса пандус остается только один, предназначенный для того, чтобы поднимать наверх материалы, не располагая ни подъемными кранами, ни летательными аппаратами. Впрочем, подъемные механизмы у строителей Башни все же есть, но они теряются среди облаков где-то на самом верху. Лестницы, ведущие на Башню, снабжены триумфальными арками; судя по всему, их четыре, по числу сторон света,



5. Конрад Деккер. Вавилонская башня. Иллюстрация из книги Атаназиса Кирхера «Вавилонская башня» (Kircher A. Turrus Babel. Amstelodami, 1679)

Каких высокопоставленных гостей могли ожидать на Башне, остается загадкой. Ах да — у подножия Башни расстилается город, довольно-таки беспорядочный, хотя и не лишенный архитектурных достопримечательностей, в том числе и башен, но до той единственной, что останется в истории, этим башням далеко, как до неба.

Нам остается только восхищаться проницательностью (или фантазией, что в данном случае почти то же самое) Кирхера, способного конструировать подобные картины на основании более чем скудных данных. Ученый иезуит

доказывает, что башня, будучи построенной, перевернула бы земной шар. Судя по рисункам, Кирхер не видел ничего невозможного в постройке, высота которой равна расстоянию до Луны. Башня на соответствующем рисунке тонкая, словно дамский мундштук, да и сам земной шар, снабженный таким украшением, становится подобен мыльному пузырю, выдуваемому из соломинки. Правда, вместо кощунственной лестницы в небо, возведенной гордыней богоборца, получился бы неподвижный отвес, указывающий направление абсолютного низа, словно такие понятия сохраняют привычный смысл в межпланетном пространстве. И если бы не преувеличенный размер и не спиральная структура, порожденная функциональной необходимостью, это сооружение было бы неотличимо от другого, более позднего памятника, строительство которого было прервано, едва начавшись. От Дворца Советов.

Предположение о том, что гравюра из забытой книги может быть истинным прототипом фантастического здания, едва не ставшего реальностью сталинской Москвы, может быть основано только на уверенности в том, что случайностей в нашем мире не бывает. Кажется, Кирхер не относился к числу любимых персонажей поколения 1900-х годов и до выхода в свет «Маятника Фуко» Умберто Эко был скорее малоизвестен. В словаре Брокгауза и Ефрона ему посвящена краткая заметка, где книга о Вавилонской башне даже не упоминается. Дмитрий Хмельницкий называет Щусева серым кардиналом, стоявшим за организацией конкурса и выбором проекта. Но вряд ли барочная параферналия с подземными морями и опрокидывающимися глобусами могла быть особенно близка этому веселому цинику, прекрасно знающему ставки и правила иерархических игр в архитектуре. Неоклассицисты Щуко и Гельфрейх, придавшие Дворцу Советов окончательный вид, также не подходят на роль тайных поклонников барочной науки. Значит, проводником кирхеровских аллюзий мог быть только Борис Иофан,

точнее его учитель, таинственный архитектор Армандо Бразини, «последний великий архитектор возвышенного»<sup>1</sup>, одержимый римским барокко и пирамидами.

Второй сюжет также касается Дворца Советов, но его половинки отстоят друг от друга всего на десять лет.

Среди обширного наследия австрийского архитектора Адольфа Лооса есть два произведения (статья с броским заголовком и неосуществленный проект), благодаря которым он широко известен не только среди историков архитектуры. В 1908 году Лоос опубликовал манифест под названием «Орнамент и преступление», в котором отстаивал эстетику чистых плоскостей. Лоос предвосхитил печатные работы Ле Корбюзье не только неприятием существующей архитектуры, но и самым стилем своей риторики, скорее ошеломляющей, нежели убеждающей читателя. И точно так же, как это будет делать Ле Корбюзье двумя десятилетиями позже, Лоос стремился обосновать новейшую эстетику, опираясь на позитивизм прошедшего столетия.

Адольф Лоос (1870–1933) принадлежал к тому же поколению, что и главные фигуры венского Сецессиона — художники Густав Климт (1862–1918) и Коломан Мозер (1870–1918), архитекторы Йозеф Ольбрих (1867–1908) и Йозеф Хоффманн (1870–1956), — но всячески пытался откеститься от этого вынужденного родства. В молодости Лоос провел несколько лет в США, где испытал влияние Райта и, по всей вероятности, талантливого архитектора Ирвинга Гилла (1870—1936), бывшего своего рода «модернистом до модернизма». Возвратившись в Вену, Лоос, прежде чем стать востребованным архитектором, добивается известности в качестве «арбитра изящества», опубликовав множество статей об английском прикладном искусстве и моде, а также о том, какой должна быть современная архитектура.

---

<sup>1</sup> Kirk T. Monumental monstrosity, monstrous monumentality // *Perspecta*. Vol. 40. 2008. P. 13.

Согласно квазиэволюционным представлениям Лооса («Орнамент и преступление»), время для изобретения нового орнамента прошло и любые попытки в этом направлении глубоко безнравственны. Только дикари, пишет Лоос, украшают разными завитушками все, что попадает к им под руку, включая собственное тело, мы же, как белые цивилизованные люди, должны избегать подобных украшений как на предметах, окружающих нас, так и на собственном теле. Тагуированный человек превращается под пером Лооса в отталкивающее чудовище в эстетическом и нравственном смысле. Отождествление этики и эстетики — традиционное явление и не должно нас удивлять; зато уподобление поверхности здания человеческой коже хоть и встречается у Рескина, но приобретает новые оттенки в эпоху Фрейда.

Стремление к упрощению предметной среды роднит Лооса с Ле Корбюзье, хотя лучезарных городов Лоос все же не рисовал. Его осуществленные проекты тяготеют не просто к геометрии, но к платоновским телам, замкнутым в себе и избегающим взаимодействия с окружающей средой. Гладкие стены, лишённые выступов и членений, не дают возможности как-то зацепиться за них. Вместо того чтобы взаимодействовать с окружающим пространством и активно его формировать, постройки Лооса стремятся отгородиться от него.

Впрочем, одно из произведений Лооса обнаруживает необычное для архитектора стремление к выстраиванию контекста, но этот контекст слишком необычен. Речь идет о конкурсном проекте здания редакции газеты «Chicago Tribune», столь экстравагантном, что сам автор, похоже, и не рассчитывал на возможность осуществления такой постройки. Помимо Лооса, в конкурсе 1922 года участвовали Вальтер Гропиус, Бруно Таут, Элиэль Сааринен и другие известные архитекторы, но только лоосовский проект обрел в результате странное бессмертие. Требовалось построить небоскреб, и Лоос нарисовал самый необычный небоскреб



6. Адольф Лоос. Здание редакции газеты «Chicago Tribune», конкурсный проект, 1922

В мире — здание в виде каннелированной греко-дорической колонны, облицованной черным мрамором и стоящей на десятиэтажном кубическом постаменте. Ствол колонны насчитывал еще 20 этажей, так что общую высоту здания можно оценить в 120 метров. (Периптер канонических пропорций с такими колоннами имел бы около 850 метров

в длину.) Наверху колонны располагалась каноническая четырехугольная абака со стороны, равной высоте 6 этажей.

Завершение лоосовской башни плоской площадкой требует особого рассуждения. Если предположить, что на расстоянии колонна воспринималась бы как подпирающая само небо, это оказалось бы ироничной игрой с образом высотного здания — не «скребницы неба», а деликатной, при всей ее выразительной внешности, опоры для небесной тверди, которой, видимо, угрожает падение. Если же вспомнить, что дорический ордер принято уподоблять мужскому телу, получится, что Лоос изобразил темнокожего Атланта, поддерживающего небесный свод.

Естественно, здание-колонна было известно задолго до Лооса, но он вдохнул новую жизнь в этот образ. Существует Башня-руина, построенная Фельтеном в Царском Селе (1771–1773), и «Colonne brisee» (ок. 1780) неизвестного архитектора в парке Дезер де Ретц в Шамбурси, к западу от Парижа, представляющая собой четырехэтажный дом с винтовой лестницей и подвалом. Эти постройки намного меньше воображаемой башни «Chicago Tribune» и, что самое главное, были построены как парковые затеи (follies), доступные взорам немногих и находящиеся в тех местах, где предполагается поведение, кардинальным образом отличное от нормированного городского. Другое дело — проект Лооса, предназначенный для мегаполиса. Семантика городских сооружений совершенно иная, и до самого последнего времени они чуждались чего бы то ни было игрового. Игра же, затеянная Лоосом, в силу своих масштабов выходила исключительно мрачной. Здание в виде элемента здания представляет собой овеществленную синекдоху, то есть вид метафоры, где часть выступает в роли целого. Но колонна, напомним, может быть не только частью колоннады. Если она изображает человеческое тело, так ведь и человек умеет многое, кроме как стоять в строю. Отдельно расположенная колонна еще в Античности сделалась монументом в честь



героя или правителя. И почти сразу на вершине колонны оказывается статуя соответствующего персонажа.

Монумент, как указание на иной контекст (как правило, на некое героическое время), по своему смыслу если и не аналогичен руине, то, во всяком случае, близко к ней подходит. Любопытно, что сам Лоос пытался свести традиционную, то есть семантизированную, архитектуру к памятнику и надгробию. Здесь же, вступая в противоречие со своими собственными принципами, он рисует памятник *par excellence*.

Лоосовский небоскреб оказался бы памятником не лицу или событию, но отвлеченной идее «четвертой власти». Проект представляет собой метафору властного дискурса в чистом виде. Штаб-квартирой влиятельной газеты оказывается гигантская колонна, подпирающая небесный свод, то есть производство и распространение информации приравниваются к поддержанию миропорядка в его самой проработанной форме. Неизвестно, задумывался ли Лоос о таких вещах, но из его проекта можно было бы сделать антиутопию, более выразительную, чем «Метрополис».

На первый взгляд кажется, что эффект, который производят вещи, подобные лоосовской колонне (да и кирхеровской башне тоже), наилучшим образом описывается фрейдовским понятием жуткого. Нарушение масштаба, проницаемость границ, которые наш повседневный опыт приучает считать незыблемыми, — вот источники жуткого в архитектуре. Многие проекты раннего модернизма и ар-деко удивляют, но это удивление не связано с радостью. Город-сад Эбenezера Говарда или «Индустриальный город» Тони Гарнье должны были состоять из небольших коттеджей, соразмерных человеку и создающих комфортную среду. Модернистская же архитектура, отсчет которой начинают с альбома Антонио Сант-Элиа 1914 года, сразу начинает играть с преувеличенной монументальностью и порожденным ей дискомфортом. Вскоре в эту гонку включаются и более традиционные архитектурные направления. Воздействие рисунков Хью Ферриса,

как и рисунков Сант-Элиа, основано главным образом на нарушении привычного масштаба. Впрочем, то же самое можно отнести к Пиранези и Булле.

Возможно, такой преувеличенный масштаб сооружений предполагает уравнивание модернизма с этатизмом. Корбюзье, пока не стал звездой всемирного масштаба, усердно искал союзников среди диктаторов и воротил бизнеса. Кто был бы в состоянии найти средства на осуществление проектов Сант-Элиа, не говорится, но можно предположить, что это сильное и активное государство.

Как пишет Умберто Эко, искусство предлагает потребителю то, чего он от него не ждет<sup>1</sup>. Архитектурное же сообщение имеет по преимуществу (хотя и не исключительно) конформистский характер. Задача архитектора-практика заключается в том, чтобы предложить максимум новизны, не вызвав у потребителя чувства резкого дискомфорта. Утопическая же архитектура играет с ожиданиями зрителя, который вправе счесть предложенную архитектурную среду дискомфортной, а утопию — антиутопией.

Можно подумать, что Эко смягчает высказывания Лооса, сохраняя их общий смысл. Правда, австрийский архитектор вовсе отказывает архитектуре (в первую очередь — архитектуре жилища) в возможности производить какие-либо сообщения, помимо чисто конформистских (в отличие от изобразительного искусства — здесь Лоос придает требованию нонконформизма смысл нравственного долга). Никакого компромисса между ними быть не может, и в этом Лоос желает быть радикальным, как истинный художник XX века. В мире крайностей может существовать либо серьезное и даже душераздирающее искусство, либо ковры и котики. Правда, постройки самого Лооса, противореча его собственным положениям, конформистскими вовсе не были.

---

<sup>1</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 234.

Но вернемся же к нашим колоннам. Колонна привычно соотносится с человеческим телом и предполагается непроницаемой, как и само тело в нормальных обстоятельствах. Мы видим тем не менее, что колонна Лооса оказывается полой, а башня Кирхера, напротив, не имеет внутреннего объема. Обе обманывают наши ожидания — и довольно неприятным образом, если продолжить телесную аналогию. Точно так же мир, изображенный в книге Кирхера «Mundus Subterraneus» противоречит нашим представлениям. Кирхер показывает нам моря огня, расстилающиеся под лесами и полями. Сама земная поверхность оказывается тонкой пленкой, натянутой над бездной, и мы в прямом смысле слова живем на вулкане. Если о духе барокко принято говорить как о постоянной тревоге, что может продемонстрировать ее ярче этих образов? И как можно определить желание жить и возводить города с высокими башнями поверх бурлящих огненных потоков? Виктор Мазин указывает, что концепция возвышенного у Берка и Канта связана с удовольствием мазохистского толка<sup>1</sup>. Изображение бедствий и страданий потому так привлекательно, что мы примеряем их на себя и постоянно оцениваем свое настоящее положение с учетом увиденного. Нарушение привычных масштабов окружающего нас предметного мира можно, наверное, счесть одним из базовых страхов современного человека, иначе невозможно объяснить все разновидности сюжета «Гулливвер среди великанов», которые нам преподносит массовая культура (один из вариантов — путешествие внутри человеческого тела). Забавно, что зеркально симметричный сюжет не возникает никогда. Слишком большим — а слишком большое не только опасно, но и непонятно — может быть только Другой.

Лоос не мог не учитывать еще и то обстоятельство, что колонна (далеко не обязательно сломанная) представляет собой распространенный мотив надгробной иконографии.

---

<sup>1</sup> <http://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit>

Колонна таких размеров, как в его проекте, наводит на мысль о монументе в честь какой-то исчезнувшей расы богов или, скорее, титанов первого божественного поколения. Этот памятник трудно назвать иначе, нежели чудовищным — и такое определение содержит в себе большой эвристический потенциал, если мы попытаемся объяснить всю эпоху барокко<sup>1</sup> через понятие чудовищного.

Употреблять такие слова опасно, и опасность заключается в том, что они интуитивно понятны. Интуитивно же понятные сущности именно в силу своей кажущейся очевидности противятся сколько-нибудь точному определению.

На первый взгляд, определение чудовищного можно вывести из фрейдовского понятия жуткого как превосходную его степень, с другой же стороны, чудовищное далеко не всегда пугает, однако всегда возмущает. Жуткое находится внутри нас, в то время как чудовищное всегда за пределами нашей личности, опыта и тела. Можно предположить, что мы нуждаемся в чудовищном для более точного (и более эффективного) определения собственной сущности методом от противного.

«Чудовище, — пишет Закия Ханафи в книге «Чудовище в машине», — есть “не человек”, и оно явным образом сигнализирует об этом посредством своего тела: тела с избытком членов или с недостаточным их числом, с членами в неправильных местах. Чудовища уродливы, поскольку де-формированы (*de-formed*), буквально находятся “вне формы”, отклоняясь от красоты обыкновенного телесного устройства. Я знаю, что я человек, потому, что я не *это*. Чудовище служит для того, чтобы утвердить границы человеческого сразу на “нижнем” и на “верхнем” их пределе: полуживотное или полубог, все прочее — чудовищно»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> А также ар-деко, как реинкарнацию барокко.

<sup>2</sup> *Hanafi Z. The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of Scientific Revolution. Durham; London, 2000. P. 2.*

Прибегнув к оппозиции внутреннего и внешнего, мы увидим, что чудовищное относится к другому диапазону явлений, нежели жуткое, и вообще эти два понятия принадлежат к разным культурам, одна из которых интроспективна и заинтересована в рационализации своего внутреннего мира, другую же культуру, явно экстравертную, заботит демаркационная линия между своим (правильным, человеческим) и всем, что в этом мире нам чуждо. Преодоление непреодолимых границ (трансгрессия) есть, без сомнения, жуткое явление, поскольку оно проецируется на нашу собственную телесность, нарушение же масштаба, лишаящее нас возможности соотносить окружающий мир с собственным телом, чудовищно, но это внешняя по отношению к нам вещь. Чудовища во всем нам противоположны: они нарушают все визуальные приличия (сформулированные по нашему образу и подобию), соединяют несоединимое и оказываются в самых неожиданных местах. Химера чудовищна, поскольку составлена из частей разных животных, несходных между собой. Но если какая-то сила способна поместить голову козы на спину льва, страшно представить, что она может сделать с нами — но это не «мы» в смысле каждого из нас, а условный человек. Так в космогонической схеме Эмпедокла соединяются разнородные части организмов, плавающие в некоем первичном бульоне. Причем если родственные части соединяются благодаря любви, то сила, соединяющая несоединимое, — это ненависть. Порождения ненависти нежизнеспособны, поскольку их части не обнаруживают взаимного сродства и тяготения друг к другу и в будущем их ожидает лишь распадение и смерть. Пока этого не произошло, они влачат какое-то пограничное существование. И поскольку они не принадлежат ни к миру живых, ни к миру мертвых, мы имеем полное право объявить их чудовищными. Явление чудовищного можно понимать как выход за пределы той территории, того диапазона условий, где только и возможна жизнь: чудовищна саламандра, живущая

в смертоносном огне, но чудовищен и феникс, в этом огне умирающий и возрождающийся.

Чудовище представляет собой зрительный эксцесс. Оно не всегда страшно, но всегда удивительно, нелепо, и, возможно, его даже стоит назвать возмутительным, поскольку оно соединяет в себе то, что по самой природе вещей должно быть разделено. Эмпедокловы сочетания несочетаемого непрочны, как чисто прагматические союзы. Можно сшить чучело из частей разных животных, — и мы знаем, что барочные кунсткамеры были полны таких произведений таксидермического искусства, — но это обязательно должны быть части мертвых животных. Доктор Моро или Франкенштейн, пожелавшие сотворить химеру, скоро убедились бы в ее нежизнеспособности.

Химерные существа попадают в область жуткого, только если мы имеем склонность соотносить их с собою. Можно, однако, предположить, что эта привычка к интериоризации внешнего (лежащая в основании понятия возвышенного) появилась не раньше, чем появился сентиментализм. Во всяком случае, в эпоху барокко ее еще нет. Тогда в наших глазах все неправильное («барочное») должно оказаться образом абсолютного Иного, и речь в таком случае должна идти о чудовищном *par excellence*. Монстры из книги Улисса Альдрованди производят отталкивающее впечатление, однако для читателя они всегда будут экзотикой, безопасно размещенной в далеких странах и эпохах или в музейных склянках со спиртом. Изображение киноцефала не пугает нас, как и изображение кентавра, но лишний раз напоминает о нашей человеческой сущности. Но вот зачем понадобилось столь настойчивое напоминание о человечности — это уже другой вопрос.

Если Просвещение в лице своих философов и натуралистов занято систематизацией нормального, барочные натурфилософы, напротив, картируют маргинальное. Стоило бы, вслед Фуко, задаться вопросом: почему именно Просвещение (в лице

Линнея) решило повторить труд Адама и вновь дать имена всем живым существам? Ни барокко, ни, допустим, Античность не ставили перед собой подобной задачи. Нормальное было интуитивно понятно, его идентичность не нуждалась в подтверждении через эталонные образцы.

Сон разума рождает чудовищ, как некогда утверждал Гойя; но это справедливо лишь тогда, когда речь идет о просвещенческом разуме. Кошмаром Линнея были бы живые организмы, сочетающие (как, например, утконос) признаки разных систематических групп. Барочный разум, напротив, постоянно и изобретательно создает таких чудовищ. Сочетание всего со всем<sup>1</sup>, поэтика кончетти, ломоносовское «сопряжение далековатых идей» с позиций другой эстетики могут показаться нарочитым придумыванием странностей, издевательством над логикой и просто стрельбой из пушек по воробьям. Когда Кольридж посвятил Джону Донну эпиграмму со словами о «вензелях из кочерги», он имел в виду как раз противопоставление произведения и материала, по меньшей мере неожиданного.

Картирование границ естественного понятно, когда другим членом оппозиции предстает искусственное (которое может не признаваться в качестве отдельной сущности). Если же речь идет о противопоставлении естественного и противоестественного, все рассуждения сводятся на уровень интуитивно понятного, что мешает получить логически проработанное определение. Слова о том, что мы потеряли представление о нормальном и допустимом, образующее фундамент некоторых других культур, мало что объясняют.

Исследование редкого и единичного (в том числе и чудовищного) вряд ли имеет смысл с точки зрения поиска

---

<sup>1</sup> Сущность «всеобщей риторической культуры» по А.В. Михайлову (см.: Михайлов А.В. Поэтика барокко // Он же. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 68–186). Мир такой культуры если не полностью прозрачен, то, во всяком случае, однороден во всех направлениях, как ньютоновское пространство.

пределов божественного могущества, поскольку оно беспредельно. Это занятие становится осмысленным не раньше, чем умами мыслителей овладевает механистическая философия, но и в этом случае о «нормальной» работе мира-механизма можно говорить, опираясь на интуицию или на статистику. Или на эстетику.

Лестница существ, на ступенях которой расположились буквально все, от инфузорий до ангелов, — просвещенческий, а не барочный концепт. На ней нет места для чудовищного, случайного и нецелесообразного, то есть единичного. В глазах просвещенческого мыслителя чудовищное не имеет своей сущности, не исключено, что оно представляет собой некий сбой в мироздании. Так, зло определяется исключительно через добро, смерть — через жизнь и т.д.

Согласно Ханафи, «чудовищность или несовершенство возникает из-за своеволия (*unruliness*) материи, когда та не подчиняется управляющей ею форме»<sup>1</sup>. Можно предположить, что материя в ту эпоху, которой посвящена книга Ханафи, должна была рассматриваться как обладающий собственной волей актор, и работа с нею виделась подобной дрессировке животного. И действительно, барочный концепт *lusus naturae* предполагал наличие в природе свободы действия, рефлексии, миметической способности и едва ли не чувства юмора — все это порождало пейзажи на срезе агата и каменные подобию морских раковин, которые впоследствии были опознаны в качестве останков вымерших живых существ<sup>2</sup>.

Аристотелевское представление о соответствии друг другу души и тела, которые словно бы живут в счастливом браке, предполагает, что ущерб, причиненный телу, передается душе, и наоборот. Романтическая же дихотомия тела

---

<sup>1</sup> *Hanafi Z.* Op. cit. P. 119.

<sup>2</sup> *Findlen P.* Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe // *Renaissance Quarterly*. 1990. Vol. 43. № 2. P. 292–331.



и души, не соответствующих друг другу, рождена либо из неоплатонизма, либо из гностицизма. Но ужас перед оборотнями и вампирами восходит все-таки к Аристотелю: параллельно превращению человеческого тела во что-то иное происходит необратимая метаморфоза души. И если животные еще до некоторой степени понятны, то машины чужды нам без всяких оговорок.

Как напоминает Ханафи, «чудовища вызывают смущение и ужас, поскольку кажутся соединяющими животное с человеческим... Своим неупорядоченным телосложением и перепутанными членами чудовище угрожает низвергнуть любой порядок, разрушить все иерархии. От чудовища несет дикостью и лесами, пространством за пределами законов»<sup>1</sup>. Следовало бы уточнить, что разрушение естественной иерархии означает не ее фрагментацию, а полную инверсию, когда наименее организованные формы материи оказываются на самом вершине лестницы существ.

Чудовища противоречат нашему повседневному опыту и выходят за пределы нормальной биологии. Чудовищное не только не предполагает веры, но и не связано требованиями правдоподобия. Чудовище невозможно встретить на улице, по крайней мере сейчас, когда мир сложился и правила игры установились окончательно. Однако в начале времен все могло быть по-другому.

Классическое представление о чудовищах предполагает соединение частей тела человека и животного. Таковы кентавры, гарпии, сирены. Таковы полулюди-полузмеи, бывшие первыми царями Пелопоннеса. Роль этих персонажей двойственна, как и их облик, ведь они одновременно и культурные герои, и страшные монстры, вызывающие безумие у окружающих. Недаром дочери Кекропа, будучи сами детьми чудовищного отца, открыв ларец, где содержался младенец Эрихтоний, сходят с ума и погибают. Но

---

<sup>1</sup> Hanafi Z. Op. cit. P. 2-3.

даже самая классическая из мифологий оставляет лазейку для чудовищ модернистской разновидности, сращивающих органическое с механическим.

Миф о Пелопсе, внуке Зевса и отце Атрея, уже содержит технический, если не прямо трансгуманистический эпизод.

Единственным занятием Тантала, отца Пелопса, было испытание на прочность божественных и людских законов. И в самом деле, чем же еще заниматься любимцу богов? Конечно, только тем, что заставило бы этих богов испепелить его на месте. Но изначальное расположение олимпийцев к такому персонажу более чем естественно: как не уставал повторять Честертон, декадентские настроения свойственны просвещенным и обеспеченным, а вовсе не темным и забытым.

Зевс, как известно, окончательно потерял терпение лишь тогда, когда гостеприимный Тантал поднес ему собственного сына в зажаренном виде. Однако тоскующая по дочери Деметра, как и полагается равнодушной природе, все же съела кусочек — и для воскрешенного Пелопса пришлось делать новое плечо из слоновой кости. Трудно отделаться от мысли, что механический фрагмент, вживленный в тело, усугубил наследственную безнравственность персонажа. Свидетельством этому служит сюжет сватовства: попросив руки Гипподамии, дочери царя Эномая, Пелопс знал, что ему предстоит выступить против царя в гонке на колесницах и что он не сможет не только победить, но и сохранить свою жизнь: у царя были самые быстрые в мире кони, и он убивал всех, кого обгонял. Чтобы одержать победу, Пелопсу приходится совершить несколько предательств сразу. Сговорившись с царским колесничим, он ставит царю в колесо восковую чеку, колесо в самый напряженный момент скачек соскакивает с оси, и царь гибнет. Обманом убив царя, Пелопс расправляется и со своим помощником. Но было и третье предательство — поскольку наш герой, не моргнув глазом, пообещал колесничему первую ночь с царевной, руки которой добивался сам.

(Можно было бы проанализировать миф о Пелопсе в структуралистском духе, возможно даже, в пародийном по отношению к Леви-Строссу ключе. Дихотомию «атрофия/ гипертрофия родственных чувств» олицетворяют Тантал, убивающий сына, и Эномай, убивающий претендентов на руку дочери. Другой необходимой оппозицией может стать «гибельное и спасительное введение чуждого элемента», каковыми будут, соответственно, плечо Пелопса из слоновой кости и восковая чека в колеснице царя Эномая. Обретение Пелопсом искусственного плеча было, по сути дела, началом его биографии, обретением чудовищности (бесчеловечности?), которая затем раскрылась в полную силу. Напротив, для Эномая встреча с «неправильной» восковой чекой завершила его жизнь, полную чудовищных деяний.)

Модернистские кошмары, в которых живая плоть соединяется с механизмом, возвращают нас в область жуткого, размывая при этом понятие чудовищного.

## 2.

Для объяснения понятия жуткого Фрейд прибегает к помощи этимологии. Так же как и в случае чудовищного, происхождение слова способно пролить свет на сущность интересующего нас явления. Блаженный Августин возводит латинское «monstrum» к глаголу «monstrare» — «показывать», утверждая, что чудовища, нарушающие границы естественного порядка вещей, служат нам живым напоминанием об этих границах. Закия Ханафи<sup>1</sup> считает такую этимологию ложной, но Исидора Севильского подобные соображения не смущали, и с точки зрения современной лингвистики все его этимологии оказываются ложными. Истинной же этимологией следует считать связь чудовищного с предзнаменованием (от «monere» — «предвещать»), и это под-

---

<sup>1</sup> Hanafi Z. Op. cit. P. 3.

тверждает наше убеждение в том, что чудовищное в своей сущности рационально, ведь пророчество всегда нужно было истолковать, сведя все образы и метафоры к однозначному утверждению.

В отличие от жуткого, чудовищное целиком подчинено правилам риторики и комбинаторики, как, по всей вероятности, барокко вообще. Громоздя Пелион на Оссу, мы нарушаем правила хорошего вкуса, подразумевающие иерархию элементов и экономию средств. Риторика может оказать нам услугу, позволив распространить интересующее нас понятие на творения человеческих рук, в частности на архитектурные сооружения. Две вымышленные постройки, с которых мы начали свой рассказ, безусловно, чудовищны: одна до бесконечности умножает свои ярусы в тщетной надежде достичь лунной сферы и стать уже не постройкой, а полноценным элементом мироздания, другая же вырывает из контекста единственную архитектурную деталь, увеличивая ее до невероятных размеров — *ne pars pro toto, a pars supra toto*.

Фрагмент из Эмпедокла о соединении частей животных и о том, что среди множества сочетаний элементов есть сочетания разрешенные, а есть запрещенные, оказал, судя по всему, большое влияние на позднейшую культуру. В свете этого фрагмента можно истолковать комбинаторное искусство Раймунда Луллия, подразумевающее получение нового знания путем рационального сочетания многочисленных, но заранее заданных элементов. Естественно, из теоретически представимых комбинаций и здесь далеко не все разрешены и «жизнеспособны». Основной упрек, который могли бы адресовать этой системе мышления мы, заключается в отсутствии новых сущностей. Для нас новое знание означает постоянное открытие новых категорий, которые у Луллия, напротив, предполагаются раз и навсегда определенными. Метафора шахматной доски, предложенная Мишелем Фуко для рассуждения о систематике Линнея, срабатывает здесь

ничуть не хуже. Машина Луллия представляет собой, по сути дела, таблицу, в которой число столбцов и строк стремится к бесконечности.

Здесь не место рассуждениям о принципиальной возможности каталогизации всех сущностей и качеств, главное, что Луллий полагал ее не только осуществимой, но и желательной. Применительно к архитектуре ордерная система представляет такую же комбинаторику, не исчерпывающую все содержание и возможности зодчества, но определяющую некоторые сочетания элементов как предпочтительные, а другие — как запрещенные. В свою очередь, разрешенные и запрещенные сочетания также имеют свою иерархию: из запрещенных одни оцениваются как нелепые и не отвечающие требованиям хорошего вкуса, другие — как просто чудовищные.

Риторическая культура предполагает не только возможность для наблюдателя считать объекты окружающего мира как тексты, но и текстуальную организацию всего мира. Судя по всему, устройство средневековой вселенной соответствовало правилам латинской грамматики, поскольку единственным языком философии была именно латынь. Этимологии Исидора Севильского (латинские этимологии) были одновременно и генеалогиями. Барокко, видимо в связи с герметизмом или крушением герметизма, начало поиски языка, более естественного, чем латынь; логическим итогом таких поисков были попытки создания искусственных языков<sup>1</sup>.

Если мы постулируем существование и единственность естественного языка, то и нарушения его правил должны быть единообразны, то есть существует единственный способ говорить чудовищные вещи. Он заключается в последовательном разрушении иерархии

---

<sup>1</sup> См.: Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2007.

и пренебрежении как принципом естественных мест, так и экономией средств. Но это не антиязык, повествующий о противоестественных вещах, что было бы слишком просто и малоэффективно для построения эстетики. Язык чудовищного не отменяет естественного порядка, точно так же, как язык возвышенного не отменяет привычного и соразмерного. Этот язык не выделяется специально, как некая экзотика, напротив, он активно вторгается в сферу привычного и естественного.

Чудовищное можно попытаться определить через понятие трансгрессии, хотя оно не поддается логическому анализу. В модерне прорыв к некоему «невозможному» оценивается положительно, хотя некоторые версии невозможного бесполезны или даже вредны. Вавилонская башня по Кирхеру усыпана по всей высоте лачугами строителей, которые, может быть, проводят всю жизнь на невероятной высоте рукотворного столпа, загнанные туда волей безумного тирана.

Если Вавилонская башня представляет собой высказывание, то это чудовищное высказывание. Колонна Лооса подпирает небеса, а изображенная Кирхером башня стремится стать иглой, протыкающей небесный свод. Если строители башни говорили на идеальном языке, то сама башня становится высказыванием о невозможном, сделанным на языке, грамматика которого соответствует устройству мира.

Фортунио Личети в книге «О причинах, природе и различиях чудовищ» (1616), которую Ханафи называет образцовым монстрологическим трактатом, «опровергает ту идею, согласно которой чудовищ следует рассматривать как части речи, следующие правилам некоего чудесного (prodigious) синтаксиса — способом Бога говорить со своим грешным земным сообществом»<sup>1</sup>. Если же мы встанем на точку зрения, против которой Личети возражал, тогда Вавилонская башня окажется грандиозной попыткой человека говорить

---

<sup>1</sup> Hanafi Z. Op. cit. P. 34.

с Богом на языке самого Бога, трагическим превышением человеческих полномочий.

Что же касается языков, то еще философы раннего Средневековья знали, что человеческие языки отличны от естественного языка, поскольку их грамматика не соответствует устройству мироздания. Башня — огромные объемы камня, вторгшиеся в сферу воздуха, — нарушает естественное для аристотелевской физики расположение элементов. Но и как орудие человека, тем более — как продолжение человеческого тела или разума башня чудовищна, поскольку предоставляет человеку средство выйти за назначенные ему пределы.

Колонна, вздымающаяся на сотню с лишним метров, не менее чудовищна в своей противоестественности, чем та колонна с каннелированным стволом, которую Максимилиан Волошин смог разглядеть в цеппелине<sup>1</sup>. Дело не в том, что техника чем-то близка классической архитектуре, вовсе нет! Техника оказалась способна разбудить или вернуть к жизни силы, которые тем или иным способом поднимают скалы и колонны в небо, что, в общем-то, противоестественно.

Понятие чудовищности как раз и подразумевает противное естеству, как в смысле размеров (колонна в 100 метров высотой), так и в смысле нахождения не на своем месте (колонна, пролетающая в небе). Техника ар-деко все время пытается преодолеть земное притяжение негодными средствами — и в этом заключается немалая часть ее своеобразной привлекательности. Квинтэссенцией техники того времени можно считать проект самолета, выполненный в 1929 году Норманом Бел Геддесом. Это сооружение легче всего описать как океанский лайнер, поднятый в воздух: внутри него располагались комфортабельные пассажирские каюты и миниатюрная железная дорога для замены неисправных двигателей.

---

<sup>1</sup> Стихотворение «Цеппелины над Парижем» (1915).



7. Норман Бел Геддес (в соавторстве с инженером Отто Келлером).  
«Авиалайнер № 4», 1929  
(из книги: *Geddes N.B. Horizons*. Boston, 1932)

Эрнст Капп<sup>1</sup>, словно следуя мысли, высказанной Сэмюелем Батлером в одном из новозеландских эссе (а на самом деле, продолжая Аристотеля), определяет технические устройства как продолжение человеческого тела. Если молоток продолжает руку, то железная дорога или пароход оказываются подобны сказочным семимильным сапогам. Но сапоги можно подобрать по размеру, а рельсы и мосты всегда заставляют нас чувствовать себя маленькими и неуместными. Часть становится больше целого, сначала по размеру, затем и по смыслу.

Для понимания всего странного и грандиозного (в частности, грандиозных монументов) обычно привлекается понятие возвышенного. Согласно Терри Кирку, «возвышенное — эстетика сенсорного насилия. Каждое воплощение возвышенного преобразует угрозу в реальность: в подавляющую архитектуру зловещего беспокойства (*ominous disquiet*)... Великолепное и грандиозное легко может стать трансгрессивным и устрашающим. В самой эстетике возвышенного заключено непостоянство. Когда возвышенный

<sup>1</sup> *Kapp E. Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig, 1877. См. главу «Время зайцев и время кроликов. Скрытая машинерия Льюиса Кэрролла».



язык монумента виден в ином свете — в свете атомного взрыва, его сила становится отталкивающей. Памятник превращается в монстра»<sup>1</sup>.

И все же понятие возвышенного к барочным эксцессам неприменимо. Эта просвещенческая, если не сентименталистская концепция основана на понятии эмпатии, которого барокко не знало. Эмпатия постепенно распространяется с ближних на дальних, в том числе и на сущности, отличные от нас с вами. Пиранези, а тем более Леду относятся к области возвышенного, они близки нам, и мы пытаемся вписывать себя в их мир.

Чудовищность, напротив, никакой возможности эмпатии не допускает. Введем промежуточное определение: чудовище представляет собой не просто нечто иное по сравнению с нами, но и такое иное, по отношению к которому невозможна эмпатия. Можно предположить, что с наступлением склонной к интроспекции и сопереживанию эпохи в конце Просвещения чудовищное стало более невозможным. Квазимодо и Человек-слон Джозеф Меррик не чудовища: они обнаруживают живой интеллект и тонкую душевную организацию, в точности как у нас самих. Телесная оболочка оказывается не более чем маской, скрывающей принципиальное сходство персонажа и наблюдателя. Даже оборотни и вампиры XIX века путают тем, что их качества могут быть легко перенесены на нас. Сам принцип соединения человеческого и звериного в таких персонажах всегда позволяет разделить эти две составляющие. Если барокко с легкостью отыскивало не заслуживающих сочувствия монстров, считая, что нечеловеческое убивает человеческое даже в самых малых дозах, нашим современникам с великим трудом удается придумать не вызывающее сочувствия существо для фильма Ридли Скотта «Чужой».

Топос соединения живого и механического обращается к нашей эмпатии и поэтому принадлежит к области жуткого.

---

<sup>1</sup> Kirk T. Monumental monstrosity, monstrous monumentality // *Perspecta*. Vol. 40. 2008. P. 13.

Такие вещи возникают в эпоху романтизма с ее неприятием интеллектуального смешения искусственного и природного, бывшего обычной практикой предыдущей эпохи<sup>1</sup>. Но, несмотря на возможное внутреннее сопротивление, каждый из нас в течение жизни делается все более искусственным. Кардиостимуляторы и вставные челюсти никого не пугают, но протезы конечностей — это уже жуткое, и фантазии на тему бунта даже не машин, а самой материи оказываются здесь вполне уместными.

Подтверждая эти рассуждения, Закия Ханафи пишет, что «наши человеческие тела самым натуральным образом делаются все более машиноподобными, точно так же, как наши любимые машины — например, персональные компьютеры, способные говорить, — принимают на себя успокаивающую печать человекоподобия. Жак Эллюль делает самое уместное замечание относительно условий этого взаимного обмена: «Техника полностью антропоморфна, поскольку человеческие существа стали полностью техноморфными»<sup>2</sup>. Страх перед искусственным, судя по всему, уходит. Возможно, это связано с тем, что современные технические устройства так же мало напоминают часовые механизмы, как современные синтетические материалы не похожи на полированную сталь клинков и доспехов. Эти механизмы настолько ушли в прошлое, что ими даже можно любоваться, что и делают поклонники стимпанка. С другой стороны, мы уже больше полувека находимся в описанном Джессикой Рискин цикле неразличения живого и искусственного — кажется, этого достаточно для того, чтобы избавиться от некоторых страхов.

По словам Ханафи, «для Личети, Кампанеллы и их коллег из XVII столетия чудовища были порождены *неповиновением* материи. Сейчас же наш страх чудовищного вырастает

---

<sup>1</sup> Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations. 2003. № 3. P. 97–125 (<http://www.stanford.edu/dept/HPS/representations1.pdf>).

<sup>2</sup> Hanafi Z. Op. cit. P. 95.

из слишком полного овладения материей. Не демоны, не духи умерших оживляют статуи или трупы, но мы сами занимаем место демона, сами становимся неотличимы от материи. То, чего добивается Фауст, есть не что иное, как уничтожение человеческой личности, человеческого духа или человеческой сущности в обмен на власть над природой и освобождение от труда»<sup>1</sup>.

И далее: «Автоматон, движущаяся статуя, чудовищен, так как кажется нарушающим естественный порядок вещей. Человек, создающий живой аппарат, состязается с Богом, провоцируя страхи перед нечестивым творением и дьявольским вмешательством. Автоматон обозначает границы, которые нельзя переходить человеческому творчеству, особенно когда творческие способности направлены на то, чтобы устранить человеческий труд, заменив его технологической индустриализацией. Этот страх уже присутствовал в убеждении Аристотеля, что ткацкий станок, ткущий сам по себе, будет так же противен природе, как и дом, в котором рабы взялись бы командовать хозяевами. Самодвижущаяся материя создает разрыв в иерархии природы и общества, потенциальную угрозу государственной и космической гармонии и искажение творящей силы, способное обернуться жестокими раздорами. Все чудовищное несет в себе эти опасности»<sup>2</sup>.

Терри Кирк, смешивая чудовищное и возвышенное, делает тем не менее следующее ценное наблюдение: «Чудовища были многочисленны как на заре модернизма, так и в дни его упадка. Возвышенное стало чудовищным ликом архитектуры, заполнившим беспокойное пространство между удивлением и предупреждением»<sup>3</sup>. Это наблюдение в очередной раз подтверждает стремление модернизма вернуться если не прямо в архаику (что вряд ли осуществимо), то, во всяком случае, к психологическим формам, предшествующим XIX веку,

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 96.

<sup>2</sup> Ibid. P. 97.

<sup>3</sup> Kirk T. Op. cit. P. 14.

зацикленному на индивидуальности, в частности через отказ от эмпатии. Естественно, такая попытка не могла закончиться полной удачей, но важно само направление движения.

Ощущение бесчеловечной (в буквальном смысле — не учитывающей присутствия человека) мощи в совершенно оформленном виде присутствует уже в первом произведении архитектурного авангарда — альбоме Антонио Сант-Элиа. Более того, на этом ощущении и основана выразительность графики итальянского футуриста. Техника в его идеальном городе оказывается единственным организующим началом, грандиозным словно силы, сминающие и разглаживающие земную поверхность, и абсолютно враждебным человеку. Техника не способна обустроить человеческую жизнь, поскольку во всем ей противоположна. Тотальный дискомфорт (от этого грубого слова никуда не денешься) выдается за ценное эстетическое переживание. Можно вспомнить и «альпийскую архитектуру» Бруно Таута: циклопические сооружения среди горных пиков, которые Таут рисовал, повинуясь труднообъяснимому, но, по всей вероятности, закономерному импульсу, производят такое же впечатление, что и горы вокруг них — прекрасные, но бесчеловечные, наилучшее воплощение Равнодушной Природы, Деметры на Танталовом пиршестве.

«Формы корабля, самолета, автомобиля, — отмечает Ханс Зедльмайр в «Утрате середины», — становятся (в архитектуре модернизма. — В.Д.) примерами для подражания — отсюда черпает свои образцы и новый стиль жилища. Весьма характерно, что он задается теми образованиями, в которых человек — подобно новому кочевнику — не в состоянии пребывать постоянно, в них он может пребывать только короткое время»<sup>1</sup>. Но в том-то и дело, что состояние напряжения, мобилизации, свойственное путешественнику или авиатору, эта эстетика распространяет на всю жизнь,

---

<sup>1</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 122.

буквально от колыбели до могилы. И если капитан Немо в середине XIX века умудрился сделать из «Наутилуса» образцовый викторианский дворец, то модернистские жилища сами стараются подражать подводной лодке, если не батисфере, зависшей над черной бездной.

Возможно, именно поэтому в те баснословные времена, когда действовал капитан Немо, прогресс мог вызывать разные чувства (в диапазоне от искреннего восторга до столь же искреннего раздражения), кроме одного — чувства обреченности.

Адольф Лоос настаивает на уместности обитаемого монумента, обращаясь к нью-йоркским небоскреbam, смоделированным по образцу гробницы Мавсола или готической часовой башни, хотя мог бы вспомнить памятник Лисикрата. Осознавал ли он, что говорит о возможности превратить в жилище кладбищенский склеп? Упомянутая выше обитаемая колонна в парке Дезер де Ретц представляет собой типичный надгробный памятник, превращенный в жилой дом. Но проблема обитаемого памятника есть, по сути дела, проблема смешения жизни и смерти, и она этими указаниями не исчерпывается, а только запутывается. Отдельно стоящая колонна есть монумент *par excellence*, с которым может сравниться разве что обелиск. (Григорий Ревзин пишет, что смысл обелиска сводится исключительно к дейксису, то есть обелиск отмечает место более важное, чем другие точки пространства<sup>1</sup>.) Смысл монумента уже и конкретнее, он всегда указывает на смерть (индивидуальную или массовую), и можно предположить, что размер монумента должен быть пропорционален важности этой смерти для коллективной памяти. Но колонна как монумент не может считаться завершенной без фигуры героя или святого, помещенной наверху. Немврод, строитель Вавилонской башни, мог бы

---

<sup>1</sup> Ревзин Г. К семантике обелиска // Он же. Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002. С. 53–68.

стать олицетворением такой статуи — когда бы поднялся на вершину своей чудовищной постройки и шагнул в небеса.

Эстетика сочетания несочетаемого формулируется в трактате священника Эммануэле Тезауро (1592–1675) «Подзорная труба Аристотеля» (1654)<sup>1</sup>. Этот текст обычно считается сводом правил барочной риторики<sup>2</sup>, и действительно, большая часть сочинения Тезауро посвящена наставлениям в риторическом искусстве, но в самом начале автор рассуждает об устройстве мира как такового — и мир оказывается точным подобием ученого барочного трактата, раскрытого перед нами.

К тому времени, когда Тезауро издал свое сочинение, Галилей, один из главных творцов современного мира, уже 12 лет покоился в могиле, а Паскаль пережил мистический опыт, обозначить который мог лишь словом «огонь». Если Галилей и Паскаль жили в мире «Подзорной трубы», можно лишь удивляться тому, что мы способны их понимать.

Барочный автор, выстраивающий аналогии между человеческим языком и языком творения, то есть миром как таковым, утверждает тем самым, что они происходят из одного источника. «Тезауро видит творческое могущество метафоры подобным могуществу самого Бога, — констатирует Ханафи. — Природный дар остроумия, соединенный с художественными практиками, делает человека настолько возвышенным, что “разумные люди часто получают титул Божественных”. Бог может сотворить нечто из ничего, но и человек, посредством своего “ingegno”<sup>3</sup>, “из несуществующего творит существующее”. Благодаря неограниченной человеческой способности собирать разнородные элементы в чудовищное целое через чудо метафоры “Лев...

---

<sup>1</sup> Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля. СПб., 2002.

<sup>2</sup> Голенищев-Кутузов И.Н. Буало барокко (Эммануэле Тезауро) // Он же. Романские литературы. М., 1975. С. 326–333.

<sup>3</sup> Гений (ит.).

превращается в Человека, а Орел в целый Город. Острый Разум скрещивает Женщину с Рыбой и создает Сирену, символ Ласкательства. Он приращивает к передней части туловища Козы Змеиный хвост, и так рождается Химера, иероглифический символ Безумия»<sup>1</sup>.

Основанием эстетики у Тезауро становится неожиданное, если угодно, противоестественное. Оно вызывает удивление, но воспринимается положительно. «Несоединимое (*incomptabile*), дисгармоничное как раз и есть источник удивительного (*marvel*), что же, как не чудовищное, будет таким соединением противоположностей? Если рассуждать в терминах противоположностей, то отрицательное и положительное соединяются, образуя “чудовищное сочетание; которое благодаря своей новизне вызывает удивление, а то, в свою очередь, — удовольствие”. Метафоры чудовищны, а чудовища есть метафоры: “Из Остроумных произведений Природы назовем еще Чудовищ и Уродов: ведь они не иное суть, как секретные Иероглифы и причудливые Вокабулы природного языка”<sup>2</sup>.

Слово «риторика» применительно к «Подзорной трубе» нуждается в уточнении, поскольку для барочного автора это не только искусство говорить, но и единственный способ описания мира. В этом мире все сопоставляется со всем и вращается вокруг человека, который оказывается вовсе не ренессансным венцом творения, а довольно слабым субъектом, нуждающимся в наставлениях из всех возможных источников. Сам же мир устроен подобно детскому конструктору или Луллиевой машине, где бесконечные перестановки элементов служат для производства высоко-моральных сентенций, легко считываемых теми, кто овладел искусством, изложенным Тезауро.

---

<sup>1</sup> *Hanafi Z. Op. cit. P. 201; Тезауро Э. Указ. соч. С. 67.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 203; Там же. С. 62.*

Мы видим, что барочная природа, сотворенная не только для пользы, но и для поучения человека, оказывается у Тезауро весьма словоохотливым собеседником, склонным к сарказму и находящим материал для назойливых поучений в самых неожиданных местах, словно Герцогиня в «Алисе в Стране Чудес»<sup>1</sup>, присоединяющая плоскую мораль к самой невинной реплике своей страдающей фламिंगоносной собеседницы. Не специально обученные авгуры ловят намеки на будущие события в полете птиц или во внутренностях жертвы, но буквально каждая песчинка изрекает какую-нибудь истину, подходящую к случаю. На страницах книги Тезауро перед нами предстает непрерывно гримасничающий и подмигивающий мир, максимально далекий не только от нашей эволюционистской вселенной, но и от мира Паскаля. Вместо молчания бесконечных пространств барочного автора окружает болтовня тысяч попугаев.

Название книги тоже не случайно, поскольку подзорная труба, позволяющая видеть предметы на большом расстоянии, сама есть овеществленная метафора. Другие механические устройства также готовы составить ей компанию. Некоторые из них подражают живым существам, но иными средствами, природе не свойственными, другие же дают человеку небывалые доселе возможности. «Знаем мы, — пишет Тезауро, — множество чудес трех наипрекраснейших Механических искусств: Оптики, Динамики и Пневматики. Редкостные метафорические устройства, порожденные этими искусствами, представляются невероятными тому, кто их не видал; того же, кто видал, они заставляют в невероятное поверить.

*Пневматические* устройства, то есть движимые духом, вместо души одушевляются током Воздуха... Еще более чудесны и диковинны *Динамические* устройства, берущие движение от скрытых пружин: греки называли их Автоматами, то есть Самодвижущимися... Преизошренны также

---

<sup>1</sup> Глава «Королевский крокет».



и *Оптические Устройства*, которые, хитро используя законы пропорций и перспективы, показывают тебе вещи в удивительном и преостроумном виде, а также показывают такое, что увидеть без них невозможно»<sup>1</sup>.

Можно видеть, что пресловутая механистичность барокко, удручавшая Вальтера Беньямина, самих деятелей той эпохи, похоже, нимало не смущала. Больше того, равенство между метафорой, чудовищем и механизмом, которое можно извлечь из «Происхождения немецкой барочной драмы», составляет едва ли не центральное положение трактата Тезауро. И если просвещенческий разум порождает чудовищ в состоянии беспокойного сна, изображенном Гойей, то для барочного разума изобретение разнообразных монстров было осознанной и при этом весьма важной задачей.

Язык служит основным средством познания и изменения мира: его элементы, подобно частям речи, легко разделяются и меняются местами, причем сочетания, запрещенные в физическом мире, в мире текстов оказываются не только возможными, но и в высшей степени полезными: «Науке Символов, — замечает Тезауро с чувством, которое можно принять за легкую иронию, — похоже, угодно разрушить все, о чем неусыпно заботится Природа, и смешать, извратить те свойства веществ, коими Природой положены непреодолимые границы»<sup>2</sup>.

Подзорная труба также соединяет несоединимое, позволяя двигаться, не трогаясь с места, видеть далекие вещи близкими и, главное, показывая то, что было доселе скрыто от наших глаз: «Не знаю я, — говорит Тезауро, — 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

---

<sup>1</sup> Тезауро Э. Указ. соч. С. 71.

<sup>2</sup> Там же. С. 28.

полете; достаточно взглянуть в созданную им *Зрительную Трубку*, чтобы пересечь бескрайнее море без корабля и паруса; ты можешь теперь обозревать корабли, леса и города, которые не даются своевольным, слабым зрачкам; взлетая, подобно молнии, в поднебесье, человек теперь изучает солнечные пятна, рассматривает рога вулкана, бросающие тень на Венерино чело, измеряет громады Гор и Морей на поверхности лунного Шара и видит, как резвятся малыши, сопутствующие Юпитеру в его движении; так все, что Господь почел от нас скрыть, открывается взору благодаря ничтожному стеклышку. Теперь можешь ты сам убедиться, что мир изрядно состарился, раз уж ему потребовались такие сильные очки. Теперь что под Луною может укрыться и спастись от беспощадного любопытства Человеческого?»<sup>1</sup>

Однако человеческие остроумие и изобретательность не противоречат образу действий самой природы — здесь оказывается, что обвинения барочного мира в механистичности попросту нерелевантны. В той системе координат, в которой действует Беньямин, механическим быть плохо, в системе же координат Тезауро это не составляет проблемы.

Природа механистична и риторична, и это правильно. «Перехожу ныне, — говорит в соответствующем месте Тезауро, — к Остроумию Природных Сил, изобретательнейших сверх всякого предположения и заслуживающих, чтобы учились у них мудрейшие философы. Что и естественно: ежели ловкость человеческого Разума, производящего Остроумные Речения, идет скорее от природы человеческой, нежели от искусства, то как же может статься, чтобы Природа, столь мудрая учительница, не умела бы исполнить то, чему сама же искусно обучает?»<sup>2</sup> Источник человеческого остроумия — тот же, что и у творческих сил природы, так что они не могут входить в конфликт друг с другом. Эта неразличенность

---

<sup>1</sup> Тезауро Э. Указ. соч. С. 72.

<sup>2</sup> Там же. С. 58.

и неразличимость природного и рукотворного позволили Марсилио Фичино несколько экстравагантным, хотя и закономерным образом определить природу как род искусства, «обрабатывающий материю изнутри, как если бы плотник был внутри дерева»<sup>1</sup>.

Среди примеров интеллектуального конфликта просвещенческой и барочной парадигмы, приводимых Мишелем Фуко в «Словах и вещах», есть и такой. Жорж Бюффон (1707–1788), по словам Фуко, удивлялся тому, что Улисс Альдрованди (1522–1605) в «Истории змей и драконов» (издана посмертно в 1640-м) не пожелал разделить собственно животных и связанные с ними мифологические и символические сюжеты. Не меньшее удивление, а возможно, даже и негодование вызвали бы у французского натуралиста восторги Тезауро по поводу того, что природа «...сколь неистожима на выдумки..., когда дело идет об устройстве общей пользы, столь же и торопится..., к вящей славе Острога Разума, проявить себя ловко и остроумно в устройстве забав и удовольствий. Невиданную щедрость выказала она, насадив разнообразнейшие Цветы. Одни полны шипов и колючек, другие нежны и мягки: это потому, что первые рождены увивать шлем Беллоны, другие созданы, чтоб ласкаясь виться в косах Венеры. Есть Цветы темные, будто траурные, и есть лучезарные, белоснежные: это потому, что одни предназначены для надгробий, а другие для алтарей»<sup>2</sup>. Культура ли человека составляет здесь часть природы или же природа — часть культуры, сказать трудно, да это и не важно, поскольку разделить их невозможно.

Такая природа, вопреки мыслям Бенямина, вовсе не печальна, как не может быть печальной вся целиком культура;

---

<sup>1</sup> *Ficino M. Theologia Platonica. Paris, 1964. P. 146. Цит. по: Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 183.*

<sup>2</sup> *Тезауро Э. Указ. соч. С. 58.*

напротив, она бодрa, разговорчива и саркастична, она способна быть нежной и грубой, мягкой и воинственной, и единственное, в чем она не нуждается, так это в нашем сентиментальном вчувствовании. Ее жизнь самодостаточна, коль скоро она достигает своей цели и способна донести до человека истины нравственного порядка. Книга природы, написанная по всем законам барочного красноречия, то нелепо торжественная, то отталкивающе грубая, перемежающая пышные нагромождения эпитетов с рублеными фразами в телеграфном стиле, повествует не о том, каков этот мир сам по себе (это, наверное, и не важно), а о том, какими следует быть нам.

Стоит ли удивляться, что в ряду метафор и проявлений природного остроумия почетное место занимают чудовища, «секретные Иероглифы и причудливые Вокабулы природного языка, рожденные либо шутивными намерениями, либо стремлением к неестественному совершенству»<sup>1</sup>. Таким образом, равенство между метафорой, чудовищем и механизмом оказалось эксплицитно высказанным в тексте «Подзорной трубы...». Их роль (в общем-то такая же, как и у всех других природных явлений) состоит в произнесении христианских истин на языке предметов, подобно тому как рукотворные эмблемы изрекают сходные максимы, пользуясь изображениями предметов, «ибо ясно, что ни Господь, ни Природа не допускают случайности в явлениях: так, все Цели подчинены в мире иным Целям, и в конце концов все подчиняется нуждам Человека, а сам Человек — требованиям Господа»<sup>2</sup>. Природа не обладает качествами субъекта, ее роль, хоть и бесконечно важная для нас, оказывается чисто служебной. В отсутствие человека такая играющая и отпускающая изящные остроты природа бессмысленна, словно сообщение без адресата, точнее спектакль, разыгрываемый перед пустым залом.

---

<sup>1</sup> *Тезауро* Э. Указ. соч. С. 62.

<sup>2</sup> Там же.

При этом Тезауро приписывает материи определенного рода сознание, без которого все описанные вещи были бы невозможны, поскольку такие проявления изысканнейшего остроумия нуждаются в незаурядных способностях к рефлексии и самоиронии. Источник же сознания природы заранее известен, «ибо кто усомниться способен, что столь замечательные и мудрейшие поступки совершает Природа не без участия совершеннейшего Разума; а каким же Разумом может располагать эта Материя, ежели не тем, который вдохнул в нее Творец?»<sup>1</sup>

Художественные произведения и остроумные высказывания природы присутствовали не только среди риторических упражнений, они описывались в ученых текстах и оседали на полках кунсткамер. По замечанию Пола Финдлен, категория *lusus naturae* (игра природы) была в действительности антикатегорией, разрушавшей сам принцип классификации, поскольку соединяла в себе объекты, порожденные чистым произволом и поэтому лишенные генетической связи с другими объектами. По всей вероятности, барочное мышление, риторическое по своей природе, и не нуждалось в построении родословных для всех вещей окружающего мира. Поэтому в интеллектуальном дискурсе барокко (и Ренессанса также) игре природы симметрично соответствовала игра науки (*lusus scientiae*). «Шутки не самоочевидны, — говорит Финдлен, — в терминах того времени они становились проявлением на первый взгляд скрытых свойств природы, выявленных благодаря зоркому глазу ренессансного натуралиста. .. *lusus naturae* в действительности были примерами тонкости природного устройства, а *lusus scientiae* — свидетельствами мастерского овладения человеком всей этой сложностью»<sup>2</sup>.

И опять мы возвращаемся к Кирхеру. «Примеры того, как природа изображает самое себя, занимали важное место

---

<sup>1</sup> Там же. С. 63.

<sup>2</sup> Findlen P. Op. cit. P. 294.

в иезуитском научном предприятии. Универсальный гений Атаназиус Кирхер, основатель музея в Колледжо Романо, специально обращал внимание читателей на то, что “в некоторых камнях, подобных мрамору, можно увидеть изображения городов, гор и облаков. В моем музее есть подобный укрепленный город с домами, снабженными окнами...” Для самого Кирхера и его учеников Гаспара Шотта и Филиппо Бонанни такие изображения были образами слова Божьего, что на ученом уровне соответствовало общему увлечению чудесами как знаменами. “Если искусство способно изобразить природу, — писал Кирхер, — то в этой экспозиции природа берет урок у изобразительного искусства”<sup>1</sup>.

Для Кирхера строительство Вавилонской башни было трагедией (попытка забраться на небо, способная обернуться переворачиванием Земли, требует напыщенных речей и котурнов), однако Тезауро считает нужным рассуждать о нем в терминах комедии. Бог сделал так, что строители перестали понимать друг друга, — и автор «Подзорной трубы» доказывает, что это не только изящно, но и на редкость смешно (не с точки зрения строителей, конечно). Вместо катастрофы Господь устраивает комедию положений, и величайшая стройка всех времен и народов превращается в ничто, гора рождает мышь (пусть даже величайшую мышь в истории).

Обширный пассаж, относящийся к Вавилонской башне, столь выразителен, что его стоит процитировать почти полностью:

«Что же теперь, о Боже всемогущий, какую казнь приуто-  
товил нечестивцам? Свою беспредельную мощь, и союзные  
три ипостаси, и когорты ангелических ратников на бой кли-  
нув, куда карающую длань направляешь? Замесишь раствор  
богохульной той кладки кровью гордецов? Нет, ты замыслил  
не это. Обрушишь груды увесистой постройки на тела ее  
зодчих, уподобишься Зевсу, Оссу и Олимп повергнутому на

---

<sup>1</sup> Findlen P. Op. cit. P. 298.

мятежных титанов? Нет, и не к этому ты стремишься. Что же опасней этих казней? Топнув, отверзнешь зев преисподней и навеки заключишь во мрачном Эребе и кощунов и кощунственную постройку, чтоб ни на небесах, ни на земле не оставалось бы ни отзвука, ни памяти их имен? Нет, ты готовишь им более губительную участь: *Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого*. Что за потеха! Кто мог подумать? Столько советов держано, и слышано столько угроз, и рати созваны толикие, почитай все небесное воинство; кликнули: сойдем же! Как было ждать такой презабавной, хитрейшей развязки! <...> Убедились мы: на гордецов злоумышляющих готовы у Господа и язвительные орудия, и ужасающие казни; а безмозглых гордецов он победит насмешкою; потешаясь, боязнь будто выкажет; сойти доле обещая, с места не двинется; карая грех, кидает в смех; где ждем агонию, видим иронию; где обещана ярость, находится шалость. *Сойдем же*, Вседержитель взывает, в бой, в бой, в ружье, вперед! А далее что? *Смешаем там язык их!* И трагедия комедией разрешается»<sup>1</sup>.

Пускай Тезауро приветствует легкость разрешения ситуации с Башней — это лишь видимость легкости, да и вообще это качество не свойственно стилю барокко. Речь может идти лишь о том, что грандиозный результат достигнут столь малыми (с точки зрения Бога) средствами. Титанические усилия людей заканчиваются ничем, действие же Бога имело колоссальные последствия для всей человеческой истории. Ожидание катастрофы в физическом мире обернулось катастрофою ментальной.

Здесь можно многое сказать о той тяжеловесности, которая свойственна всем предприятиям человечества, особенно грандиозным. Но для того, чтобы увидеть в этом повествовании шутку (на чем настаивает Тезауро), нужно подняться над человеческим уровнем восприятия, перестать

---

<sup>1</sup> Тезауро Э. Указ. соч. С. 262.

идентифицировать себя со строителями Башни и увидеть в них самонадеянных и потешных муравьев. Шутка оказывается обратной стороной чудовищности, а чудовищность — одним из имен героизма барокко или мобилизации ар-деко. Но неизменно то, что их объединяет, — отсутствие эмпатии по отношению к другому. И если Беньямин в очередной раз заговорил бы о механистичности той или иной эпохи, он оказался бы прав.



## АЛЛЕГОРИЯ КАК МЕХАНИЗМ. СЛУЧАЙ НАРБУТА, СЛУЧАЙ БАРОККО

Русское искусство, в отличие от русской поэзии, не заметило Первую мировую войну, поскольку занималось более важными вещами. Эта мысль не нова, не мною высказана и, в общем-то, не принципиальна для сюжета, о котором я собираюсь рассуждать.

Начнем с оправданий. Ставить знак равенства между аллегорией и механизмом не вполне честно, поскольку тем самым мы делаем попытку определить неизвестное через другое неизвестное. Слово «механизм» здесь — явная и, возможно, несколько неуклюжая метафора, к которой будет возвратиться позже. Определения же второй части нашего уравнения, аллегории, всегда оказываются неудовлетворительными и, в общем-то, лишь констатируют факт, что некоторое количество предметов и/или персонажей бывают соединены для того, чтобы проиллюстрировать некое отвлеченное понятие, не особенно и нуждающееся в иллюстрации. Видимо, Льюис Кэрролл шутил именно над этим, рассуждая устами Шляпного Болванщика о сестричках, рисовавших всякие вещи на букву «М», в том числе и Множество.

С нашей колокольни все персонифицированные Добродетели и Славы как раз и представляются такими «Множествами», рисовать которые невозможно, не нужно, да и попросту глупо. Мы удивляемся, что когда-то это работало, и даже склонны предположить, вслед за героем «Эгипта» Джона Краули, что когда-то давно мир был устроен иначе, и тогда колдуны действительно колдовали, а гадалки на самом деле предсказывали будущее.

Здесь речь пойдет несколько о другом. Но к теме волшебства или чуда придется вернуться. Пока ограничимся цитатой из Честертона о том, что патер Браун, сложив два и два, мог временами получить четыре миллиона. Это мы и назовем чудом.

Механизм же чуда не допускает, на то он и механизм.

Переведем разговор на более приземленные материи. Начнем с художника, который для чего-то возродил устаревший жанр в самое, казалось бы, неподходящее для этого время.

\*\*\*

Нашим героем станет Георгий (Егор) Иванович Нарбут (1886–1920), принадлежавший к младшему поколению «Мира искусства». Платон Белецкий в своей книге<sup>1</sup> уделяет основное внимание регионализму Нарбута, его украинским пристрастиям, делая это за счет того, о чем нам было бы прочесть интереснее: все-таки это был культурный петербургский художник, нарисовавший фронтиспис для журнала «Аполлон» (в 1916 году), имевший какие-то отношения с Гумилевым и знакомый со многими другими выдающимися деятелями. В конце концов, он был братом поэта-акмеиста Владимира Нарбута и в этом качестве упоминается в «Петербургских зимах» Георгия Иванова.

Художественное образование Нарбута сводилось к недолгим занятиям в студии Званцевой, а затем у Холлоши в Мюнхене, еще более кратким. В середине 1910-х годов Нарбут (неожиданным образом) становится едва ли не самым востребованным книжным графиком: действительно, в том, что касается разработки шрифтов и орнаментов, он был исключительно изобретателен, но человеческие фигуры, там, где их нельзя было трактовать орнаментально, получались у него скованными и деревянными. У Белецкого приводится

---

<sup>1</sup> Белецкий П. Нарбут. Л., 1985.



Рис. 8. Георгий Нарбут. Вступление Италии в число воюющих держав. Эскиз обложки журнала «Лукоморье», 1915

курьезно преувеличенный отзыв о способностях Нарбута, принадлежащий Ивану Билибину, которому Нарбут подражал («огромнейший, прямо необъятных размеров талант»). Естественно, мы понимаем, что такое Билибин, но диапазон возможностей Нарбута еще *уже*: его виньетки хороши, его силуэтные портреты можно назвать приятными, хотя они ближе к Елизавете Бём, нежели к Елизавете Кругликовой, но не более того. После 1917 года Нарбут возвращается на Украину, где продолжает при сменяющихся друг друга

правительствах заниматься журнальной и книжной графикой. Казалось бы, все хорошо и ничто не может смутить этого крепкого профессионала, но поколения, по-видимому, имеют свою судьбу. Георгий Нарбут умирает в Киеве в возрасте 34 лет то ли от тифа, то ли от последствий хирургической операции. Возможно, это спасло его от репрессий конца 30-х, жертвой которых пал его младший брат.

Военный цикл Нарбута представляет собой образец того, что Сьюзен Зонтаг обозначала словом «кэмп», так и не вошедшим в русский язык. Обычный пассаизм 1910-х переходит в этих листах в откровенный, даже подчеркнутый архаизм: барочные арматуры, геральдические щиты, орлы и прочие звери в контексте трагических событий войны (тем более в свете нашего знания о последующем) производят впечатление мрачной шутки, мрачность которой лишь подчеркивается изяществом и блеском этой графики.

«Военные аллегории», как художник называл изобретенный им жанр, были выполнены по заказу еженедельного журнала «Лукоморье», издававшегося в Петербурге в 1914–1916 годах. Нарбут был не единственным художником, рисовавшим обложки для этого издания, но, пожалуй, самым крупным. Работы Нарбута, опубликованные в «Лукоморье», своеобразны на грани парадоксальности. Он никогда не опускается до трафаретного изображения держав в виде красоток, одетых в псевдофольклорные костюмы, что практикуется в плакатной графике до сих пор. Не изображает он ни ангелов, ни святых (за исключением явления Жанны д'Арк в сцене разрушения Реймского собора). Персонификации воюющих государств у Нарбута носят исключительно геральдический характер: Великобританию олицетворяет лев, Германию — естественно, черный орел, а Францию — галльский петух (ничуть не менее условный, чем гербовые орлы).

Здесь стоит отметить, что Нарбут, хоть и участвовал в подготовке ряда геральдических изданий, вовсе не был специалистом в науке о гербах. Видимо, геральдика была

для него лишь поводом для изображения стилизованных антропо- и зооморфных персонажей.

Но, не будучи геральдистом, он точно так же не был и карикатуристом. О Нарбуте нельзя говорить в терминах мирискуснической скурильности: его склонность к гротескному ограничивалась контурами фигур и никогда не простиралась в область сюжетов. Фантастике же (как и эротике, второй составляющей скурильности) он был совершенно чужд. Прошлое для Нарбута всегда остается областью гармоничного, а не фантастического.

Несоответствие между тем, что когда-то было принято называть формой, и содержанием здесь настолько велико, что мы вправе заподозрить наличие message именно в этом несоответствии. Все эстетство Нарбута здесь обслуживает чрезвычайно ограниченную задачу, причем такую, которую другие художники решали вполне лубочными средствами, то есть не прикладывая особых усилий. Здесь же мы видим плоские сюжеты, взятые из газетной хроники, но проиллюстрированные с огромной избыточностью. Зачем было Нарбуту изображать, например, «Бомбардировку Дарданелл» (точно датированную в подписи к рисунку) в виде эффектно-игрушечного (хоть и топографически достоверного) пейзажа, над которым парят одинаково картонные британский лев (на облаке) и галльский петух, похожий скорее на некоего черного феникса и вооруженный к тому же римским штандартом и ликторской связкой?

Формальный ответ на этот вопрос может звучать следующим образом: чувство ужаса, владевшее художником, вытесняется с помощью перевода событий в игровую плоскость. Если о версальском цикле Александра Бенуа можно рассуждать в терминах кукольного театра, то у Нарбута бьются даже не марионетки (как Белый Рыцарь и его противник в классических иллюстрациях Джона Тенниэла к «Алисе в Зазеркалье»), а плоские силуэты на шарнирах, которые могут бесконечно кромсать друг друга, словно

мультяшные Том и Джерри, чудесным образом возрождающиеся в каждой новой серии. И, соответственно, апофеозом игрушечности будет изображение всего мира в виде картонного макета или раскрашенной карты, над которой мечутся неуничтожимые комические драчуны, истекающие (когда надо) клюквенным соком.

Если Нарбуту нужен был источник для каждой из его композиций (стилистический или концептуальный), что было таким источником на этот раз? Вряд ли он мог опираться на типичные аллегории XIX века или ар-нуво, ведь ни у живописцев наполеоновского времени, ни у Штука или Климта нет ничего подобного. Белецкий, правда, называет отдельные произведения русского и украинского барокко, но образность нарбутовских иллюстраций совершенно иная. В известных барочных сборниках эмблем, таких как «Эмблемы» Андреа Альчиати (1531), «Иконология» Чезаре Рипы (1603) или русская книга «Символы и эмблемата» (1705), нет проработанного пейзажа, а только передний план; отсылка к мирозданию в целом, тем более воспринимаемому как мир на ладони, там не нужна, и к тому же эти изображения представляют собой черно-белые гравюры.

Существует ли в таком случае отдельный класс источников, где зашифрованное изображение некоего действия предполагало бы обязательную вписанность этого действия в контекст мироздания? Да, существует: это алхимические аллегории, изображающие манипуляции с веществом в виде сценок с участием разнообразных персонажей. Особенно интересен в этом отношении иллюминированный манускрипт XVI века «*Splendor Solis*» («Солнечный блеск»), самая известная копия которого хранится в библиотеке Британского музея<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: *Нестеров А.В.* Бестиарии, часословы, алхимия — мутация символического кода (о миниатюрах алхимического трактата Соломона Трисмозина «*Splendor Solis*») // Бестиарный код культуры. М., 2015. С. 9–29.

Притворимся, что нам ничего не известно об алхимии. Тогда все, что мы сможем увидеть на иллюстрациях из старинного трактата, это странные взаимоотношения — то любовь, то борьба — странных существ, антропоморфных и нет, вписанных в некий игрушечный, но тоже странный и какой-то не то чтобы зловещий, но причудливо-неуютный мир. И все, что происходит с орлами, львами и человечками в колбах, составляет, по-видимому, основное событие изображенного мира.

Признаемся сразу: нам неизвестно, чтобы кто-то уподоблял политику (в смысле Realpolitik) алхимическому процессу. Намеревается ли Нарбут продемонстрировать всемирно-исторический смысл изображаемого действия? Если да, то лучшую форму трагедии придумать сложно. Все надежды несбыточны, говорит нам Нарбут, посвященные лишь притворяются, будто что-то знают, и золота мы не получим. То, что разворачивается у нас на глазах, не есть никоим образом финальная битва добра и зла. Все только прах и тлен, и ничего не меняется, примем ли мы в конфликте чью-то сторону или, скорчив высокомерную физиономию, останемся над схваткой.

«Магические знания, к которым причисляют и алхимию, грозят своему адепту одиночеством и духовной смертью» — такое неожиданное замечание отпускает Вальтер Беньямин на страницах «Происхождения немецкой барочной драмы»<sup>1</sup>. Практического результата не будет, зато внутреннее опустошение нам гарантировано, а уж одиночество — и подавно.

Позволим себе мимоходом сделать замечание о том, что оккультизм, будучи производным гностицизма, представляет собой целиком детерминистское, если не сказать механистическое мировоззрение. Астрология, хиромантия, нумерология и прочие подобные учения говорят нам, что

<sup>1</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 244–245.

все предопределено сочетаниями факторов, которые нам не дано изменить. Это и есть судьба *par excellence*: Эдип исполнит от начала и до конца все то, что ему было назначено сделать; постоянно пытаюсь убежать от своей судьбы, он неуклонно приближается к ее осуществлению. Трагический парадокс заключается в том, что величайший герой есть одновременно игрушка стихий: все, что он способен сделать ценой высшего напряжения своих сил, будет только осуществлением предначертанного.

Нарбут, как мы уже говорили, не был фигурой первого плана. Но тем он и интересен для нас. Если в качестве рабочей гипотезы принять положение, что второ- и третьестепенные художники, не обладая яркой творческой индивидуальностью, наиболее открыто выражают дух времени, точнее те архетипы и культурные модели, которые становятся актуальными, мы придем к вопросу: почему Георгий Нарбут для изображения сюжетов Первой мировой войны выбрал жанр барочной аллегории? Попытке если и не ответить на этот вопрос, то по крайней мере наиболее точно его сформулировать и посвящен настоящий опус.

\*\*\*

Генералы, как гласит известная острота, всегда готовятся к прошлой войне. Почему же художники стали готовиться (и соответствующим образом готовить зрителей) к войне трехсотлетней давности? Не к Наполеоновским войнам (хотя для Осипа Мандельштама, если принимать за чистую монету, то есть за выражение некоей культурологической программы, его стихотворение «Европа старая, с тех пор, как в Бонапарта гусиное перо направил Меттерних...», события Великой войны были как раз повторением Наполеоновских войн через сто лет), не к Семилетней войне, а именно к Тридцатилетней? Чем важен именно этот конфликт, пускай страшный, пускай грандиозный, но ведь не единственный?



Этот вопрос следует сформулировать наиболее банальным образом: в чем сходство Тридцатилетней войны и Первой мировой? (Речь, естественно может идти только о культурологическом сходстве, не о военном.)

Ответ, вполне возможно, будет не менее банален, что не отменяет его эвристическую ценность. Обе войны были войнами, положившими конец предшествующему золотому веку. В одном случае этим золотым веком была *belle époque*, и сейчас, когда мы видим это время глазами Пруста, мы действительно принимаем его за самый золотой из всех золотых веков, когда-либо пережитых человечеством.

Что же представлял собой порядок, прекращенный Тридцатилетней войной, и кто мог считать его золотым? Уничтожение рудольфинской культуры и разрушение прекрасного города Гейдельберга было трагедией для протестантских интеллектуалов, герметистов и алхимиков, описанных Фрэнсис Йейтс в «Розенкрейцерском просвещении». Характеристика этого типа культуры в изложении Йейтс состоит в том, что «в возрожденческую традицию герметизма и каббалы влилась еще одна герметическая традиция — алхимическая. «Розенкрейцерские манифесты» как нельзя лучше выражают суть этого явления — соединив в себе «магию, каббалу и алхимию», они послужили импульсом и основой начавшегося в то время просветительского движения»<sup>1</sup>.

Краткая история этих событий в книге Йейтс выглядит следующим образом: «принцесса Елизавета, дочь Якова I, вышла замуж за Фридриха V, курфюрста Пфальцского, ... последний несколько лет спустя безрассудно пытался заполучить для себя богемский престол, каковая затея окончилась бесславным провалом. Венценосные супруги, позже получившие насмешливое прозвище «монархи Богемии на одну зиму», после поражения 1620 г. вынуждены были спешно покинуть Прагу и до конца дней своих пребывать в нищете

<sup>1</sup> Йейтс Ф. Розенкрейцерское просвещение. М., 1999. С. 8.

и изгнании, ибо одновременно с Богемией они утратили Пфальц. ...скоротечное правление Фридриха и Елизаветы в Пфальце было “золотым веком” герметизма, вобравшего в себя и алхимическое движение под водительством Михаэля Майера, и “Иероглифическую Монаду” Джона Ди, и многое другое. Да, Яков I отрекся от “розенкрейцерства”, вследствие чего это движение, просуществовав очень недолго, потерпело крах...»<sup>1</sup>.

Подводные течения культуры, которые вскрывает Фрэнсис Йейтс, определили лицо эпохи, предшествовавшей Тридцатилетней войне, поэтому мы вправе считать алхимию не средневековым, а преимущественно барочным феноменом, одушевлявшим и воодушевлявшим самые разнообразные события и деяния.

Беньямин отзывается о теории, напрямую увязывавшей барокко с Тридцатилетней войной, как об устаревшей банальности<sup>2</sup>. Война здесь привлекается как средство для оправдания видимой грубости и безвкусицы. Слова о пьесах, написанных «палачами и для палачей» («par des bourreaux et pour des bourreaux»)<sup>3</sup>, принадлежат не Беньямину, он даже пытается откеститься от них. Однако для нас эта грубость и банальность могут оказаться полезными.

Обращение к жанру барочной аллегории означает, что в один прекрасный день стали актуальными образцы времен Тридцатилетней войны — все эти орлы, картуши и арматуры. Параллелизм стилистических решений означает до некоторой степени отождествление нынешнего времени и некоей прошлой эпохи, нашедшей решения тех проблем, которые стали актуальны для нас. И подобно авторам барочных пьес, давным-давно не видящих света рампы,

<sup>1</sup> Йейтс Ф. Розенкрейцерское просвещение. С. 10–11.

<sup>2</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 37.

<sup>3</sup> Там же. Источник цитаты: Wysocki L.G. *Andreas Gryphius et la tragedie allemande au XVIIe siecle*. These de doctorat. Paris, 1892. P. 14.

мы пишем странные высокопарные тексты, обреченные на скорое забвение.

Немецкому филологу-арабисту Густаву фон Грюнебауму принадлежит интересная попытка дать культурологическое определение явлению классицизма через сочетание следующих признаков:

«1) прошлая (или чуждая) фаза развития культуры признается полной и совершенной реализацией человеческих возможностей;

2) эта реализация усваивается как законное наследие или достояние;

3) допускается, что облик настоящего может быть изменен по образцу прошлого или чуждого идеала, и

4) чаяния (*Kulturwollen*), характерные для прошлой или же чуждой культуры, принимаются как образцовые и обязательные для настоящего»<sup>1</sup>.

В действительности подобное описание (когда *иная культура* воспринимается как превосходящая, при этом не переставая быть чуждой) соответствует не классицизму, но историзму. Классицизм, как и Ренессанс до него, не знает ни истории в современном, восходящем к XIX веку понимании, ни множественности равноценных «культур». Он оперирует дихотомией «тогда и сейчас» и апеллирует к Античности как к Золотому веку единственно значимой цивилизации, или, точнее, к земному раю, от которого нас отделяет некое роковое событие. Древние были сильны и прекрасны, они построили Парфенон, так как стояли ближе к источнику и причине всего сущего. Для нас, их косвенных и измельчавших потомков, требуются формальные правила, диктующие, как именно нужно строить (писать, рисовать), чтобы иметь возможность приблизиться к вечным образцам, поскольку

---

<sup>1</sup> Грюнебаум Г. фон. О понятии и значении классицизма в культуре // Он же. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981. С. 192.

мы уже не находимся «в духе», да и вкус наш испорчен позднейшими упадочными произведениями.

На наш взгляд, в своем анализе Грюнебаум смешивает 3 различных явления:

Классицизм, активно изменяющий мир, но во имя идеала, а не прошедшей культуры.

Историзм, имеющий дело как раз со множеством прошедших культур, но не замахивающийся на тотальное преобразование мира по образу и подобию какой-либо из них.

Антикварную традицию, имеющую дело с неким предыдущим (или «предпредыдущим») состоянием *собственной* культуры и стремящуюся (в отдельных случаях) его воссоздать. В качестве технического термина для ее обозначения можно использовать слово «пассеизм».

Антикварная традиция (и в этом состоит ее отличие от романтизма/историзма) имеет дело с явлениями своей культуры, в силу определенных причин приобретшими маргинальный статус. Поэтому «возобновление» значимых образцов для нее не менее важно, чем их изучение и сохранение. Идеальным образцом пассаистического знания и искусства можно считать неоготику начала и середины XIX века, занятую о-живлением (в буквальном смысле — «revival») пресекавшейся или дышащей на ладан традиции.

Напротив, в романтизме/историзме происходит обращение к «чужому», знаменующее намеренный разрыв со своей преобладавшей до настоящего момента традицией. Английская неоготика Огастеса Уэлби Пьюджина, строителя (совместно с Чарльзом Барри) зданий парламента в Лондоне, согласно нашей классификации оказывается пассаистической, будучи по своим намерениям возвращением к истокам, а современная ей и сходная с ней стилистически отечественная неоготика Н.Л. Бенуа — романтической, созданием экзотического мира, в данном месте никогда не существовавшего и отсылающего к прообразам одновременно прошлым и чуждым. Или даже так: неоготика Адама Менеласа, шотландца на

русской службе, пассаеистична для него самого и романтична для его русских заказчиков и зрителей.

Мишель Фуко в «Словах и вещах» рассматривает последовательную смену в истории европейской мысли трех (из них подробно рассматриваются две) парадигм — ренессансно-барочной, не разделяющей мир слов и мир вещей, просвещенческой, не различавшей живое и неживое, и историцистской, активно вводящей в рассмотрение категорию времени. В схему, предложенную Фуко, хорошо укладывается стадияльное развитие исторических дисциплин, в том числе истории архитектуры. Следуя Фуко, мы должны говорить о смене, происходившей в начале XIX века, антикварной традиции и литературы сочинениями собственно историческими, следующими парадигме историзма.

«Преобладающая в XIX веке философия истории настолько знакома исследователям наших дней, — пишет один из них, — что для ее характеристики достаточно нескольких замечаний. Основной ее чертой было осознание того, что исторические события следует изучать не так, как это было раньше, в качестве данных для моральных или политических наук, но в качестве исторических явлений»<sup>1</sup>. Доисторицистское понимание истории видело в ней *res gestae*, список «деяний» великих личностей, подвижников и злодеев, то есть нечто вроде прикладной психологии. Человеческие характеры и аффекты неизменны и предполагают однозначные следствия, то есть, в конечном счете, механистичны. Или, выражаясь словами крупнейшего отечественного мыслителя, щелкни кобылу в нос — она махнет хвостом.

В этом насквозь механическом мире аллегория также выступает как некое механическое по сути устройство, собранное из разнородных частей ради исполнения одной определенной функции (это и есть механистичность,

---

<sup>1</sup> Nadel G.H. Philosophy of History before Historicism // History and Theory. Vol. 3. № 3 (1964). P. 291–315.

коль скоро предполагается узконаправленное действие). Обычно в такой механистичности видят как раз определяющее свойство аллегории (прямолинейной), отличающее ее от сложного и многослойного символа или метафоры, устанавливающей связи между непохожими вещами. И все же отношения механического и живого намного сложнее, чем подсказывает нам обыденная логика. Как ни странно, метафора человеческого тела (или сердца) как механизма — едва ли не общее место той немецкой барочной драмы, которой посвятил свое исследование Вальтер Беньямин.

Барочная драма тем самым предвосхищает не только более формализованные штудии следующего столетия, приведшие как к трактату Ламетри, так и к восхитительным автоматам французских мастеров, но и викторианские, условно говоря, страхи перед механической «жизнью» (как, впрочем, и перед диким зверем). То, что в культуре XVIII века было слито воедино, разделилось впоследствии на два потока, попеременно главенствовавшие в культурном сознании.

Механизм способен точно и изящно (что значит — экономно и прямолинейно) выполнить некоторую задачу, для чего его следует определенным образом привести в движение, но мы должны знать, как это делается. Если часы обладают своего рода жизнью, как писал еще Томас Гоббс (и в XVIII веке эта метафора станет предметом пристального научного исследования), то нам следует произвести какие-то действия, чтобы они стали подавать признаки жизни.

Детали часового механизма не похожи друг на друга: шестеренка и пружина не обнаруживают никакого внешнего сходства, но связаны процессом, в котором принимают участие. Эмпедокл утверждал, что в начале мира части организмов существовали по отдельности, а затем стали соединяться друг с другом, причем любовь срачивала воедино однородные части, а ненависть — разнородные, в результате чего возникли нежизнеспособные уроды, способные возбуждать лишь отвращение. Но между любовью и ненавистью есть

промежуточное состояние, мы назовем его отсутствием любви. Его порождениями будут нелепые чудовища, вызывающие меланхолические чувства у вдумчивого наблюдателя. Они и сами, конечно же, печальны.

Аллегория, согласно построениям Беньямина, представляет собой одновременно и продукт меланхолии, и способ ее выражения<sup>1</sup>. Меланхолия порождается падшей природой, неспособной самостоятельно искупить первородный грех и не имеющей возможности осмыслить себя самое и свою сущность (здесь постоянно напрашивается нелепая, но небесполезная тавтология «природа природы», где оба слова не есть синонимы). Меланхолия разлита в природе как непрекращающаяся ноющая боль, которая если и может быть побеждена каким-либо средством, то лишь извне, что означает — руками человека.

Падшая природа нема, утратив дар речи вследствие грехопадения. Но если она некогда обладала способностью говорить с человеком на общем для них языке, значит ли это, что она обладала также и свободой воли? Или, напротив, как раз человек в райском состоянии ею не обладал?

Природа нема и печальна, говорит нам Беньямин, замечая при этом, что связь печали и немоты в терминах причины и следствия можно толковать двояко: как немота может быть следствием печали, так и наоборот, печаль — следствием немоты. Стоило бы выяснить, синонимична ли печаль меланхолии. Предполагается (в рамках идей Беньямина), что меланхолия есть неосознанное или не до конца осознанное воспоминание об ином, лучшем состоянии. В свою очередь, общим местом христианской мысли стало то положение, что благо познается само по себе, не требуя познания зла, от которого мог бы, по контрасту, отталкиваться познающий субъект.

<sup>1</sup> «...печаль, одновременно и мать аллегии, и ее содержание» (Беньямин В. Указ. соч. С. 245). Мы же настаиваем, что это именно меланхолия.

«Печаль — это тот настрой, в котором чувство оживляет опустошенный мир, словно маску, чтобы получить от его созерцания загадочное удовольствие»<sup>1</sup>, — пишет Беньямин. Мир можно представить себе живым, лишь не забывая ни на минуту, что он на самом деле мертв и оживляется только нашей фантазией и только на краткое время.

Меланхолия, будучи участью существ, способных к членораздельной речи, немотой отнюдь не страдает, постоянно побуждая своих адептов к написанию пространных сочинений о себе.

Допустим, что меланхолия предполагает память о райском блаженстве и осознание его утраты. Тогда она составляет ядро ностальгии, особенно если понимать последнюю не в пространственных терминах *home-sickness*, как это вошло в привычку, а во временных, как это делает Ф.Р. Анкерсмит<sup>2</sup>, одновременно распространяя понятие памяти на всю совокупность культурного опыта.

Возможно, разрыв между изображенными фигурами и содержанием аллегии и вызывает печаль как наглядное выражение невозможности изобразить не только истину, но и представления, которыми оперирует наш разум. «Мысль изреченная есть ложь» потому, наверное, что наш язык утратил способность выражать истину, — и это также следствие грехопадения.

Естественно, что животные, не обладая человеческим сознанием, не способны к ностальгии. Однако они могут быть печальны, чему все мы иногда бываем свидетелями. Если же приписывать сознание растительности и ландшафту, к чему, кажется, были склонны барочные авторы (заметим, что только позитивизм наделяет сознанием исключительно человека — следовало бы развить эту мысль в духе Фуко,

---

<sup>1</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 140.

<sup>2</sup> Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2009. С. 329–357.



подумав о соотношении «одушевленности» и сознания), это такое сознание, что намного уступает нашему в изощренности. И даже если они способны выражать печаль, испытывая ее, то рефлексия и меланхолия находятся за пределами их понимания.

Всеобщая одушевленность природы предполагает панпсихизм в духе барочного и герметического автора Джордано Бруно, полагавшего живыми самые планеты и светила. Земная же природа населена духами и демонами — от русалок до низверженных олимпийцев. И все они имманентны этому миру (в отличие от Творца), хоть и скрыты обычно от наших глаз.

Явление кого-либо из богов напрямую возможно только на театре, где осуществляется посредством особой, сложной и тщательно проработанной машинерии. Из аллегорических изображений многие также подразумевают участие невидимого (до поры до времени) режиссера или кукловода, в руке которого сходятся нити, приводящие в движение корабли и горы. *Deus ex machina* есть обнажение приема в гораздо большей степени, чем появление на подмостках автора, прямо раскрывающего публике все свои замыслы, не исключая и тех, коим только предстоит осуществиться. Театральные механизмы, создававшие различные видимости, как то: смену дня и ночи и времен года, взлетающих к небесам и проваливающихся сквозь землю персонажей, корабли, вулканы, чудовищ и многое другое, были первыми устройствами, вырабатывавшими видимость как таковую, старейшую из разновидностей виртуальной реальности. При этом бог, пусть даже это не был христианский Вседержитель, а всего лишь бог с неопределенным артиклем, один из множества подобных, мог быть явлен нашему взору с помощью изготовленных ремесленниками устройств — всевозможных колес, рычагов и противовесов, занимающих одну из нижних ступеней в иерархии творения.

Если самое высокое может быть призвано с помощью самого низкого, тогда наверху, как учили древние, есть только

то, что и внизу. Шестерни небесного свода, которые рассматривает изумленный пилигрим с известной гравюры, почти такие же, как в часах с кукушкой, только больше и лучше сделаны. Представив Бога самым искусным ремесленником, мы должны прибавить к этому утверждению, что и мы сами способны совершенствоваться в своих занятиях, вплоть до того, чтобы создать когда-нибудь искусственного человека, по примеру Альберта Великого.

Аллегория, будучи механизмом, демонстрирует механистичность (следовало бы сказать, «механичность») всего мира. Если ее части плохо подогнаны друг к другу и не движутся, это выдает ее человеческое происхождение, поскольку мы способны делать лишь копии копий, подражать подражаниям. Жизни в механизмах совсем мало — они вторая производная сотворенного.

Виктория Нельсон начинает свою книгу «Тайная жизнь марионеток» с рассуждения о том, что некогда истинным изображением бога (кого-то из множества богов) могла считаться лишь движущаяся статуя. Способность к движению была едва ли не самым важным из критериев жизнеспособности, не менее важным, чем антропоморфный облик<sup>1</sup>. В дальнейшем же эти качества разошлись, чтобы более не сойтись никогда: изображения стали неподвижными, а подвижные устройства сделались чем-то, перестав быть сразу всем. Если боги создавали разные миры, а движущиеся подобия бога — видимости этих миров, то деградировавшие машины превратились в вещи, делающие другие вещи. Выполнение отдельных функций, рабский труд — это настолько же ниже человека, насколько человек ниже Бога.

Уже в первые годы XX века было возможно говорить о сходстве современного мироощущения с барочным.

---

<sup>1</sup> *Nelson V. The Secret Life of Puppets. Cambridge (Mass.); London, 2001. P. 41–43.*

«Ошеломляющие аналогии с современным состоянием немецкой словесности, — пишет Беньямин, — то и дело побуждали к погружению в барокко, пусть и сентиментальному, однако позитивному в своей направленности. Уже в 1904 году один из историков литературы этой эпохи заявил: “Мне... представляется, что художественное чувство (Gefuhl) никогда за двести прошедших лет не было в своей основе столь родственно ищущей свой стиль барочной литературе, как художественное чувство наших дней. Внутренне опустошенные или глубоко встревоженные, внешне поглощенные формальными техническими проблемами, которые на первый взгляд имели мало общего с экзистенциальными проблемами того времени, — таковы были по большей части барочные поэты, и сходны с ними, насколько об этом можно судить, по крайней мере те поэты нашего времени, которые придают характерный облик его творениям”. В дальнейшем выраженное в этих словах мнение, выраженное робко и не в полной мере, получило признание в гораздо более широком смысле»<sup>1</sup>.

Если бы эти слова были сказаны на два десятилетия позже, они бы зафиксировали очевидное. Будучи произнесенными не только до Великой войны, но и до всякого авангарда («Авиньонские девицы» Пикассо будут написаны только через три года), они выглядят диагнозом, сделавшим бы честь любому сколь угодно чуткому психологу.

То, что Беньямин добавляет к сказанному от своего имени, ничуть не менее интересно: формальные поиски мастеров эпохи барокко, пишет он, прикрывают собой пессимистическое внутреннее единство, сформированное невозможностью каких бы то ни было расхождений в сфере мировоззрения. Это утверждение можно распространить и на XX век, тогда получится, что все стилистические направления уже в эпоху

---

<sup>1</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 38. Источник цитаты: *Manheimer V.*. Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin, 1904. S. XIII.

ар-ннво маскируют согласие в опустошенности. Относительно произведений эпохи ар-деко, в диапазоне от Константина Мельникова до Поля Кре и от Марселя Дюшана до Исаака Бродского, это положение почти очевидно.

Генрих фон Клейст в эссе «О театре марионеток» с восхищением пишет о движении куклы — неспособная к рефлексии и не обладающая свободой воли, она двигается единственно возможным — то есть наилучшим — образом, так что никакой актер с ней не сравнится. Человеческое сознание постоянно и на редкость неуклюже вторгается в работу безупречной машинерии тела, искажая первоначальную, бездумную красоту движений. Материальная механика костей и мускулов тогда ближе к идеальному началу, когда оказывается предоставлена самой себе. И получается, что не тело — темница и гробница души, а душа — в лучшем случае неопытный всадник на прекрасном животном. И люди действительно оказываются машинами ангелов (Жан-Поль), хотя мы, скорее, воспринимаем самих ангелов как некие великолепные механизмы, направленные на решение одной, пускай и непостижимой для нас задачи.

Если развивать эту метафору далее, мы придем к выводу, что природа еще более механистична, чем человеческие существа. Декарт, построивший свой собственный автоматон, так и полагал. Легенда утверждает, что этот автоматон покоится где-то на дне Балтийского моря<sup>1</sup>. Согласно другой легенде, Декарт анатомировал собаку, прибавив ее к полу собственной комнаты, поскольку считал визг истязуемого животного не более чем лязгом плохо подогнанного механизма. Различие же между механицистами XVII и XVIII столетий, между Декартом и Ламетри (или, если угодно, между Декартом и Вокансоном) состоит в том, что первые полагали живое ригидным, словно механизм, а вторые, напротив, склонны

---

<sup>1</sup> Wood G. Living Dolls. London, 2002. P. 4.

были одушевлять механизмы. Культура, стиравшая границу между живым и неживым, возникает в середине XVIII века и сходит на нет примерно к 1820-м годам<sup>1</sup>. Барочная меланхолия, отступившая на какое-то время стараниями Вокансона и Ламетри, возвращается.

Неоднократно упоминавшаяся на этих страницах книга Фридриха Георга Юнгера «Совершенство техники» пригодится нам и сейчас. Сложные механические устройства, пишет Юнгер, обычно воспринимаются как повод гордиться современной цивилизацией, хотя это и не вполне правомерно, поскольку «изобретение автомата относится, как это доказывают голубь Архита и андроид Птолемея Филадельфа, ко времени Античности. Эти диковинные творения, а также автоматы Альберта Великого, Бэкона и Региомонтана так и остались всего лишь мудреными игрушками, не спровоцировав никаких последствий. У людей они вызывали не только восхищение, но и страх. Андроида Альберта Великого, который открывал дверь и приветствовал вошедшего, ... испугавшись, разбил своим посохом Фома Аквинский. Уже на заре своего развития машины вызывали интерес мыслящего человека, но этот интерес был смешан с безотчетным страхом, каким-то необъяснимым жутким предчувствием... Люди издавна испытывали этот безотчетный страх перед часами, мельницами, колесами — то есть перед всеми неживыми орудиями и устройствами, которые могут двигаться и вертеться. Человек не успокаивается, даже разобравшись в устройстве механизма: само механическое движение вызывает его тревогу. Движущийся механизм создает иллюзию живого, и разоблаченный обман вселяет в человека тревожное чувство. Здесь мертвое вторглось в живое

---

<sup>1</sup> Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations 83. Summer 2003. P. 97–125. Цит. по сетевой версии — <http://www.stanford.edu/dept/HPS/representations1.pdf>. P. 99–100.

и заняло его место. Поэтому наблюдателя охватывает чувство, связанное с представлениями о старении, холоде, смерти, с представлением о мертвом механическом повторяющемся времени, отмеряемом часовым механизмом. Не случайно первым автоматом, который успешно утвердился, получив всеобщее признание, оказались часы. Животные, трактуемые в картезианской системе как автоматы, оказываются, таким образом, часовыми механизмами, движение которых подчиняется законам механики»<sup>1</sup>.

Здесь можно заметить, что между механизмами и живыми мертвецами много общего даже помимо вызываемого ими страха: достаточно вспомнить хотя бы механическую женщину Гадали из «Будущей Евы» Вилье де Лиль-Адана, спящую в гробу<sup>2</sup>.

И далее: «Нильс Бор однажды заметил: “Если в нашем языке принято называть машину мертвой, это, по-видимому, означает, что для ее адекватного описания можно обойтись понятиями классической механики”. Действительно, в тех случаях, когда для удовлетворительного описания функций достаточно этих понятий, тогда мы имеем дело с мертвым предметом. Если бы нам удалось, обходясь понятиями классической механики, с достаточной полнотой описать функции человека, то подразумевалось бы, что этот человек мертв<sup>3</sup>... Машина тоже мертва, хотя она обладает движением. И как раз потому, что она обладает движением, нам хочется назвать ее мертвой, употребив слово, которое мы относим к трупам человека или животного. Если быть точными, машина не движется сама, а приводится в движение... Машина мертва, хотя она никогда и не жила;

<sup>1</sup> Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. СПб., 2002. С. 55–56.

<sup>2</sup> См. главу «Время зайцев и время кроликов. Скрытая машинерия Льюиса Кэрролла».

<sup>3</sup> Хирурги и механики XVIII века были уверены именно в том, что им удастся создать искусственного человека, руководствуясь понятиями классической механики. См.: Riskin J. Op. cit. P. 114–115.

она мертва, потому что все ее движения подчиняются функциональности»<sup>1</sup>.

Однако заметим, что мир, изображенный Беньямином, есть насквозь механический мир, и классическая механика представляет собой наиболее естественный язык для его описания хотя бы потому, что другого культура не знает.

Пружины такого механизма, как барочная природа, могут быть обнаружены внимательным и опытным часовщиком. Ключ от него находится в руках Бога, о чем прямо говорит деистическая метафора. Тем не менее путь к усовершенствованию природы механическими средствами перед человеком не закрыт.

Если подобное мировоззрение может существовать в некоем оптимистическом варианте, он, видимо, подразумевает, что подлинная жизнь (а не механистическая необходимость и предопределенность) существовала в раю и будет восстановлена в Воскресении. Необходимость и причинность — двойное следствие грехопадения, и поэтому они будут со временем устранены.

Механистичность не предполагает времени: часы всего лишь измеряют его как нечто внешнее, как предмет, к которому можно приложить линейку, но они, в отличие от живых организмов, не меняются вместе с ним. Пишущий мальчик Жак-Дроза больше двухсот лет своим каллиграфическим почерком выводит одну и ту же фразу: «Наши механизмы отрицают время»<sup>2</sup>. И если машина, как он утверждает, враждебна времени, то, значит, верно и обратное — время враждебно машине. Поэтому каждый раз, когда нам удается поместить машину во временные рамки, словно простое свидетельство прошлого, мы можем праздновать очередную победу культуры над механикой.

Время, понимаемое как стихия, вшитое в порядок вещей, предполагает направленность, которую принято уподоблять

<sup>1</sup> Юнгер Ф.Г. Указ. соч. С. 167.

<sup>2</sup> Wood G. Op. cit. Introduction. P. xvii.

летающей стреле, а маленькие и безопасные стрелки механических часов позволяют перевести себя вперед или назад на какое угодно количество единиц времени. Механическое понимание мира приводит к концепции демона Лапласа и возможности, хотя бы только теоретической, возвращения назад в любое из прошлых состояний системы.

Механизм действует в рамках причинно-следственных связей, то есть абсолютной необходимости. Если же в работу механизма вмешивается случайность, то она действует, как правило, негативным, разрушительным образом. «Не надо было мазать часы хлебным ножом — в механизм могли попасть крошки», — говорит Болванщик Мартовскому Зайцу, стремящемуся доказать, что часы не живые. Любое спонтанное событие есть ошибка, а свобода равнозначна разрушению.

Акт творения в механическом мире происходит однократно. Уникальности и творчества в таком мире нет, и единственное «впервые» случилось тогда, когда мир был создан. С тех пор происходит одно и то же: машинки пожирают друг друга и их колесики понемногу стираются. Мир-механизм — это мир-вещь, а вещи стареют, разрушаются и приходят в негодность. Бог давным-давно завел часы, но завод когда-нибудь кончится, и этот миг неотвратимо приближается. Механический мир стар и устал, он стремится к разрушению, и, рождаясь, все здесь начинает умирать.

Станным образом Бенъямин проходит мимо дихотомии естественного и искусственного и всех прочих оппозиций, которые можно сформулировать в связи с этим (например, органическое vs. механическое, природное vs. рукотворное и т.д.). К этим оппозициям примыкает еще одна: «оригинал vs. копия», к которой Бенъямин обращается в «Произведении искусства в эпоху технической воспроизводимости». В самом общем смысле «естественное» значит автохтонное, порожденное само из себя, а «искусственное», напротив, — изготовленное неким внешним агентом. По отношению



к механическому миру Бог — абсолютно внешний агент, как часовщик в часовой мастерской. Такой мир прост, поскольку однороден: он состоит только из механических устройств и ничего, что не было бы механическим устройством, в нем нет. Простота здесь подразумевает грубость и отсутствие загадки; ведь загадок в механизмах нет и быть не может, а есть только шестеренки и рычаги разного размера и в разном количестве. Бабушкин будильник — механизм довольно простой, человеческий мозг по сравнению с ним на редкость сложен, но оба действуют, подчиняясь законам механики. Песчинка или хлебная крошка между шестеренками (см. выше) нарушает плавность хода механизма. Если факторов, способных заклинить шестеренки нашего мозга, намного больше, то это происходит лишь потому, что они значительно мельче, чем в будильнике, и сделаны из другого материала, более нежного, чем железо.

Доведя рассуждения до определенной точки, хочется остановиться и окинуть взглядом ту выжженную пустыню, в которой мы почему-то оказались. Неужели то, что мы видим вокруг, — лишь проекция нашего внутреннего состояния? И о каком явлении мы только что говорили? Даже не придерживаясь теории «культурно-исторических типов», трудно представить, что беньяминовские «машинки», все эти громоздкие и нелепые драматические сочинения принадлежат тому же барокко, к которому мы относим Баха и Перселла, Борромини и Фишера фон Эрлаха, Сервантеса и Джона Донна. Барокко, как говорит нам наше непосредственное ощущение, — в высшей степени живой стиль: грандиозность барочных построек, купола церквей, выглядящие как прорывы в небеса, никак не соответствуют заявленной в тексте Беньямина механичности. Механизм замкнут и ограничен, его колесики твердые и заключены в коробку, и в небеса он не стремится. Грандиозность и механическая мертвенность были присущи как раз той современности, которая окружала Беньямина и черты которой он перенес

на изучаемый предмет, вызвав тем самым справедливое недовольство наставника. Все эпохи в чем-то похожи друг на друга, поэтому любые параллели между ними столь же естественны, сколь и надуманны. Пожелав найти в барочной тоске черты меланхолии ар-деко, Бенъямин их успешно обнаружил.

Стоило бы исследовать соотношение категории возвышенного с эстетикой ар-деко. Достаточно ли жесткости форм и драматизма контуров, чтобы объявить ар-деко стилем, по преимуществу стремящимся к возвышенному? Но драматизм сюжетов некоторых литературных произведений ар-деко, особенно фантастических, наводит на мысль о том, что этот мир представлял собственный конец в виде взрыва, как следует из известного стихотворения Т.С. Элиота. Мир ар-деко — это мир, лишенный Бога, но наполненный существами, не полностью утратившими религиозное чувство или по крайней мере суеверными. Они ждут наказания за свои демиургические намерения, хотя и не вполне осознавая, кем именно будут наказаны.

## VI

### ПЬЮДЖИН, ИЛИ ЗАГАДОЧНАЯ БАНАЛЬНОСТЬ

Весной 2012 года в Англии в узких кругах праздновалось двухсотлетие некоего, скажем откровенно, фрика: вундеркинда-неудачника, театрализованного архитектора, плодовитого, но малообразованного писателя и, наконец, искреннего католика, умершего от последствий сифилиса в сорок лет. Эту многогранную личность звали Огастес Уэлби Пьюджин (1812–1852).

Пьюджин нарисовал Биг-Бен. Нельзя сказать, что он его построил, поскольку строительством руководил сэр Чарльз Барри, требовавший от своего сотрудника исключительно проектов, но как можно больше, как можно быстрее и до самого конца. Знаменитой башни, которую один замечательный знаток архитектуры назвал самой оригинальной и одновременно самой нелепой частью комплекса парламента, Пьюджин уже не увидел.

Итак, Пьюджин нарисовал Биг-Бен, здание-знак, здание-символ, известное всем и каждому, каким позднее станет Эйфелева башня. Вряд ли какая-то другая постройка способна выдержать сравнение с этой парой и вряд ли кто-то еще, помимо англичан и французов, мог бы отважиться выразить свою идентичность в подобном знаке.

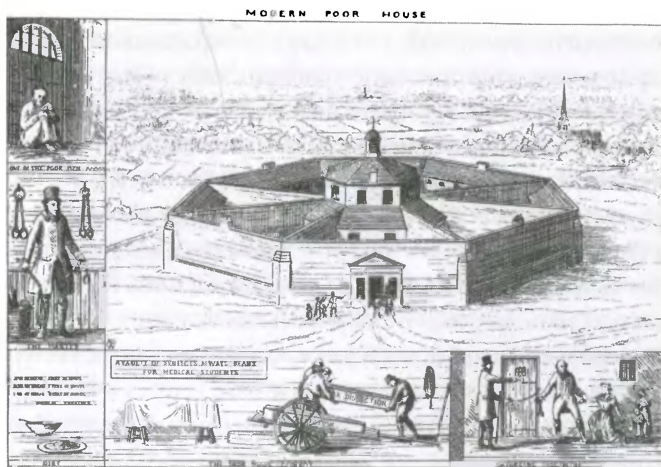
Отцом нашего героя был как раз француз — эмигрант, роялист и художник-декоратор Огюст-Шарль Пюжен, ставший на Британских островах Огастесом Чарльзом Пьюджином, сотрудником знаменитого архитектора и градостроителя Джона Нэша и, параллельно, соавтором множества иллюстрированных изданий, посвященных «физиологии» георгианского Лондона и памятникам средневековой архитектуры. Позднее он открыл художественную школу, эксплуатируя

учеников при подготовке очередных книг с картинками. Впрочем, ни бешеная энергия, ни талант, ни обаяние вкупе с умением заводить знакомства не принесли ему денег или славы.

Пьюджин был сыном немолодого человека, не слишком преуспевающего в жизни. Он унаследовал отцовскую театральность и, пожалуй, неумение пользоваться своими социальными связями, но культура, сформировавшая его, была совсем другой и весьма своеобразной. Пьюджин-старший был типичным представителем своей среды — парижских художников средней руки и высококвалифицированных ремесленников последних десятилетий «старого порядка», только чуть более легкомысленным. Пьюджин-младший вырос среди каталогов архитектурных деталей готического стиля и сочинений английских антикваров, оплакивавших разрушение монастырей при Генрихе VIII и Елизавете. Отец пережил катастрофу Революции, заставившую его бежать в Англию. Сын (едва ли не по этому же образцу) выдумал для себя катастрофу Реформации.

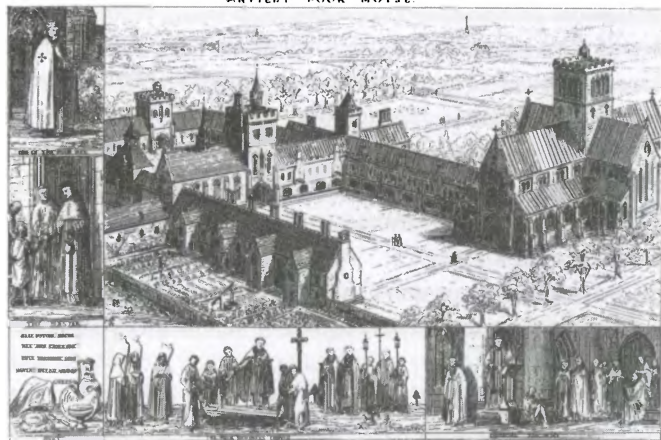
Главным событием жизни Огастеса Уэлби Пьюджина был переход в католичество. После этого он и строил, и писал исключительно как католик. (О том, как относился к католичеству Пьюджин-отец, ничего не известно. Во всяком случае, с матерью будущего архитектора он венчался по англиканскому обряду.) Увы, вкус Пьюджина оставлял желать лучшего: готические орнаменты, которые он производил в неправдоподобном количестве, кажутся совершенно безжизненными на фоне работ Уильяма Морриса, а интерьеры построенных им церквей, обильно украшенные позолотой и трафаретными росписями, производят впечатление творчества этакой сороки-воровки, любительницы блестящих предметов. Для полноты характеристики добавим, что его любимым художником был Овербек.

Но мы намерены говорить о Пьюджине как о писателе. Содержание его первой и главной книги, называемой



CONTRASTED RESIDENCES FOR THE POOR

ANTIENT POOR HOUSE.



9. О.У. Пьюджин. Противопоставленные друг другу приюты для бедных. Иллюстрации из книги О.У. Пьюджина «Противопоставления» (Pugin A.W.N. Contrasts. London, 1836)

по-русски «Контрасты», хотя следовало бы, конечно, «Противопоставления», сводится к двум утверждениям. Первое: средневековое общество было христианским, то есть не только милосердным, но и единым, словно живой организм. Общество же послереформационных времен утратило эти завидные качества. Второе положение говорит о том, что архитектура всех времен и народов насквозь символична и, следовательно, готика выражает истины христианства в мельчайшем из своих орнаментов. К тому же для европейцев она естественна, а классицизм, выросший из увлечения Античностью малочисленного кружка итальянских гуманистов, — нет. Интереснее всего в этом тексте, изданном в 1836 году за счет автора и принесшем 24-летнему Пьюджину известность несколько скандального свойства, трактовка готического стиля как непрременного атрибута христианской веры и ее единственно возможного визуального выражения. Больше того, Пьюджин склоняется к прямому отождествлению готики и христианства: если после нечестивых реформ Генриха VIII, пишет он, христианская архитектура пришла в упадок (как и сама вера), то в наших силах возродить их единство, возводя современные постройки (прежде всего церкви, но и гражданские здания тоже) в единственно истинном готическом стиле — остальное, как сказано, приложится<sup>1</sup>.

Вот, собственно, и все. С некоторым трудом мы осознаем, что автор писал совершенно серьезно. И, как ни странно, этот

---

<sup>1</sup> Пьюджин говорит и думает исключительно о монашеском Средневековье (несмотря на то, что он явно не был знаком со схоластической философией, каковая благодаря Эрвину Пановскому представляется нам вершиной средневековой культуры, равнозначной готическим соборам и во многом аналогичной им). Средневековье же рыцарское — романтика замков и крестовых походов, Роланд и король Артур — Пьюджина совершенно не занимало. Возможно, замки были даже скомпрометированы в его глазах готическими романами XVIII века, к тому же о рыцарях и замках писали Вальтер Скотт и (совсем рядом с нашим героем) Кенельм Генри Дигби, автор трактата «Пьедестал чести».

текст создавался в то время, когда: 1) историки неустанно напоминали о ценности и неповторимости (а значит, неповторимости) любой из прошедших эпох и 2) стилизованная готика широко употреблялась (в Англии, да и на континенте тоже) в строительстве. Примерно тогда же открыли и современность: если прогулки Бодлера по парижским бульварам относятся все же к более позднему времени (развитого, так сказать, викторианства, если брать английский аналог), то Джон Стюарт Милль написал свое эссе о духе эпохи уже в 1831 году.

На фоне интеллектуальной жизни середины 1830-х успех, сопутствовавший книге Пьюджина, объяснить трудно. Хронология требует, чтобы «Противопоставления» упоминали сразу после «Sartor Resartus» Карлейля (1833–1834) и «Демократии в Америке» Алексиса де Токвиля (1-й том — 1835), но разум этому противится, поскольку сопоставление с интеллектуально насыщенными и литературно изощренными текстами обнаруживает странную анахроничность сочинения нашего героя. Кажется, что автор был заброшен в Лондон времен воцарения Виктории откуда-то из времен Реставрации. Пускай работы Пьюджина и были ассимилированы модерном, все же он сам не имеет к модерну ни малейшего отношения.

Желание Пьюджина быть средневековым могло бы принять форму игры, как у Хораса Уолпола, автора повести «Замок Отранто» и владельца игрушечного замка Строберри-Хилл, но именно эту традицию Пьюджин всем сердцем ненавидел за несерьезность. Георгианская склонность к игре в ассоциации, напоминающая постмодернизм конца XX века, породила не только книжные шкафы Уолпола в виде готических порталов, но и более странные вещи, подобные замку Горинг в Сассексе (ок. 1790), принадлежавшему деду Перси Биши Шелли, где один из фасадов классицистический, а другой — готический, причем они были построены

одновременно<sup>1</sup>. Именно эту атмосферу и отрицал Пьюджин со всей страстью неопита, но причислять его к нарождавшемуся поколению носителей викторианской серьезности, как это делает Розмари Хилл в своей 600-страничной биографии нашего героя, было бы неверно. Если по своему темпераменту он принадлежал к числу романтических виртуозов, превращавших, подобно Паганини, любой творческий акт в эксцесс (и в этом смысле был предшественником Гауди и современных «starchitects»), то в интеллектуальном смысле он оставался таким же барочным антикваром, как и авторы вдохновлявших его трактатов — Уильям Дагдейл или Генри Спелман. Романтикам были нужны следы прошлого, подчеркивающие дистанцию между «тогда» и «сейчас». Пьюджин стремился эту дистанцию ликвидировать.

Игра, в том числе архитектурная, предоставляет гораздо больше степеней свободы, нежели серьезное творчество, тем более если это творчество отягощено идеологической программой. Если мы попытаемся добросовестно воссоздать стилистику прошедшей эпохи, на выходе окажется не высказывание, а грамматика. Попробовав возродить классицизм в конце XX века, мы получаем строения Куинлена Терри, добротные, но скучноватые. Русский неоклассицизм 1910-х годов как раз и был во многих отношениях игрой, что вовсе не отменяло добросовестного изучения прообразов и знания правил. Можно возразить Е.А. Кириченко, писавшей о неуверенности, порождавшей гигантские колонны на фасаде дома Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге (В.А. Щуко) или невозможное для «подлинного» классицизма число колонн особняка Половцева на Каменном острове (И.А. Фомин)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Mordaunt Crook J. The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. Chicago, 1987. P. 32: «шизофренический по стилистике замок, который Бьяджо Ребекка выстроил для эксцентричного семейства Шелли».*

<sup>2</sup> *Кириченко Е.А. Русская архитектура 1830-х — 1910-х годов. М., 1978. С. 363–366.*



Лучше воспринимать это в качестве игры, как и многое другое, кстати (слишком крупные детали, усиленный энтазис колонн, слишком приземистые или слишком вытянутые пропорции, даже нагромождение «стильных» элементов, но не такое, как в архитектуре так называемой эклектики).

Ирония позволяет снять вопрос как о достоверности наших стилизаций, так и об их новизне. Модернизм серьезен, так как оперирует категориями правды и ответственности — и это должно каким-то образом сочетаться с хулиганским происхождением модернизма. Неумение и нежелание нравиться публике архитекторы Современного движения подают как аскезу.

Американский филолог Морс Пекхэм, автор книги «Триумф романтизма», пишет, что архитектура XIX века, даже там, где она кажется нам более всего нелепой, насквозь иронична и постоянно воспроизводит сюжет сказки о голом короле. Чем добросовестнее архитектор-историст воспроизводил в нью-йоркском особняке стиль Фонтенбло или венецианского палаццо, тем яснее становилось, что его владелец, несмотря на свои миллионы, есть не более чем ворона в павлиньих перьях<sup>1</sup>. Даже если это остроумное суждение и неверно в прямом смысле, все равно модернизм действует гораздо прямолинейнее и не ведает иронии — как барселонский павильон Миса, выполненный в простых формах, но из дорогих материалов. Власть и богатство перестали искать санкций в прошлом: если в XIX веке Ротшильд желал нарядиться в Медичи, то сейчас он не скрывает своего происхождения.

Григорий Ревзин в статье «Искусство пустого неба» пытается определить модернизм как акт художественной воли, опирающийся только на себя и не обращающийся

---

<sup>1</sup> *Peckham M. The Dilemma of the Century: The Four Stages of Romanticism // Idem. The Triumph of Romanticism. Columbia S.C., 1970. P. 45.*

за оправданием ни к природе, ни к традиции<sup>1</sup>. Но если искусство модернизма не ищет для себя санкции помимо самого себя, то и власть проделывает ту же самую операцию, особенно финансовая власть, происхождение которой туманно и становится предметом бесконечных спекуляций.

Для живописного (и литературного) авангарда независимость от культурного контекста повседневности (или современности) означает некое параллельное пространство. Архитектурный же модернизм проникнут желанием властвовать над контекстом. Архитектура и сегодня желает быть трансцендентной и вечной, даже если оперирует элементарной геометрией, а не формами Античности.

К этому стоит добавить еще одно наблюдение. В России, где не было собственной готической архитектуры, восприятие этого стиля сформировано романтизмом немецкого толка. Наша готика — это Жуковский, его «Людмила» (из Бюргера), «Рыцарь Тогенбург» (из Шиллера) и «Замок Смагольм» (из Вальтера Скотта), то есть нечто таинственное, причудливое и болезненно-экзальтированное, едва ли не на грани декаданса. Русская готика, не имевшая отношения к национальной архитектурной традиции (которую можно было бы возродить), не нуждалась в преодолении игрушечности и весь отпущенный ей век — от Василия Баженова до Федора Шехтеля — оставалась забавой для немногих. Классицистическая же архитектура означала вещи более надежные и, как выразались в XIX веке, положительные — спокойствие, оптимизм и благородство. Перевернем этот комплекс представлений на 180 градусов и получим Пьюджина, сходившегося с романтиками только во взглядах на классицизм.

Самое любопытное, однако, в том, что утопическая традиция, которой Пьюджин при всех оговорках наследует, не имеет к Средневековью совершенно никакого отношения.

---

<sup>1</sup> Ревзин Г. Искусство пустого неба // Он же. Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002. С. 137–138.

Архитекторы Ренессанса, создававшие проекты идеальных городов, полагали, что их гармоничное устройство способно сформировать идеального человека и гражданина. Возможно, такое убеждение в прямом воздействии архитектуры на состояние умов важнее для морализаторских течений архитектурной мысли, нежели предположение о необходимости соответствия неким законам истории. Логика Пьюджина полностью совпадает с логикой ренессансных утопистов, как бы он сам ни старался убедить нас в обратном. Сергей Ситар в книге «Архитектура внешнего мира» демонстрирует, что не только доводы Виолле-ле-Дюка в пользу возрождения готики представляли собой инвертированные аргументы Леона Баттисты Альберти, обосновывавшего возрождение Античности, но и культурные ситуации, в которых они действовали, обнаруживают структурное сходство. И Альберти, и Виолле, по словам Ситара, «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” культуры. Однако, если все так просто — если взятая на вооружение Виолле-ле-Дюком идеологема “возрождения утраченных корней” есть всего лишь зеркальное отражение культурного кредо Ренессанса (с некоторым сдвигом по временной оси), — тогда получается, что его концепция на самом глубоком, структурном уровне воспроизводит историческую позицию его идеологических противников, то есть по существу является всего лишь ее калькой с обратным знаком»<sup>1</sup>.

Но все эти попытки создать Средневековье заново, уже вкусив от запретного плода индивидуализма, — не оборачиваются ли они маскарадом, пусть он и должен (по мысли

---

<sup>1</sup> Ситар С. Архитектура внешнего мира: Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М., 2013. С. 177.



THE SAME TOWN IN 1846

1. St. Michael's Tower, rebuilt in 1750. 2. New Surge-way House & Pleasure Grounds. 3. The New Hall. 4. Cox Works. 5. Elizabeth Acton. 6. Eye Well. 7. Gate of St. Mary's Abbey. 8. St. Peter's Church. 9. Hospital Chapel. 10. Callaghan Chapel. 11. New Church. 12. New Town Hall & Concert Room. 13. Waterman's Ordinary Chapel. 14. New Christian Society. 15. Quakers Meeting. 16. Societies Hall of Science.



Catholic town in 1440.

1. St. Michael's on the Hill. 2. Queen's Craft. 3. St. Thomas's Chapel. 4. St. Mary's Abbey. 5. All Saints. 6. St. John's. 7. St. Peter's. 8. St. Vincent. 9. St. Martin. 10. St. Edmund's. 11. Grey Friars. 12. St. Catherine. 13. Guild Hall. 14. Tower. 15. St. James. 16. St. Nicholas.

10. О.У. Пьюджин. Католический город 1440 года и тот же город в 1840 году. Иллюстрации из книги О.У. Пьюджина «Противопоставления» (2-е изд. London, 1841)

автора) охватить весь мир? Персонаж честертоновского романа «Возвращение Дон Кихота» отказывается снять средневековые одежды после спектакля, и это меняет общество. Пьюджин и сам во время работы любил наряжаться в некое подобие монашеского плаща или хламиды. Построив

готический дом для себя, он, кажется, задумывался о готических домах для всех. И все же свойственная нашему герою привычка все время соотносить внутреннее и внешнее вряд ли могла сформироваться раньше пришествия сентиментализма. В архитектуре подобное смешение того, что внутри, и того, что снаружи, принимало порою самые неожиданные формы. Карла Янни в книге «Архитектура безумия» говорит (слишком кратко, правда) о некоем эксплицитно не высказанном, но постоянно подразумеваемом «environmental determinism», связывая это явление с просвещенческой мыслью: сама архитектура домов умалишенных должна была оказывать на них терапевтическое воздействие<sup>1</sup>. Правда, до разбора воздействий конкретных исторических стилей дело, кажется, не доходило. И еще: подразумевалось, что то, что хорошо для больных, должно было подходить и здоровым.

Любование же руинами — вещь не вполне здоровая, недаром трактовка этого явления у Роуз Маколей<sup>2</sup> предполагает определенную долю мазохизма. Аналогичный оттенок мазохизма Виктор Мазин находит в концепции возвышенного Эдмунда Берка, которую применительно к руинам можно свести к медитации по поводу того, что мы не застали самой трагедии разрушения, но можем ее вообразить, созерцая результаты.

Пьюджину безмерно чужд всякий сентиментализм «уходящей натуры», зрелище руин способно вызвать в нем не меланхолию, а скорее негодование.

Эстетика руин совпадает с эстетикой игры, поскольку для той и для другой принципиальна фрагментарность. Строители парковых follies XVIII века, опиравшиеся на ассоциационистскую эстетику (восходящую к Гоббсу и позднее детально разработанную Юмом, Аддисоном, Берком

---

<sup>1</sup> *Yanni C.* The Architecture of Madness. Insane Asylums in the United States. Minneapolis, 2007. P. 8–9.

<sup>2</sup> *Macaulay R.* Pleasure of Ruins. New York, 1984.

и другими), оценивали эту фрагментарность положительно<sup>1</sup>. Фрагмент способен сказать больше, чем целое, поскольку он указывает не только на сущность целого, но и на его судьбу, приведшую к фрагментации. Категория времени выступает по отношению к руинам в двойственном качестве — и как судьба, и как дистанция.

Первым, хотя, возможно, и не самым важным следствием из распространения эстетики ассоциаций оказался эстетический плюрализм. Единообразные каноны классицизма были отвергнуты в пользу того, что сразу воспринималось как нечто трудноуловимое и малоприспособное для объяснения. Порождение ассоциаций — сложный процесс, требующий активного участия не только художника (то есть архитектора), но и зрителя, который (в идеальном случае) должен безошибочно считывать все смыслы, заложенные в произведение. Но бывает ли так в действительности? И не проистекает ли меланхолия романтического художника от сознания того факта, что его послания часто не находят адресата?

Чувство утраты прямо связано с грехопадением, так как утраченный рай — архетип всех потерь. «Цицерон, — пишет Мордант Крук, — ожидал увидеть на небесах классические фронтоны, а Пьюджин пришел бы в ужас, обнаружив там что-нибудь кроме стрельчатых арок»<sup>2</sup>. Чувство таинственного также меланхолично, так как проистекает из нашего несовершенства, ведь вследствие грехопадения мы не обладаем всеведением.

Если травму Реформации понимать как событие, приведшее к появлению множества прекрасных руин, созерцая которые мы испытываем разнообразные меланхолические эмоции, отнестись к этому событию однозначно отрицательно не получится. Для романтического меланхолика руины

---

<sup>1</sup> *Mordaunt Crook J.* Op. cit. P. 13–41.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 17.

подобны призракам. Для Пьюджина они все равно что трупы. Эстетизируя руины, мы приписываем породившим их бедствиям характер безличных сил, против чего Пьюджин резко бы возражал. В его понимании руины монастырей — свидетельства безнравственности королей и вельмож, разграбивших собственную страну. Разрушенные готические постройки, сказал бы он, есть знак пренебрежения вечным во имя преходящего, следовательно, пытаюсь увидеть нечто привлекательное в их руинированности, мы невольно соучаствуем в разрушении и становимся на сторону гонителей истинной веры и вековой мудрости. Стараясь найти красоту в руинах как именно в руинах, мы стремимся приукрасить и оправдать явное зло.

Но и простое течение времени можно объявить злом, ведь оно следствие грехопадения. В силу той же логики его не следует пытаться эстетизировать, так как нельзя искать в грехопадении положительные стороны, что происходит в том случае, когда мы начинаем ценить в руинах именно их руинированность. Можно сказать, что весь мир после грехопадения есть руина первоначального замысла.

Следовательно, эстетика руин есть эстетика смирения.

Уолпол и строители парковых затей XVIII века говорили о богатстве смыслов и непредсказуемых ассоциациях, то есть рассуждали и действовали в рамках модерна, адресуя свое послание индивидууму, который (в рамках своих непредсказуемых реакций) мог его и не понять. Пьюджин стремится вернуться к домодерну, к состоянию до- и надиндивидуального единства. К сожалению, его рассуждения об упадке архитектуры и связанном с ним буквально до отождествления упадке религиозного чувства не подкрепляются никакими предположениями о возможных механизмах этих связей.

Пассаж из книги Пьюджина, где идет речь об архитектурной семантике, настолько колоритен, что его стоит здесь процитировать. Сама же книга удивляет тем, что написана, в сущности, не об архитектуре: большую часть ее объема

занимают филиппики по адресу гонителей истинной веры и перечисление утрат. В отношении же положительной программы Пьюджина можно сказать намного меньше. Возрождение готики не было для него проблемой, даже в техническом смысле. Если некоторые исследователи полагают, что «Gothic revival» («готическое возрождение») было в действительности «survival», выживанием готики в каких-то медвежьих углах, то для Пьюджина первое было следствием актуализации второго, тем более что в его распоряжении был опытный строитель Майерс, владеющий приемами средневекового ремесла. В отличие от Уильяма Морриса, Пьюджин мог сосредоточиться на рисовании картинок, как настоящий викторианский архитектор.

Вот что Пьюджин имеет сказать нам об архитектуре в целом: «...пробный камень Архитектурной красоты есть соответствие облика здания (в оригинале стоит слово *design*. — В.Д.) цели, для которой оно предназначено, и стиль постройки должен настолько соответствовать ее назначению, чтобы зритель мог немедленно распознать цель, ради которой она было воздвигнута.

Действуя в соответствии с этим принципом, различные нации породили множество разнообразных стилей Архитектуры, каждый из которых приспособлен к своему климату, обычаям и религии, и именно среди строений этого последнего разряда мы ищем самых величественных и долговечных памятников, и нет сомнения в том, что именно религиозные идеи и церемонии этих разных народов имели величайшее и непревзойденное влияние в формировании различных стилей Архитектуры оных.

Чем ближе сопоставляем мы храмы Языческих наций с их религиозными обрядами и церемониями, тем более уверяемся мы в истинности сего предположения.

Каждый их орнамент и каждая деталь имели мистическое наполнение. Пирамида и обелиск Архитектуры Египетской, с ее Лotosовыми капителями, с гигантскими сфинксами



и бесчисленными иероглифами, были не только причудливыми Архитектурными сочетаниями и орнаментами, но символами философии и мифологии сей нации.

В Классической архитектуре, опять же, не только формы храмов, разным божествам посвященных, различались, но и Архитектурные ордера и капители были в них разными; и даже лиственный орнамент фризов был символичен. Тот же принцип Архитектуры, порождаемой религиозной верою, мы можем проследить от пещер Элоры до друидических руин в Стоунхендже и Авербери; и во всех этих произведениях Языческой античности мы неизменно увидим, что и план, и украшения постройки мистичны и символичны.

И неужели единое Христианство, с его возвышенными истинами, с его изумительными таинствами должно быть ущербно в этом отношении и не обладать для своих храмов символической архитектурой, которая воплощала бы его доктрины и поучала бы его детей? Конечно же, нет: из Христианства возникла архитектура столь величественная, столь возвышенная, столь совершенная, что все порождения древнего язычества меркнут в сравнении с нею, опускаясь до уровня ложных и порочных доктрин, их породивших.

Остроконечная или Христианская Архитектура достойна нашего восхищения куда более, нежели обычные красота или древность — первую можно счесть делом суждения, вторая же, взятая сама по себе, не составляет доказательства превосходства — но только в ней одной можем мы найти Христианскую веру воплощенную и ее ритуалы изображенными»<sup>1</sup>.

Хочется сказать, что именно такое курьезное и поверхностное представление о готике высмеивал Честертон в уже упоминавшемся «Возвращении Дон Кихота». Романтичной

---

<sup>1</sup> *Welby Pugin A. Contrasts: or, a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day; shewing (sic!) the Present Decay of Taste. London, 1841. P. 3.*

девушке, говорящей, что готические шпили указывают на небо, ироничный герой отвечает, что небо прекрасно видно и без подобных указателей.

Однако в рассуждениях Пьюджина имплицитно содержится и мысль о первичности храмовой архитектуры по отношению к утилитарной, что должно было удивить классических теоретиков, тем более тех из них, кто настаивал на естественном происхождении архитектуры.

С одной стороны, Пьюджин как бы ломится в открытую дверь, поскольку грамотные подражания готике были давным-давно освоены (правда, он так и не стал архитектором-строителем, так что вынужден был доверяться опытным партнерам). Но с другой стороны, то, что он говорит, оказывается интересным и неожиданным.

Согласно Пьюджину, истории не существует. Позитивистски понимаемая история — это сложное сочетание множества причинно-следственных связей, никак не зависящее от нашей воли и намерений и неспособное повторяться. Такой взгляд на мир подразумевает трактовку времени в эволюционном ключе: невозможно дважды войти в одну реку, потому что меняется и то, что было рекой, и то, что было тобой.

До какого-то момента (случившегося, видимо, в конце XVIII века) естественным был другой взгляд на мир. История была *magistra vitae*, наставницей жизни, то есть рассказы об Александре или Цезаре имели смысл как учебник жизни или даже сборник советов на каждый день, поскольку такие вещи, как мудрость и честь, вечны, а значит, неважно, сколько поколений отделяет нас от героев прошлого. Рыцари и подвижники (а также злодеи) делали то, что делали, не в силу общественно-экономических условий, но потому, что были образцовыми представителями своей профессии (или не были, но их деяния все равно не утрачивали поучительности).

В сущности, история есть детерминизм. Когда Честертон спросили, ждет ли человечество в будущем расцвет или упадок, он ответил, что это зависит от усилий самого

человечества, в конечном счете — от свободной воли каждого индивида. То же, что понимал под историей его детерминистски мыслящий собеседник (и все мы вместе с ним), есть род судьбы, которая, по словам Сенеки, «согласного ведет, а несогласного тащит». Можно даже сказать, что представления об истории в гегелевском духе родились из перенесения на время-хронос характеристик времени-кайроса, времени индивидуального, которое сегодня дает тебе одни возможности, а завтра — совсем другие.

Самое забавное, что Пьюджин не думал ни о чем подобном. Из чтения книг антикваров времени Реставрации он твердо усвоил, что один король изменил привычный ход жизни, руководствуясь самыми низменными соображениями. Но последствия этого греха можно загладить, вернувшись к тому, что разрушил Генрих-реформатор. Правильная же готическая архитектура создает ту самую форму, в которую отольется совершенное общество.

В сущности, мы имеем дело с очень узким мыслителем, даже с человеком одной мысли. Его оптимизм (а Пьюджин, конечно же, оптимист, он не видит перед собой никаких непреодолимых препятствий) зиждется на уверенности в том, что все возможно отыграть назад, забыв последние три столетия, словно дурной сон. Уверенность в том, что, восстановив правильную готическую архитектуру, мы восстановим весь строй средневековой жизни, есть род симпатической магии, не иначе.

Грех следует искупить, а совершенную когда-то несправедливость — загладить. Вот, собственно, и все, что Пьюджин имеет сказать на историческую тему. Никаких рассуждений о том, что историческая травма не может быть исцелена, а только оформлена как миф, мы от него не дождемся, и рассуждающих в таком духе он бы не понял.

В конце «Противопоставлений» помещены пары иллюстраций, выдержанные в стиле «теперь и прежде» и обнажающие незатейливость основного приема. Панораме

средневекового города противопоставлен город раннекапиталистический, в котором главное — фабрика и тюрьма. Готический уличный фонтан — и современная водоразборная колонка, закрытая к тому же на замок. Средневековый монастырский приют для бедных и больных — и современный Пьюджину рабочий дом (организованный как паноптикон). В одном случае — слово утешения и христианское погребение, в другом — убогая камера и трупы для анатомического театра.

Пьюджин пишет о тотальной семантизированной архитектуры, нигде при этом не говоря о среде как таковой. Поскольку изображения городов появляются только в эпоху Ренессанса, мы вправе предположить, что для Средних веков никакой «среды» не существовало и архитекторы мыслили отдельными объектами. Пьюджин, пользуясь приемами, выработанными в ненавистную ему эпоху Возрождения, делает шаг назад, пытаясь возродить Средневековые ренессансными (или, точнее, нововременными) методами.

Словно театральный художник (а с этого он как раз и начинал), Пьюджин изображает объект, *pars pro toto*. Городская панорама привлекает его исключительно видом шпильей, возвышающихся над морем частных домиков. Также его не занимают образы будущего, даже если это будущее связано с окончательной победой готики над формами языческого Ренессанса — ничего похожего на изображение идеального города, какими увлекались как раз эстетики Возрождения и снова начнут увлекаться ближе к нашему времени, в графическом наследии Пьюджина нет. Для фронтисписа своей книги о церковной архитектуре<sup>1</sup> он рисует все свои церкви, как бы они выглядели в соответствии с проектами, а не так, как удалось построить. Церкви со шпилями, очень похожие одна на другую, стоят тесными рядами, словно домики

---

<sup>1</sup> *Pugin A.W.N. An Apology for the Revival of Christian Architecture in England. London, 1843.*

в дачном поселке. Зато за ними — берег моря и восходящее солнце. Картинка поражает своей грубостью в сравнении не только с «Собором на морском берегу» Шинкеля, но и с более скромными аналогами.

Пьюджин много раз повторяет, что готика, как наиболее совершенный архитектурный стиль, должна подходить для всех типов архитектурных сооружений, но подкрепить эти утверждения не то что проектами, но даже какими-либо рисунками он не пытается<sup>1</sup>. Допустим, готический вокзал (а Пьюджин восторгался железными дорогами и вообще машинами, не считая их опасностью для ремесла) легко получается из базилики, что продемонстрировал хотя бы Н.Л. Бенуа в Новом Петергофе, но как быть с театром (а Пьюджин оставался театралом всю жизнь)? Поскольку средневековые центрические здания все-таки существуют, можно, по-видимому, создать и готический амфитеатр, но Пьюджин даже не ставит перед собой такую задачу. Не пытается он и рисовать готическое будущее, которое должно наступить после восстановления католичества в Англии и повсеместного принятия его идей. У Рескина, не менее чувствительного к проблематике прошлого как средства исправить настоящее, их тоже нет. Видимо, это было неактуально для культуры 1830-х и тем более для культуры барокко, которую Пьюджин прямо транслировал в 1830-е. Похоже, что картины будущего появились в архитектурных сочинениях начиная с Виолле-ле-Дюка, но он, совмещая в себе практикующего архитектора и теоретика, изображал

---

<sup>1</sup> Дэвид Уоткин пишет, что готика, бывшая для Пьюджина средоточием всех мыслимых достоинств, должна быть еще и рациональна, коль скоро рациональность тоже считается достоинством (см.: *Watkin D. Morality and Architecture*. Chicago, 1984. P. 20). Пьюджина раздражала тенденция сближения протестантских церквей с театральными залами (см. *Wakeling C. «A Room Nearly Semi-Circular»: Aspects of the Theatre and the Church from Harrison to Pugin // Architectural History*. 2001. Vol. 44. P. 265–274), но противопоставить ей четко артикулированный тип собственно театра он почему-то не пожелал.

не утопию, а техническую возможность. Стоило бы выяснить, когда вообще появляются спекуляции на тему будущего, то есть противопоставление настоящего не только прошлому, но и последующим временам, понимаемым как принципиально отличные от настоящего. Очевидно, что временные представления могут иметь как двух-, так и трехчастную конструкцию. Другое дело, что футуризм (в широком смысле) — вещь намного более редкая, нежели пассаизм. Противопоставляя настоящее прошлому, мы приписываем современности некие образцовые качества или, во всяком случае, потенции к исправлению неких ошибок, совершенных в прежние времена, но в такой формулировке оказываются тождественными программы Ренессанса и консервативной революции; Ренессанс — или ренессансы, начиная с каролингского возрождения — как раз и оказываются консервативными революциями, наиболее успешными из известных. Следы прошлого можно изучать и сохранять — это пассаизм, но можно и активно пытаться преобразовать настоящее по образцу прошлого — это движение можно назвать историзмом или консервативной революцией, в зависимости от того, какие черты прошлого мы собираемся восстанавливать, эстетические или социальные вкупе с психологическими (если мы не склонны вообще валить все в одну кучу, как мистер Пьюджин). При этом мы можем сосредоточить свое внимание как на настоящем (на самой преобразовательной работе), так и на будущем (на результатах преобразований). Для Пьюджина, судя по всему, будущее не представляло самостоятельной сущности: важно то, к чему мы возвращаемся, а не то, что получаем в результате этого возвращения (то есть необходимость адаптации готики к изменившимся условиям и неоднозначность результатов этой адаптации его не занимают вовсе). Можно предполагать, что Пьюджин считает свою готику идентичной готике «подлинной» и будущее, на которое он работает, тождественным прошлому. Все эти оговорки свидетельствуют

лишь о том, насколько трудно забыть о позитивистской трактовке истории как совокупности безличных процессов, независимых от наших усилий, и о невозможности дважды войти в одну реку. Пьюджин был намерен входить в свою реку неограниченное число раз. Можно было бы сказать, что он предлагает прямолинейную реставрацию готики в качестве стиля для современности, но это не так. Пьюджин мыслит не в категориях старого и нового, как вынуждены поступать мы все, но в категориях истинного и ложного. То, что истинное мы вынуждены трактовать как «старое», и все aberrации восприятия, которые влечет за собой этот факт, — беда интерпретаторов, а не Пьюджина.

Несмотря на недавние биографические исследования, оценка деятельности Пьюджина до сих пор преподносится в духе книги Чарльза Истлейка «История готического возрождения», вышедшей на излете движения, в 1872 году<sup>1</sup>. Истлейк говорит, что до Пьюджина были более или менее удачные фантазии, а с него начинается настоящее возрождение готики, исторически точное и художественно состоятельное; и эту оценку повторяют все авторы, пишущие о неоготике XIX века. Здесь мы сталкиваемся с двусмысленностью всех или почти всех суждений о Пьюджине. Пьюджин сам пришел к мысли о том, что простого воспроизведения исторических образцов недостаточно, но не пошел дальше. Можно гадать, чего ему не хватило, времени или же таланта, но факт остается фактом: самое удачное произведение нашего героя — как раз лондонский парламент, который он сам склонен был осуждать, как сплошную декорацию.

В чем же секрет влияния Пьюджина и одновременно непродолжительности этого влияния? В том, возможно, что в эпоху философского историзма он был барочным эрудитом,

---

<sup>1</sup> *Locke Eastlake C. A history of the Gothic revival; an attempt to show how the taste for mediæval architecture, which lingered in England during the two last centuries, has since been encouraged and developed. London, 1872. P. 145-165.*

совершенно невинным относительно новых течений мысли. Даже слог Пьюджина выдает его зависимость от стиля антикварных трактатов XVII столетия, бывшего для него, по-видимому, естественным языком рассуждения о столь же естественных архитектуре и религии. Но готика так и не стала общеобязательным стилем, как не состоялось и возвращение Англии в лоно католической церкви. Пьюджин чувствовал, что умирает побежденным.

Одержимость XIX века поисками единого стиля (а также неуспех постмодернизма и историзма в XX веке) можно объяснить через обращение к схоластическому понятию контингентности, согласно которому свойства тварного существа случайны, и точно так же случайны его действия. Выбор между любым двумя возможностями — будь то творческий акт или историческое событие — случаен, поскольку не продиктован никакой необходимостью надчеловеческого порядка. Философская мысль Нового времени оспаривает это представление, обращаясь к различным формам детерминизма.

Казалось бы, ренессансный гений стоит выше всяких случайностей в силу самой своей гениальности. Однако бесспорных гениев слишком мало, чтобы доверить искусство только им. Обыкновенному художнику помогают правила, следуя которым можно избежать ошибок. Но правила (а также традиция и разум) хороши лишь в том случае, когда они подкреплены высшим авторитетом.

Таким образом, от полюса случайности мысль движется к полюсу детерминизма. За отсутствием Бога выбор между А и В начинают объяснять множеством взаимодополняющих причин, которые носят внеличностный характер — от экономической ситуации до родовой травмы. Общая черта этих объяснений в том, что акт выбора делегируется посторонним инстанциям. То есть либо мы имеем дело с личностью, которая случайна (в том смысле, что не необходима), либо личность подменяется суммой внешних влияний. Любое



действие, которое (в детерминистской парадигме) не может быть объяснено через внешние влияния, оценивается крайне отрицательно, и любой акт выбора встречается с недоверием. Романтики, напротив, мифологизировали именно случайный характер личности и ее действий, и в первую очередь — творческих актов.

Теперь отчасти становится понятным то недоверие, которое теоретики XIX века испытывали к искусству, лишенному не только внешних рамок в виде общеобязательного стиля, но и санкции гениальности художника. Любое действие гения должно быть убедительно для всех, иначе это не гений. Выбор, который гений осуществляет, должен быть детерминирован его гениальностью, становящейся средством нахождения наилучшего решения (предполагается, что это решение обладает свойством наиндивидуальности). К этому можно добавить, что психоанализ, как это ни странно, работает на повышение престижа обычного, негениального искусства — только психоаналитические объяснения оказываются ничуть не лучше апелляций к божественной магии.

Общепринятый стиль эпохи (когда он существует) сужает пространство выбора и, соответственно, облегчает возможность качественных решений, заранее отсекая все неправильное, глупое, странное.

Если вслед за Пьюджином принять, что архитектура не просто суггестивна, но и активно транслирует определенную картину мира, получается, что классицизм повествует о безжалостном и несоразмерном человеку мире, где нет милости и справедливости, о мире, запятнанном, как сказал честертоновский лорд Айвивуд (в романе «Перелетный кабак»), кровью Орфея и Пенфея. Увидев дорические колонны, мы должны думать не о мудрости Сократа и не о гражданских добродетелях римлян с картин Давида, а о коже, содранной с Марсия, и о жертвах неудержимой похоти Зевса. Пьюджин мог бы еще вспомнить античное рабство, без которого

невозможно представить себе философские и артистические досуги древних.

Парадокс творчества Пьюджина заключается в том, что он пытается отказаться от своей индивидуальности в преимущественно индивидуалистическую эпоху. Единство веры и единство стиля для него — практически синонимы. Он сам мог бы сказать, что нужно отказаться от случайной и суетной индивидуальности во имя обретения истины (поскольку истина одна на всех и посему имеет универсальный характер).

Задним числом можно говорить о единстве всех стилистических и интеллектуальных устремлений XIX века<sup>1</sup>, но сам XIX век такого единства в себе не наблюдал<sup>2</sup>. Пьюджин видел отвратительную эклектику в архитектурной практике георгианского времени, противопоставляя ей свою идеальную готику. Следует заметить, что он не увидел собственно викторианской эклектики второй половины столетия.

Почему мы (в отличие от Пьюджина) видим в архитектуре начала XIX века именно недостижимый идеал единого стиля? Так думали не только Александр Бенуа или Иван Фомин, но и их немецкие современники.

В 1908 году немецкий архитектор Пауль Мебес публикует «книгу, которой было суждено сохранить свое влияние на восприятие архитектуры и городской среды еще долго после Первой мировой войны. Заглавие *Um 1800* (“Около 1800”) просто и выразительно, как здания и предметы, о которых идет речь. Истинную посылку книги... раскрывает подзаголовок: “Архитектура и ремесла в последнее столетие их традиционного развития”. Мебес считал XVIII столетие последним моментом, когда архитектура и ремесла существовали внутри цельной культуры и живой традиции,

---

<sup>1</sup> Ревзин Г. К вопросу о принципе формообразования и в архитектуре эклектики // Он же. Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002. С. 85–107.

<sup>2</sup> *Mordaunt Crook J.* Op. cit. P. 98–132.

которая могла бы foster их развитие как неотъемлемых частей этой культуры»<sup>1</sup>. Можно вспомнить, что Шпенглер в «Закате Европы» в качестве момента перехода культуры в цивилизацию называет как раз рубеж XVIII–XIX веков.

Эту точку зрения мы (то есть российские любители архитектуры) усвоили со школьной скамьи. Для нас Кваренги и Захаров — представители одного стиля, а постройки вроде Чесменской церкви или Петровского дворца в Москве не нарушают картину единого русского классицизма. Английские усадебные follies были, по всей вероятности, гораздо многочисленнее, то есть более заметны на общем архитектурном фоне. Вдобавок к этому имелись уникальные объекты, создатели которых намеренно разрушали стилистическое единство (примером чему был замок Горинг).

Почему единство стиля ценится так высоко? Если бы сюда не примешивалось представление о контингентности, архитекторам и теоретикам хватило бы общего мировоззрения, даже столь расплывчатого, как у адептов ар-нуво. «Постмодернисты» XVIII столетия, по всей вероятности, ценили не единство, а что-то другое — богатство смыслов, например. Заявления о необходимости стилистического единообразия, установленного на длительное время, были характерной особенностью XIX века, не только впервые оценившего индивидуальность и прогресс, но и успевшего в них разочароваться.

В книге Мордант Крука говорится, что в качестве причины, мешавшей викторианству обрести единый стиль, авторы XIX века называли слишком тщательное изучение истории архитектуры: якобы наука убивает творчество. Очевидно, что это не так, поскольку во времена ар-нуво и ар-деко историю архитектуры знали еще лучше, да и количество известных к тому времени исторических стилей увеличилось. Оставался

---

<sup>1</sup> Anderson S. The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies // *Assemblage*. 1991. № 15. P. 67.

еще один выход — попытаться локализовать в истории золотой век, когда желания и возможности культуры были едины. В этом смысле Пьюджин — истинный сын своего времени, он только более последователен, чем большая часть архитектурных мыслителей, в указании на Великую Утраченную Традицию, вместе с которой из искусства ушла жизнь. И его позиция более логична, чем позиция Мебеса, поскольку причины крушения готики (равно как и условия ее возрождения) намного более очевидны.

Если радикально антипрогрессистская позиция возможна, то вот она. Будь Пьюджин чуть последовательнее, он мог бы заявить, что средневековая архитектура и средневековое общество суть вечные и совершенные образцы, разрушить которые не в силах ни производственные отношения, ни информационные потоки.

В мыслительном конструкте под названием «единый христианский стиль» важны обе составляющие, но они представляют собой две разные сущности, поскольку готика не была единственным стилем христианской Европы даже в пору своего расцвета, существуя одновременно с романикой в Португалии и с итальянским проторенессансом.

Не понимает ли Пьюджин категорию стиля уже в современном, формализованном виде? Вопрос тавтологичен, так как понятие стиля рождается у итальянских гуманистов в момент противопоставления Античности презренной готике.

Несовершенные тексты Пьюджина позволяют приписать ему некую архитектурную философию, каковую он, конечно, даже не пытался создать. Но мы можем попробовать сформулировать за него эксплицитно не высказанные положения, с которыми он мог бы согласиться.

Прежде всего: почему он так противился игре в ассоциации, составляющей в наших глазах едва ли не единственное достоинство архитектуры, вроде той, что заказывалась Уолполом? Можно, хоть это было бы и нечестно, сослаться на

«детскость» или непросвещенность восприятия Пьюджина. Ребенок хочет правды и не понимает условности. Знак, намек, как и любая недосказанность для него — свидетельство небрежности рассказчика.

Впрочем, такой ход не делает чести нам самим, поскольку до неприличия банален. Объясняя неизвестное через другое неизвестное (пусть это неизвестное и воспринимается как общее место), мы не сможем объяснить ничего.

Ребенок, значит, намеков не приемлет, зато взрослый просвещенный человек ими только и живет. Ему (взрослому человеку) все смутное видится отчетливым, все мелкое — крупным и т.д. А происходит это может только от несоответствия действительности с неким идеалом и постоянного осознания недостижимости этого идеала (рая).

Рай не только не может быть воссоздан, но мы даже не в состоянии представить его во всей полноте. Времени в раю, судя по всему, нет. Соответственно, эстетика кунсткамеры (как и эстетика руин) есть прежде всего переживание потери, не лишенное ноток мазохизма. Собрание разрозненных фрагментов привлекает наше внимание к отсутствию единой воли, единого упорядочивающего начала в этом падшем мире.

Соответственно, проект Пьюджина, насколько о нем позволительно говорить, подразумевает нечто прямо противоположное: создание упорядоченной и единой материальной среды, каждая единица которой соотносится не просто с образцами, а с организующим принципом, каковой есть аналог божьей воли. Готический мир (это не говорится прямо, но подразумевается) был максимально возможным для нас, падших существ, приближением к райскому идеалу. Соответственно, Пьюджин берет на себя роль демиурга, намеревающегося (и способного) восстановить утраченное единство стиля материальной культуры, а вместе с ним — истинно праведные основания общественной жизни. Истина равна добру и красоте, в чем Пьюджин не сомневался.

Фрагментированность мира служит для нас неиссякаемым источником и постоянной причиной меланхолии. Меланхоличен ли музей, еще стоит выяснить; кунсткамера меланхолична вне всякого сомнения. Бодрийяр в «Системе вещей» пишет, что ценность коллекции в глазах коллекционера равна ценности дезидерат<sup>1</sup>. То, чего нет, определяет наше отношение к тому, что есть.

Но это фрагменты, так сказать, унаследованные, а как быть с теми, что создаем мы сами?

Воспроизведение деталей одной системы (исторического стиля) внутри другой (современной) имеет смысл только тогда, когда современная воспринимается как фон, как естественный язык, на который мы не склонны обращать внимание. Лондонское здание «Хайпойнт-2» (1937), построенное выпускником ВХУТЕМАСа Бертольдом Любеткиным, представляет собой модернистский параллелепипед, но при этом козырек на входе поддерживают копии кариатид Эрехтейона. Возникает вопрос: что здесь должно служить сообщением — подчеркнуто современный фасад или же кариатиды? При таком подходе фрагментарность в трактовке «знаков прошлого» становится принципиальной (как средство подчеркнуть дистанцию между зрителем и обозначаемым). Если ассоциации способны вызывать здание в пейзаже, то с таким же успехом это может делать одна деталь на фасаде здания (в том случае, когда фасад воспринимается с близкого расстояния). Можно взять много разнородных деталей и наслаждаться ассоциациями, ведь наша задача не выработать гармоничное единство, а произвести набор знаков, каждый из которых ценен именно как знак. Знак не создает контекста, но служит намеком на него. Парковые затеи (*follies*) могли быть сколь угодно отличны от подлинной готики, но они тем не менее исполняли ту роль, для которой были предназначены. Если их порой делали

---

<sup>1</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 102–104.

из досок и холста, то и роль их была вполне театральной. Если же заводить речь о точном воспроизведении образцов определенной эпохи (а не «атмосферы вообще»), мы вместе с Пьюджином выходим за рамки эстетики намеков и ассоциаций туда, где работает эстетика вчувствования.

Хорас Уолпол был вполне последователен, когда проектировал каминные порталы в виде готических порталов: дистанция между предметом и его образом, то есть той ассоциацией, которую он вызывает, подразумевается этой игрой с самого начала. Чем дальше предмет, несущий ассоциации, отстоит от своего прообраза, тем он, возможно, лучше. Нож для разрезания газет может быть похож на меч Ланселота и оставаться ножом для разрезания газет, но, как сказал бы Пьюджин, такая игра есть игра на понижение.

Считается, что после смерти Пьюджина постигло забвение. Это утверждение, опять же, верно лишь отчасти. Книги (главным образом «Противопоставления») время от времени переиздавались, сыновья-архитекторы активно работали и даже успели поскандалить с наследниками Барри по поводу авторства парламента. Важнее то, что у Пьюджина был (по утверждению некоторых авторов) влиятельнейший враг, сильно повредивший его посмертной репутации, и звали этого врага Джон Рескин.

Почему влиятельнейший критик, действительно способный во времена своего расцвета как разрушить, так и создать любую репутацию, боялся или стыдился признаться, что мог быть чем-то обязан чтению Пьюджина, — большая загадка. Со стороны кажется, что ему было бы проще и удобнее говорить, что да, читал «Противопоставления», как и все вокруг, но со временем перерос и ограниченность Пьюджина, и его пафос, но что-то мешало Рескину спокойно относиться к автору этой книги. Сложись все по-другому, Пьюджин, возможно, лишился бы части романтического ореола и перешел в разряд скучных викторианских деятелей, недостойных нашей любви или нашего гнева.

Рискнем предположить, что ярость Рескина имела психологические, а не идеологические причины: судя по всему, он задним числом обнаружил у Пьюджина какую-то важную мысль, которую считал своим открытием. Трудно сказать, что это было (такие вопросы заслуживают специального исследования), но явно что-то очень дорогое — уж не семерка ли светочей архитектуры?



## VII

### БЕРНДЖОНСИАДА

#### 1. Зрение василиска

Andromeda, by Perseus sav'd and wed,  
Hanker'd each day to see the Gorgon's head:  
Till o'er a fount he held it, bade her lean,  
And mirror'd in the wave was safely seen  
That death she liv'd by.  
Let not thine eyes know  
Any forbidden thing itself, although  
It once should save as well as kill: but be  
Its shadow upon life enough for thee.  
(D.G. Rossetti. *Aspecta Medusa*).

(Персей спас Андромеду. Много дней  
Горгоны лик хотелось видеть ей:  
К ручью ее подвел он, и жена  
Увидела, как там отражена  
Смерть, давшая ей жизнь.  
Да не узнают  
Глаза вещей запретных — пусть спасают,  
Не только губят: хватит и тебе  
Их отраженья на твоей судьбе.  
Пер. Владислава Некляева).

Стихотворение «*Aspecta Medusa*» написано Данте Габриэлем Россетти в 1865 году как посвящение к картине, которая так никогда и не была закончена. Однако замысел Россетти был осуществлен два десятилетия спустя сэром Эдвардом Берн-Джонсом. В результате этого получилась

«Зловещая голова» («The Baleful Head», 1887), находящаяся в Штутгартской галерее<sup>1</sup> — одна из самых очаровательных картин Берн-Джонса, как бы смешно и неуместно ни звучал подобный эпитет применительно к композиции с мертвой головой Горгоны. Сад, в котором происходит все это действие, меньше всего похож на настоящие сады — скорее на комнату с низкими панелями и моррисовскими обоями на стенах. Некоторое время спустя можно обнаружить, что печальная и кажущаяся спящей Горгона оказывается двойником Андромеды, в лице которой читается крайняя степень простодушия и непонимание происходящего, будто бы она только что проснулась от летаргического сна, как спящая красавица с картины Берн-Джонса «Шиповник» («The Briar Rose», 1884–1890). Кроме того, отражение в фонтане («*o'er a fount he held it*») ясно показывает, что девушка смотрит вовсе не на смертоносную, хоть и мертвую голову, а на своего спасителя.

И сказка о Спящей красавице, и миф о спасении Андромеды прежде всего посвящены времени. И если мы принимаем древнюю метафору, уподобляющую ход времени течению реки, то что, как не смерть, будет самым естественным водоразделом? Ретроактивность, создание предметов, претендующих на почтенный возраст, в этом смысле стоит на позициях самого легкомысленного эпикурейства, в абсолютно бытовом понимании такового: дескать, смерти нет, пока ты есть, а когда смерть приходит — нет уже тебя самого. А если наоборот? Перевернув этот трюизм, мы получаем смертоносного василиска. Любопытно было бы узнать, каким предстает мир его взгляду, если этот взгляд убивает? «Птицы падают мертвыми к его ногам, и плоды земные чернеют и гниют; вода источников, в которых он утолял свою жажду, становится отравленной» — так отмахивается от василиска Борхес в своей «Книге вымышленных

---

<sup>1</sup> Сайт музея — <https://www.staatsgalerie.de>.

существ»<sup>1</sup>. Существо, видящее вокруг себя одну лишь смерть, пока не встречает другого василиска... Пока тебя не было, не было и смерти.

Почему смертельна встреча с василиском, вроде бы понятно. Аристотель и Леонардо да Винчи полагали, что наши глаза испускают лучи, которые «ощупывают» все предметы. Видимо, глаза василиска испускают некие «лучи смерти». А как объяснить смертоносность Медузы Горгоны? (Любопытно, что Россетти называет ее личным именем только в заглавии.) Ведь для того, чтобы умереть, достаточно бросить свой взгляд на нее, и неважно, увидела ли Медуза тебя. Можно предположить, что ее облик невыносим для глаз простого смертного — и тогда зеркало, меняя местами правое и левое, становится противоядием...

Берн-Джонс, изобразивший и, по правде сказать, еще сильнее запутавший историю Персея, Андромеды и Медузы, недооценен — и как художник, и, в частности, как портретист. Не обращают внимания и на то, что именно он в своих мифологических композициях воскресил забытый со времен ученичества Рафаэля символический «мировой пейзаж», составляющий фон живописных полотен художников раннего Ренессанса (а не только Северного Возрождения, как считал Отто Бенеш). Во многом Берн-Джонс предвосхитил сюрреалистов XX века: так, городские здания на заднем плане «Скалы судьбы» (1884–1885) напоминают пустынные ведугы Джорджо Де Кирико, а конь с картины «Ланселот, спящий у часовни Святого Грааля» (1895–1896) — нечто из Сальвадора Дали. А любимые Берн-Джонсом игры с зеркалами, пространством и направлением взгляда модели вызывают в памяти логико-живописные эксперименты Рене Магритта, за исключением прямолинейности последнего и бездушной сухости его техники.

---

<sup>1</sup> Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ // Он же. История ночи. СПб., 2001. С. 142.

В классическом анализе «Менин» Веласкеса Мишель Фуко подчеркивает парадоксальность композиции, помещающей зрителя на место королевской четы, портрет которой пишет художник<sup>1</sup>. Реальность и изображение меняются местами в пространстве — как если бы актеры в театре вдруг оказались среди зрителей (и не случайно актер барочного театра обращается в зрительный зал, а не к партнеру по сцене). Зеркало, где видны неясные отражения короля и королевы, в данном случае придает пространству законченность и напоминает, что классическая картина есть не что иное, как срез перспективной пирамиды, и эта пирамида за спиной наблюдателя будет симметрична той, что находится перед его глазами. То же самое происходит в «Портрете четы Арнольфини» Ван Эйка: выпуклое зеркало воспроизводит (с естественными искажениями) интерьер изображенной художником комнаты, демонстрируя обе стоящие фигуры со спины. И здесь, и там зеркала показывают то, что в пространстве картины и так есть или хотя бы подразумевается.

У Берн-Джонса, напротив, зеркало становится не геометрическим инструментом, а психологическим, тем более, что нигде не показывает самого художника. Так, в портрете дочери (1885—1886) плечи и голова сидящей фигуры отражаются в выпуклом зеркале, что дополняет впечатление отчужденности, рождаемое взглядом модели, устремленным в никуда. Примерно то же самое полувеком позднее сделает Магритт в «Портрете Эдварда Джеймса» (1937), где обращенные к зрителю спина и затылок портретируемого дублируются в зеркале, — но насколько грубее выглядит Магритт рядом с Берн-Джонсом! К тому же искаженное отражение комнаты в картине Берн-Джонса не кажется зазеркальем, доступным или недоступным, но всегда противоположным бытовому пространству. И локализовать ту точку пространства, где находится диван или кресло с низкой спинкой, на котором

---

<sup>1</sup> Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 41–53.

сидит модель, весьма сложно — кажется, от комнаты, отражающейся в зеркале, ее отделяет не очень длинный, но темный коридор.

Тонкая игра Берн-Джонса с пространствами и взглядами проявляется и в портрете жены художника, где раскрытая книга в руках у женщины соответствует раскрывающейся вдаль перспективе и сценке на заднем плане, в то время как фигура портретируемой дана на глухом темном фоне. Модели Берн-Джонса, как правило (портрет жены здесь исключение), избегают встречаться взглядом со зрителем. И вообще, зафиксированная каждым из портретов ситуация оказывается довольно-таки далекой от того, что входит в понятие позирования (леди Льюис, разглядывающая ящерику на полу, или ее дочь Кэти, погруженная в чтение книги, — хотелось бы знать какой). Кто сможет объяснить, почему именно этот двусмысленный момент был сочтен достойным изображения?

Портреты жены и дочери воспринимаются как вариации на одну тему. То, что в первом случае выражено посредством раскрывающегося реального пространства, населенного персонажами, во втором делается гораздо лаконичнее с помощью зеркала, становящегося световым колодцем, прорывом в глубину. Вместо картины-окна появляется зеркало-окно, разрушающее живописную плоскость, словно трехмерный предмет, наклеенный на холст в позднейших опусах футуристов (с той только разницей, что зеркало и объемный коллаж разнонаправлены относительно плоскости изображения).

В берн-джонсовских зеркалах отражается пространство, отсутствующее в картине: так, в портрете дочери отражение воспринимается одновременно и как намек на некий внутренний мир изображенной, и как парафраза христианского нимба. Везде зеркала выступают носителями альтернативного взгляда, но не дверями в потустороннее зазеркалье. Медуза в зеркале не только не опасна (в чем художник пока еще следует мифу), но и показывает свой истинный лик. Можно

вспомнить, что нежить не отражается в зеркале — то есть не принадлежит к миру живых. Зеркало, таким образом, оказывается инструментом, демонстрирующим истину, проводником откровения, тем самым устройством, через которое является *deus ex machina*.

Любопытно, что тема двойничества у Берн-Джонса, в отличие от Россетти, написавшего картину «Как они встретили самих себя» («How They Met Themselves», 1851–1864), которую Борхес, несколько преувеличивая, называет таинственной, напрямую нигде не встречается — если, конечно же, не считать Медузу двойником (зеркальным) Андромеды. Впрочем, эта версия мифа достаточно изящна для того, чтобы к ней мог обратиться какой-нибудь последователь Борхеса, новейший шахматист от литературы...

Но все эти рассуждения касаются пространства, а где же у Берн-Джонса время, истинный невроз культуры XIX века? Кажется, на этот вопрос можно было бы ответить другим вопросом: не наложила ли эстетика фотографического изображения отпечатка на живописную манеру нашего героя? На картине «Король Кофетуа и нищенка», выдержанной в мягких кофейно-коричневых тонах (подобные оттенки встречаются на листах очень старых гербариев), сама цветовая гамма наводит на мысль, что персонажи покрыты патиной — или же это леонардовское *sfumato*, но только помещенное между персонажами и зрителем в попытке достичь материального воплощения времени. Еще можно вспомнить неестественно высветленные, как бы полустертые фигуры Пюви де Шаванна и выхваченных из вязкого сумрака персонажей Эжена Каррьера... К тому времени первым дагеротипам было около полувека и уже успел появиться современный фотографический процесс. Похоже, Берн-Джонс первым раскрыл всю меру условности фотографического изображения, не то чтобы проигнорировав его глубину, но, подобно водомерке, сумев удержаться над этой темной глубиной, на самой поверхности:

That the topless towers be burnt  
And men recall that face,  
Move gently if move you must  
In this lonely place.  
She thinks, part woman, three parts a child,  
That nobody looks; her feet  
Practise a tinker shuffle  
Picked up on the street.  
Like a long-legged fly upon the stream  
Her mind moves upon silence.  
(William Butler Yeats. Long-Legged Fly).

(Чтобы Троянским башням пылать,  
Нетленный высветив лик,  
Хоть в стену врасти, но не смуги  
Шорохом — этот миг.  
Скорее девочка, чем жена, —  
Пока никто не войдет,  
Она шлифует, юбкой шурша,  
Походку и поворот.  
И как водомерка над глубиной,  
Скользит ее мысль в молчании.  
Пер. Григория Кружкова).

Мрачное старое поверье, опровергнутое, кажется, Шерлоком Холмсом, гласит, что зрачок убитого сохраняет последнее, что он видел при жизни, — облик убийцы. О том, можно ли увидеть василиска, заглядывая его жертвам под веки, естественная история самым прискорбным образом умалчивает. Для фотоаппарата же василиском оказывается любой объект внешнего мира, и жизнь его (фотоаппарата) продолжается лишь до тех пор, пока открыта диафрагма — доли мгновения.

Зеркальное отражение зловецей дамы Медузы — теннисоновская леди Шалотт, живущая лишь до тех пор, пока видит внешний мир в зеркале. Взгляд, брошенный в окно

Шалоттского замка на проезжающего мимо Ланселота, оказывается для нее роковым. После этого остается лишь сесть в погребальную ладью и спеть прощальную песню. Уильям Хольман Хант, оставивший лучшее графическое изображение леди Шалотт (1857), которое затем целых двадцать лет переделывал в не слишком удачное живописное полотно, задним числом трактует этот персонаж как аллегория души, погруженной в аскезу и незамедлительно наказанной, стоило только ей проявить влечение к так называемым простым радостям жизни<sup>1</sup>.

Леди Шалотт у Ханта, особенно в раннем, графическом варианте, чрезвычайно похожа на Джейн Берден, точнее на ее внешность в интерпретации Россетти. Зная о той чрезвычайно двусмысленной роли, которую эта женщина сыграла в жизни и Россетти, и Морриса, выбор такой модели трудно признать обоснованным. Впрочем, чего только Россетти ей не приписывал — вроде роли Прозерпины («О Прозерпина! О моя печаль!» — последняя строка сонета «Proserpina» в переводе Тамары Казаковой) в замечательной картине с тем же названием. Добрейший Моррис до этого и не знал, что он не кто иной, как владыка подземного царства, распологавшегося, видимо, в знаменитом Ред-Хаусе!

Сюжет «Леди Шалотт» был, к сожалению, обойден вниманием Берн-Джонса, а это значит, что адекватного воплощения средствами живописи он так и не получил. Тем не менее трудно отделаться от мысли, что портрет дочери изображает как раз хозяйку Шалотта, отвернувшуюся от зеркала и начинающую осознать, какими потерями ей это грозит. Можно было бы сказать, что леди Шалотт поменялась местами со зрителем, взгляду которого теперь может быть доступно то, что раньше видела она — если бы она не

---

<sup>1</sup> *Holman-Hunt W. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. New York, 1914. Vol. 2. P. 401–403.*



закрывала зеркало. И хотя ее взгляд еще сохраняет некую растерянность, в положении рук и в твердо сжатых губах чувствуется осознанное и спокойное принятие своей судьбы.

## 2. Знакомство на фоне дракона<sup>1</sup>

На заднем плане наблюдатель (если таковой имеется) может видеть пустой или производящий впечатление пустого город песочного цвета, напоминающий выветренную раковину аммонита или монастырь, вырубленный в скале из непрочного песчаника, неуклонно рассыпающегося в песок. Можно представить, как этот песок медленно заносит мостовые и трамвайные пути с провисшими до земли проводами. Все слепые окна обращены на гавань, где и разворачивается действие. Дома-скорлупки подходят к самой воде, но ни одна лодка не нарушает однообразного рисунка волн. Пространство беспрекословно подчиняется законам сценографии, правилам прямой перспективы.

Перед этими декорациями, больше всего похожими на фантазию Де Кирико по мотивам театра Олимпико Андреа Палладио (но без прорывов в глубину), и происходит занимающее художника событие. Персей и Андромеда всегда были только поводом для того, чтобы художник мог изобразить обнаженную девушку, да еще прикованную к скале: невинная жертва в мазохистски-эстетском антураже — но никакой крови, упаси Господи, никаких слез! Берн-Джонс доводит это неписаное установление до его логического конца — иными словами, до полного абсурда. И то, что мы видим здесь, выглядит скорее как сцена знакомства, нежели сцена спасения. Персей выходит из-за скалы с лукавым видом ребенка, играющего в прятки: «Кто не спрятался, я не виноват!» Да и Андромеда, кажется, помимо своего спасителя

---

<sup>1</sup> Берн-Джонс Э. Скала судьбы (1885–1888). Художественная галерея, Штутгарт — <https://www.staatgalerie.de>.

никого не ожидала, а перспектива стать завтраком морского змея казалась ей далекой, словно конец света. And they lived happily ever after...

Стоит задаться вопросом: возможно ли аллегорическое толкование спасения Андромеды? Иконографическую параллель к этому сюжету составляет эпизод с Руджеро и Анжеликой из «Неистового Роланда». Кстати, нет ничего пошлее, чем картина Энгра «Руджеро, спасающий Анжелику» (разве что его же «Паоло и Франческа», но здесь еще можно поспорить). Видимо, это и не случайно, поскольку Ариосто осуществляет то, что обычно эвфемистически именуют снижением сюжета. Руджеро не удается победить дракона, но он сражается с ним до тех пор, пока Анжелика не напоминает ему (не дракону) о своем существовании:

...«О, развяжи меня, — рыдает дева, —  
 Покуда не очнулся лютый гад!  
 Чем страшной рыбине попасть во чрево,  
 Лежать на дне морском милей стократ».  
 Руджер ее прекрасно понимает  
 И, отвязав, на воздух поднимает.

Мгновенье — и галопом в вышине  
 Отважного Руджера с девой вкуче  
 Уносит конь: Руджера — на спине,  
 Спасенную красавицу — на крупе.  
 Так яство ускользнуло на коне,  
 Что ждало тварь на каменном уступе.  
 (Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд.  
 Песнь X, 111–112. Пер. Е.М. Солоновича).

Герой уносит девушку в безопасное место и уже готовится ею овладеть, но Анжелика исчезает, воспользовавшись волшебным перстнем.

Напрашивается параллель еще с одним убийцей драконов — св. Георгием, но она здесь выглядит слишком уж кощунственной. Сам Берн-Джонс изобразил погруженного в себя св. Георгия в тот момент, когда дракон, отражающийся в зеркальной полировке щита, уже обвивает кольцами прекрасную пленницу. От традиции здесь осталось немного, хотя и старым мастерам случалось изображать битву с драконом более чем загадочным образом. Так, известная картина Паоло Уччелло (1460) на эту тему как будто подразумевает ироническую трактовку священного сюжета. Конь у святого воина — словно гипсовый (впрочем, как и в «Битве при Сан-Романо»), за спиной св. Георгия клубятся тучи, образуя некий небесный Мальстрем (или обозначая прорыв метастории в историю?), пейзаж состоит из пустотелой, как шатер, скалы и газона, прорезанного мощными дорожками, у курьезного двуногого дракона на крыльях эмблемы чуть ли не британских ВВС, а принцесса, ради которой затевалось все предприятие, держит умерщвляемое животное на поводке и сохраняет при этом спокойный и чуточку ироничный вид. Впрочем, в более раннем варианте картины дракон бежит навстречу всаднику, размахивая декоративными крыльями, словно какой-нибудь вульгарный гусь.

Сверкающая поверхность доспехов — Персея ли, святого ли Георгия — означает именно поверхность, не позволяющую проникнуть в глубину. Стальное облачение здесь выступает и как причина антипсихологичности героя, и как ее следствие, и даже как символ. «Скорее, — с улыбкой замечает Итало Кальвино в «Таверне скрестившихся судеб», — можно говорить о психологии дракона с его яростными корчами: побежденному, врагу, чудовищу свойствен пафос, и не снисвший герою-победителю (или последний очень постарался его скрыть). Отсюда недалеко до утверждения, что дракон есть олицетворение психологии, более того, что борется св. Георгий со своею психикой, с темными глубинами собственного “я”, с врагом,

немало погубившим уже юношей и девушек, — внутренним врагом, ставшим ненавистным чужаком. История ли это извержения человеческой энергии во внешний мир, дневник ли интроверта?»<sup>1</sup>

Коль скоро был упомянут Жан-Огюст-Доминик Энгр, возможно, было бы уместно сказать несколько слов о том, что по сравнению с его академизмом академизм Альма-Тадемы, не говоря уже о первоклассном художнике Лейтоне, кажется глотком свежего воздуха. Художник Джон Бидлейк из «Контрапункта» Олдоса Хаксли, издеваясь над Берн-Джонсом, говорит, что он писал свои картины с томными девушками так, будто бы ни разу не видел голого зада. Парадокс в том, что сам Бидлейк пишет лица своих персонажей словно куски плоти, равнозначные задам. В этом, по всей вероятности, и состояла эволюция живописи.

Как пишет В.В. Бибахин, излагая взгляды Ханса Зедльмайра на развитие европейской живописи, «углубляющееся сомнение искусства XIX века в человеке еще как-то уравновешивалось отдельными всплесками веры в его достоинство, пока наконец в “чистом видении” Сезанна изображаемый человек вообще в принципе не перестал быть духовно-нравственным <...> существом и сделался предметом безучастного оптического наблюдения. В своих полотнах Сезанн смотрит на мир глазами полупроснувшегося человека, когда разум еще дремлет и привычный мир предстает хаосом цветовых пятен и неустоявшихся форм. <...> Культивируя ту же непричастность к изображаемому и то же нежелание вчувствоваться в него, Жорж Сера делает своих людей похожими на деревянных кукол, манекенов и автоматов. Матисс придает людям не больше значения, чем ковровому узору. Наконец кубисты XX века низводят человека до статуса конституируемой модели. Вместе с человеком затуманивается и связность

---

<sup>1</sup> Кальвино И. Таверна скрестившихся судеб. СПб., 2001. С. 126–127.

мира. Какими бы идеалами самовыражения, свободной фантазии, смелого искания ни прикрывался модернизм XX века, в его основе действуют развязанные стихии хаоса, смерти и ада...»<sup>1</sup>.

И если это действительно так, то Персей, готовый сразиться с чудовищем, тем более необходим.

Заметим, однако, что обвинение в расчеловечивании человека можно предъявить и Энгру, жившему несколько раньше, чем Сезанн и персонажи Хаксли, и любившему выстраивать помпезные натюрморты из людей или («ужели слово найдено?») человекоподобных манекенов. Его моделям удастся не выглядеть марионетками или куклами из витрины модного пассажа только на нескольких — самых лучших — портретах. Что же касается персонажей его исторических или мифологических композиций, то о них лучше было бы тактично промолчать. Похоже, прославленный Энгр знает только два регистра: слащавость и почти пародийную экспрессию. И почему-то этот господин, метавшийся между конфетной коробкой и комиксом, считается едва ли не лучшим художником XIX века.

У Энгра получается чистейшей воды комикс, а вот бернджонсовские Персей и Андромеда взывают к парадоксальной психологии в духе Лидии Гинзбург: «...Когда герой собирался жениться на любимой девушке, он радовался, когда умирали его близкие, он плакал и т.д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология»<sup>2</sup>. Спаситель, закованный в блестящие доспехи, и обнаженная спасаемая, кокетливо переглядывающиеся, словно на вечеринке, настолько не соответствуют нашим ожиданиям, что просто обязаны объясниться. И совсем невероятно, чтобы сам художник не понимал и не пытался пояснить странность той сцены, что сам регулярно изображал.

<sup>1</sup> Бибихин В.В. Новый ренессанс. М., 1998. С. 97.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 177.

Возможно, ключ к разгадке изображенного заключен в рассуждениях Михаила Ямпольского (из книги «Ткач и визионер»), посвященных репрезентации. Вкратце они сводятся к следующему. «Классическая репрезентация, — пишет Ямпольский, — ... основана на замещении некоего объекта его иллюзионным изображением. При этом иллюзия почти никогда не достигает такой интенсивности, чтобы буквально обмануть зрителя... Иллюзия почти всегда не скрывает того, что она не обладает истинным бытием. Моделью для такого рода представления реальности является сновидение, греза или видение»<sup>1</sup>. Сцены, изображаемые, например, Рафаэлем, одним из главных героев книги Ямпольского, есть не воспроизведение реальных событий, но лишь попытка зафиксировать некое видение. Видение же вовсе не обязано подчиняться законам логики нашего мира и его каузальным связям. Так, рафаэлевское «Преображение» фиксирует две сцены, никак не связанные между собою: возносящегося на небеса Христа (видение) и апостолов, сгрудившихся вокруг бесноватого в безуспешных, по-видимому, попытках его исцелить (реальность)<sup>2</sup>.

Принять эту соблазнительную гипотезу как объяснение изображенного у Берн-Джонса мешает только одно: декларируемая прерафаэлитами неприязнь к Рафаэлю и его эпигонам. Любопытно, что для идеологов движения понятие верности природе если прямо не означало ориентации на стиль раннеренессансных художников, то, во всяком случае, не вступало в противоречие с последней. Стиль оказывался сведенным к роли прибора, своего рода увеличительного стекла, позволяющего рассмотреть все, что игнорировали предшественники. Что же представляет собой оптическое устройство, одновременно приближающее картинку

---

<sup>1</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 155.

к наблюдателю и искажающее эту картинку? Напрашивается аналогия не с фотографическим «рыбьим глазом», а скорее с янтарной подзорной трубой, вынесенной в заголовок сказки Филипа Пулмана.

Если же считать картину изображением событий в какой-то мере (в каком-либо из возможных миров) реальных, то единственный способ объяснить странную отрешенность героев Берн-Джонса или скорее их поглощенность чем-то иным, неуместную, казалось бы, на пороге смерти, заключается в предельной мифологизации и так уже мифологичного Филиппа Арьеса («Человек перед лицом смерти»). Если средневековые люди (Персей Берн-Джонса стилистически принадлежит Средневековью, а не Античности) ощущали приближение смерти, то они также могли знать, что в этот раз смерть точно не придет — и еще есть время строить глазки рыцарю в сверкающих доспехах.

Поэтому не только рыцарь без страха и упрека, знающий о действенности своего Wunderwaffe, но и Андромеда с элегантно наброшенной цепью не чувствует опасности положения.

О соблазнительности и двусмысленности сведения вместе рыцаря и женщины в костюме Евы изящно и вместе с тем обстоятельно написал Роже Кайуа в книге «В глубь фантастического». «Уже в картине Матиаса Герунга (1500–1568) «Аллегория любви», — писал он, — ... эти персонажи сближены и противопоставлены, с той редкой особенностью, что воин здесь изображен спящим. Чаще всего художник ищет эпизод, историю, которые так или иначе оправдали бы их встречу. Так на картине Лукаса Кранаха, где представлен «Суд Париса» (1530), троянский царевич, стоящий между тремя обнаженными богинями, облачен в богатые черные доспехи с инкрустацией. На полотне Тинторетто «Спасение» у подножия башни в лодке, куда спускаются по веревочной лестнице прекрасные нагие пленницы, рядом

с ними изображен их спаситель, закованный в железо. Сюжет “Руджьеро, спасающий Анжелику”, вновь использованный Энгром, или “Марфиза” Делакура дают повод для той же антитезы. В пражском Старом городе, по соседству с Карловым университетом, обнаженная женщина подносит розу облаченному в железные латы рыцарю, упрямо не поднимающему забрала... Сюжет “Странствующего рыцаря” Дж.Э. Миллеса из галереи Тейт, где безымянная пленница привязана к стволу дерева, также, кажется, не связан с каким-либо определенным эпизодом...

Итак, контраст между обнаженной плотью и доспехами используется слишком часто, разнообразно и настойчиво, чтобы принять его за случайность. Здесь показаны, с одной стороны, крайняя хрупкость и соблазн, с другой — могучая сила и невозможность поддаться предложенному искушению именно из-за железного облачения, которое символизирует мощь и одновременно препятствует объятиям. Перехожу к второстепенным, но пластически значимым противопоставлениям: белизна плоти и темный металл, гибкость нагого тела... и неумолимая жесткость панциря с его шарнирными сочленениями. Без сомнения, в этом контрасте заключен источник как бы естественных, неизбежных эмоций, проявляющихся независимо от иллюстрируемой истории. Андре Пьер де Мандьярг, описывая дворец Скифанойя в Ферраре... рассказывает, что в большом зале на втором этаже происходили непристойные турниры, в которых сражались... обнаженные девушки с рыцарями в доспехах»<sup>1</sup>.

К этому можно добавить весьма немного. Говоря о невозможности поддаться соблазну из-за доспехов, Кайуа почти пересказывает соответствующую сцену из Ариосто:

Желанию была подчинена  
Мысль рыцаря, исполненного пыла,

---

<sup>1</sup> Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб., 2006. С. 70–72.



Настал черед другого скакуна,  
Которого желанье окрылило,  
Но, рыцарским доспехом стеснена,  
Поднявшаяся пребывала сила:  
Необходимо было снять доспех,  
Чтоб не осталось никаких помех.

Но пальцы торопливые дрожали —  
И не снимался боевой убор.  
Такими непослушными едва ли  
Он находил застёжки до сих пор...  
(Неистовый Роланд. Песнь X, 114–115.  
Пер. Е.М. Солоновича).

Истолкованная в подобном ключе, Андромеда Бернджонса превращается в «Андромеду» Тамары Лемпицкой (1929) — но здесь девушка выглядит совершенно гипсовой, а посему, вероятно, и несъедобна. В остальном же все мотивы воспроизведены и, хочется сказать, опошлены: от пресыщенно-модельного лица Андромеды до таинственного города-монастыря Бернджонса, который у Лемпицкой превращается в картонный макет Манхэттена.

И все-таки в XX веке были найдены еще более откровенные способы сопоставления тела и металла, тем более что металл означает уже не столько оружие, сколько техносферу, ставшую второй природой и описываемую в квазибиологических терминах. Что, как не сближение (и противопоставление) плоти и металла, демонстрируют современные красотки жанра «rip-up», восседающие на мотоциклах особенно брутального вида или расположившиеся в автомобилях (а чаще — рядом с ними)? Но есть еще пирсинг: здесь плоть и сверкающий (как правило) металл приближены друг к другу на минимально возможное расстояние. Однако феминистские авторессы, размышляющие над подобными вещами, не продвинулись дальше размышлений Кайуа.

Еще интереснее образ киборга или робота — соответственно, механизированного человека или полностью механического симулякра человеческого существа, как в знаменитом «Метрополисе» Фрица Ланга. Любопытно, что Маринетти заговаривает о «металлизации человеческого тела» в связи с захватом Италией Абиссинии (1936), а младший футурист Эрнесто Микаэллес, выступавший под псевдонимом Тайят, пишет картину «Великий кормчий» («Il Grande Nocchiere»)¹, где изображает Муссолини в виде некоего Голема или киборга, как раз в год начала Второй мировой войны. Механизированным оказывается не безымянный винтик системы, но, напротив, всемогущий диктатор и демиург.

Вполне человеческие руки крепко держат штурвал корабля, но на этом сходство Кормчего с человеком заканчивается. На груди с рельефными мускулами проходит некий гребень, намекающий на некую металлическую оболочку. Но никакой видимой границы между несомненно живым и столь же несомненно металлизированным нет. Латы, оказавшие медвежью услугу герою Ариосто, здесь отделяют вождя от всех человеческих побуждений. К тому же и голова Муссолини закрыта глухим обтекаемым шлемом, отгораживающим его органы чувств от внешнего мира и скрывающим, подобно железной маске, черты лица, подчеркивая функциональность позиции Дух'а, не имеющую ничего общего с личностным началом. (Точно так же была функциональна должность византийского императора, о чем писал С.С. Аверинцев.) Подобные символические изображения Муссолини встречаются у Тайяты не раз, но только здесь образ рыцаря, сросшегося со своими доспехами, переходит в развернутую программу.

Все эти изображения лишней раз подтверждают тот факт, что символическая граница живого и неживого (а также жизни и смерти) передвигалась в европейской культуре

---

¹ *Thayaht* (Ernesto Michahelles). *Il Grande Nocchiere* (1939), Вольф-соньяна, Генуя — <http://www.museidigenova.it/it/content/wolfsoniana>.

не единожды. Если верить построениям Джессики Рискин, получается, что определенность и неподвижность этой границы соответствуют усилившемуся в общественном сознании чувству времени<sup>1</sup>. Историзм XIX века, только оформившись, уже дал ясный ответ на вопрос, есть ли здесь кто-нибудь живой. Больше того, в XIX веке явно предпочитали заниматься мертвыми. К 1930-м же годам область «мертвого», подлежащего научному изучению и технологическому регулированию, значительно расширилась, вобрав в себя и общество, и индивида, и его несовершенный, слишком человеческий организм.

Берн-Джонс из своего, быть может, более гармоничного века предлагает нам другой путь. Сцена, изображенная в «Скале судьбы», кажется разыгранной на манер фаулзовского «Волхва». Художник показывает нам, что все аллюзии, касающиеся со- и противопоставления металла и живой плоти, давно им осознаны и, более того, иронично просчитаны. Металл и плоть разведены по разным краям полотна, что делает невозможным их романтический и противоестественный симбиоз в духе Тайята.

«Скала судьбы» показывает близость Берн-Джонса к честертоновской этике (и эстетике), сформулированной значительно позже. Металл и плоть существуют неслиянно и нераздельно, испытывая необходимость друг в друге, но без намека на смешение. Здесь напрашивается геральдическая метафора, наподобие тех, которыми любил пользоваться Честертон: металл накладывается на эмаль или эмаль на металл, но они четко разделены.

Кажется странным, что Берн-Джонсу осталась совершенно чуждой морская тематика — и это в эпоху «Rule, Britannia!» и фантазий, подобных жюль-верновским «Наutilusу» и «Плавучему острову». Видимо, здесь также

---

<sup>1</sup> Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations 83. Summer 2003. P. 97–125. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/representations1.pdf>.

сказался его антитехницизм в духе знаменитой фразы: «На каждый паровоз, что они построят, я нарисую еще одного ангела». Кроме «Скалы судьбы», можно вспомнить еще «Сирену» и «В глубинах моря» (картину, больше похожую на карикатуру) — и это, кажется, все. У Россетти подобных сюжетов еще меньше: одна лишь «Сирена», в высшей степени декоративная. Берн-Джонс, насколько можно судить, старался изображать только ограниченное пространство, поэтому неудивительно, что широкие морские горизонты оставляли его равнодушным. Что же касается Россетти, то он либо не владел перспективой в достаточной степени, либо страдал некоей агорафобией, а посему изображения открытого пространства и вовсе избегал.

Андромеда греческого мифа — эфиопская царевна, однако у Берн-Джонса она несколько не соответствует этническому типу, да и к тому же вся образность картины — не средиземноморская, а позднеготическая, англосаксонская, меланхоличная, в духе некоего *Ultima Thule*, никогда к тому же не существовавшего.

Объяснить, что такое англосаксонская образность, трудно, можно лишь намекнуть, да и то с помощью сомнительных примеров. Так, у Честертона в «Вечном человеке» есть странная фраза, как бы цитата из сказки или легенды: «И когда король погасил свечу, его корабли погибли далеко у Гебридских островов»<sup>1</sup>. Он приводит эту фразу как пример того, что большое зависит от малого, хотя она скорее вызывает другие, гораздо более странные мысли — например, о том, что таинственное постоянно вторгается в нашу жизнь.

В сущности, вся эта проблематика сводится к шпенглеровской классификации культур: Античность-де знала только «здесь и сейчас», а современная европейская цивилизация легко оперирует и временем, и пространством — вплоть

---

<sup>1</sup> Честертон Г.К. Вечный человек // Он же. Вечный человек. М., 1991. С. 154–155.

до фантазий о машине времени и межпланетных полетах. И, добавим уже от себя, тоска по утраченному некогда раю смешивается с естественной охотой к перемене мест, а если получится, то и времен. Однако само время, кажется, было открыто намного позднее, чем это представлялось Шпенглеру, за несколько поколений до него, почти при Берн-Джонсе.

Великий романтик Джон Китс, бывший наряду с Блейком «открытием» прерафаэлитов, хоть и принадлежит по хронологии эпохе Байрона и Шелли, но связан тысячью нитей с новым, викторианским романтизмом. Честертон дважды, в «Вечном человеке» и в «Перелетном кабаке» — с некоторой неловкостью, как более чем хрестоматийные строки, — цитирует фрагмент из «Оды соловью», где говорится, что его песни

...oft-times hath

Charmed magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

(...Будила тишину

Волшебных окон, над скалой морской,

В забытом, очарованном краю.

Пер. Григория Кружкова).

Сразу перед этим Китс говорит о Руфи в чужом краю — и тут же молниеносным прыжком оказывается среди брызг соленой пены на скалах Северного моря. Святая земля и Британские острова — здесь открывается не только пространственная перспектива, но и временная, как и в картине Берн-Джонса. Античность в исполнении Альма-Тадемы — вся на поверхности, и положение зрителя там никак не обозначено. Античность Берн-Джонса, напротив, состоит из множества слоев и совершенно явным образом рассматривается из другой эпохи, к тому же из эпохи перемен.

Фраза «Бог умер», произнесенная Ницше, означала, что из европейской культуры непоправимым образом ушло

сакральное. Но пока ощущалось присутствие христианского Бога, были живы и боги Античности. К концу же XIX столетия стало ясно, что классического Средиземноморья, этого почти неиспорченного рая, уже нет. Наступил прозрачный сентябрь, за которым — только гниение и распад.

Средиземноморье не знало меланхолии, пока было живо. И Берн-Джонс поступает совершенно правильно, окутывая своих персонажей нордическим холодком: тем самым он подчеркивает, что Персей и Андромеда — как герои серьезно воспринятого классического мифа и как люди, обладающие некоей психологической целостностью, — под его кистью, на самом излете XIX столетия, оказываются возможными в последний раз.

### 3. Восковые доспехи<sup>1</sup>

Золото на белом. Средиземноморское солнце и полупрозрачный белоснежный мрамор, кажущийся теплым и живым, — такие красивые банальности составляют мир условной Античности в исполнении Альма-Тадемы, Годварда и отчасти Лейтона. Берн-Джонс не имеет к этому ни малейшего отношения.

Сэр Эдвард, всю жизнь считавший себя неким minor Florentine painter и учившийся у Мантеньи, оказался намного ближе к готической традиции, чем ему самому казалось, а возможно, и чем хотелось. Эрвин Панофский в «Ренессансе и “ренессансах” в искусстве Запада» писал о средневековых мастерах, постоянно соединявших классический сюжет с неклассической формой и наоборот. Берн-Джонс делает это в персеевском цикле, но можно сказать и больше: на этом приеме основан весь неповторимый стиль художника. Остранение, столь любимое формалистами, возводится

---

<sup>1</sup> Берн-Джонс Э. Король Кофетуа и нищенка (1884). Галерея Тейт, Лондон — <http://www.tate.org.uk>.

здесь в квадрат: остраниенной оказывается и классика, увиденная через Средневековье, и сами Средние века. Происходит своего рода деконструкция классического мифа и классического хронотопа. Подобного эффекта нельзя было бы добиться простым перемещением сюжета (сколь смехотворна эта перспектива!) в современные художнику реалии.

Упомянутые выше салонные викторианцы (а также многочисленные их подражатели) не предполагали никакой границы между собой и изображаемым, точнее — между зрителем и изображенным на картине золотым веком. Стилль при этом был нивелирован до *aurea mediocritas*, до возможности забыть, что перед нами искусственно созданное изображение. Возможно, таков был их социальный заказ: приблизить, выдать желаемое за действительное, век Виктории за век Августа. Продолжая подобные рассуждения, мы попадаем напрямик в объятия Бориса Гройса и к гройсовским представлениям о соцреализме как высшей ступени авангарда. А посему оставим эту ниточку оборванной.

Подобное стирание границ уже встречалось у ранних прерафаэлитов, исходивших из совершенно других предпосылок: насыщенные цвета, жесткие контуры и отсутствие воздушной перспективы были нужны им для точной передачи «реальности». Берн-Джонс, вышедший из той же самой школы, тем не менее возводит преграду, некую «лунную грань» между зрителем и персонажами на картине. Изображение застывает в двойственности, не позволяя решить, репрезентация оно или уже нет. Живописная плоскость также перестает быть простой геометрической условностью, и хотя картина все еще мыслится как окно, однако это в высшей степени активное окно. Дымка, разделяющая персонажей и зрителя, предполагает присутствие последнего, но не соучастие. Согласно принципу неопределенности Гейзенберга, само по себе наблюдение уже искажает наблюдаемое событие. За возможность всматриваться в даль

нужно заплатить нечеткостью деталей, словно и в самом деле смотришь сквозь «янтарный бинокль».

Попытка приблизить изображение к зрителю делает персонажей усредненной викторианской картины, в высшей степени натуралистичной, восковыми фигурами мадам Тюссо — если не восковыми же «анатомическими Венерами» (наподобие той, что сохраняется во флорентийском музее «La Specola»), особенно в тех случаях, когда смысл изображаемого без остатка сводился к яркому реквизиту антикварно-этнографического свойства. Представьте «Нахождение Моисея» сэра Лоренса Альма-Тадемы (написанное в 1904 году, но духовно принадлежащее викторианской эпохе) в виде группы восковых фигур с задником-диорамой: композиция от такого мысленного эксперимента ничего не потеряет. И даже выиграет в своего рода достоверности, внушая убеждение в том, что «все так и было». Однако Венеры из воска недолго наслаждались преимуществами высокого музейного жанра. Уже в середине XIX столетия они выродились в экспонаты дешевых паноптикумов, один из которых еще через полвека привлечет внимание Александра Блока, вообще не чуждого низкопробных развлечений.

Блоковская «Клеопатра», кажется, была хрестоматийным текстом с самого рождения. И тем не менее стоит процитировать стихотворение в очередной, сто тысяч первый раз:

...В гробу царица ждет.

Она лежит в гробу стеклянном,  
И не мертва и не жива,  
А люди шепчут неустанно  
О ней бесстыдные слова.

Она раскинулась лениво —  
Навек забыть, навек уснуть...  
Змея легко, неторопливо



Ей жалит восковую грудь...

Короче говоря, в том гробу твоя невеста.

Согласно воспоминаниям Корнея Чуковского, восковая фигура, увековеченная Блоком, была механизирована: змея через равные промежутки времени действительно кусала грудь Клеопатры. Восковые фигуры, затерянные между миром живых и миром мертвых, редко вызывают приятные чувства (недаром они столь часто появляются в фильмах ужасов), а здесь аттракцион был основан на эффектном «разоблачении» тайны смерти. Египетская femme fatale умирала на потребу публики, пока не кончался завод пружины. Впрочем, она заслужила свою судьбу. Утешением для несогласных может служить то, что она была не одинока на этом поприще. Так, в знаменитом некогда музее Пьера Шпицнера (Брюссель) имелась не дошедшая до нашего времени восковая «Венера», способная имитировать дыхание и вдобавок разборная. По крайней мере, ее грудь и живот снимались, обнаруживая детально воспроизведенные внутренние органы. Интересно было бы выяснить, прекращала ли она дышать во время этой жуткой процедуры. Впрочем, этого мы уже не узнаем.

Попытка сообщить мертвому второстепенные признаки живого делает смерть намного более очевидной. Роже Кайуа, посвятивший старинным анатомическим атласам многие страницы своей книги «В глубь фантастического», почему-то прошел мимо анатомических моделей XVIII — начала XIX века, в которых черты живого и неживого сочетались не менее парадоксально, но куда более наглядно. Восковые экорше и «Венеры» создавались с серьезной целью — быть наглядными пособиями, более информативными, чем плоские черно-белые гравюры, и более изящными, чем настоящие трупы, которые приходится кромсать ножиком. Почему-то создателям всех этих впечатляющих моделей,

равно как и иллюстраторам анатомических трактатов, о которых столь красочно пишет Кайуа, не приходила в голову очевидная мысль, что разъятие живого тела, не ощущающего боли, но сохраняющего при этом (судя по выражению лица и общей позе) ясное сознание, должно производить более жуткое впечатление, нежели разделка холодного трупа, которому уже все равно.

Филипп Арьес в своей знаменитой книге «Человек перед лицом смерти» писал о странном для нас отношении к смерти, бытовавшем в начале Нового времени: смерть мыслилась как некое состояние, растянутое во времени. Пускай сознание в трупе уже угасло, но пока он не разлагается, пока у него (якобы) растут волосы и ногти, он действительно «скорее жив, чем мертв». Видимо, восковые Венеры имеют к этому какое-то отношение: эстетически они живы, физиологически — мертвы, поэтому и смогли разместиться в том виртуальном пространстве, где мы видим лишь тонкую грань, отделяющую бытие от небытия.

Что же касается заката анатомических моделей, то его (как и многое другое) можно списать на распространение позитивистского мышления и ослабление религиозного чувства. Кроме того, изобретение фотографии окончательно подорвало культурный статус муляжей, и в середине XIX века «анатомические Венеры», повторив жизненный путь других барочных курьезов, перемещаются в ярмарочные балаганы к бородатым женщинам и прочим уродам. Но если в 1907 году музей восковых фигур мог вызвать «у пьяного поэта — слезы, у пьяной проститутки — смех», то совсем скоро французские сюрреалисты начнут превозносить книжки о Фантомасе, а их бельгийские собратья — восхищаться восковыми анатомическими манекенами. Правда, в интервале между пьяными слезами Блока и картинами Поля Дельво произошло такое событие, как Первая мировая война. Появлению же «Девственной матери» Дэмиена Хёрста (выполненной уже не из воска, а из бронзы)

предшествовало великое множество других неприятных событий.

\*\*\*

Условность живописного изображения, проявляющаяся во многих видах, есть прежде всего способ подчеркнуть дистанцию. Требование такта, если угодно. Некоторые вещи можно рассказать только в виде притчи; и среди множества сюжетов есть такие, которые не следует воспроизводить с иллюзорной точностью, будто бы сам при этом присутствовал.

Попробовав без этой дистанции обойтись, мы превращаем людей в объекты, препараты, анатомические модели. Известная картина Антуана Вирца «Прекрасная Розина» (1847)<sup>1</sup> изображает обнаженную девушку, рассматривающую скелет. Никаких пояснений не предполагается: перед нами всего лишь две фигуры, выхваченные из темноты. Здравый смысл подсказывает нам, что обнаженные девушки не особенно часто устраивают ночные медитации в комнатах со скелетами. (Более того, шкафы, где эти скелеты находятся, они держат закрытыми на ключ.) Значит, перед нами либо аллегория, либо два равнозначных персонажа анатомического театра — восковая фигура, своего рода слепок с красоты и молодости, и скелет, не скрывающий уже ничего. Если же девушка живая, тогда композиция картины Вирца воспроизводит иконографию «портретов с черепом», о которых пишет Михаил Ямпольский в книге «Демон и лабиринт». Лицо на таких портретах выступает как маска, скрывающая череп. Череп в свою очередь есть предвестие будущего, но сводящееся к плоской дидактике в духе «все там будем».

Альма-Тадема не видит никаких противоречий в том, что изображает. Берн-Джонс, напротив, всячески подчеркивает

---

<sup>1</sup> *Wiertz A. La belle Rosine.* Музей Антуана Вирца, Брюссель — <https://www.fine-arts-museum.be/fr/les-musees/le-musee-antoine-wiertz>.

«невозможность» представленного на картине, усиливая противоречие между сюжетом и стилистикой другим противоречием — на этот раз между сюжетом и цветовой гаммой. Так, большая часть персеевского цикла выдержана в фиолетовых тонах, неизвестных до Высокого Средневековья. Невозможно определить, в какое время суток разворачивается действие (или бездействие) «Скалы судьбы». Однако сумрачный фон картины означает нечто большее, чем звездное небо Магритта над ярко освещенным пряничным домиком. Это — знак беды, симптом упадка античной мифологии, ее практической невозможности в развивающемся мире.

Другим признаком этого упадка, зафиксированного Хансом Зедльмайром, становится превращение античных персонажей в идиотов, происходящее в работах Домье. Точно так же богиня любви, скопированная с хрестоматийной картины Джорджоне, становится в анатомическом театре разборной куклой. Однако нарисовать карикатуру — значит пойти по пути наименьшего сопротивления, не задаваясь вопросом о том, чего заслуживают герои, неспособные дышать нашим воздухом, — осмеяния или все же сострадания. Берн-Джонс испытывает к ним сострадание и с болью в сердце фиксирует все стадии разрушения их мира. Быть может, «Любовь среди руин» и не лучшая картина Берн-Джонса, но она далеко не случайна.

Для Альма-Тадемы и его эпигонов изображаемое прошлое мертво и статично. Оно сделалось объектом, поэтому его можно положить в стеклянную витрину, словно восковую Клеопатру, и увезти с собой на гастроли куда угодно. Для Берн-Джонса, напротив, прошлое продолжает жить и с ним необходимо вступить в личностные отношения. В этом смысле сэр Эдвард выступает наследником средневековых мастеров, обращавшихся (согласно Панофскому) к Античности как к живой и опасной параллельной реальности, которую следует нейтрализовать чем-то христианским или хотя бы современным. Пришедшие им на смену «титаны

Возрождения» впервые смогли окинуть греко-римскую культуру единым взглядом — но только за счет ее музеефикации, что стало возможным в результате окончательной утраты ею жизненных сил.

Историческая реконструкция — что бы этим выражением ни обозначалось — предполагает, что прошлое (помимо того, что оно умерло и закончилось) однородно и в основных чертах тождественно настоящему, поскольку то, что принципиально невоспроизводимо, воспроизвести невозможно.

Когда мы видим незнакомый предмет, мы сравниваем его с чем-то уже известным. А если попавшая в поле зрения вещь не похожа вообще ни на что? Если сама реальность в прошлом была совершенно другой, не совпадающей с тем, что мы знаем? («Дай мне семь дней, чтобы я осмотрелся в этом краю, обновил старую дружбу, — говорит пробудившийся Мерлин в «Мерзейшей мощи» К.С. Льюиса, — и с лесами этими, и с полями мы побеседуем о многом»). В этом случае нам остается лишь констатировать несовершенство нашей оптики и продолжать смотреть.

Герой «Человека без свойств» Роберта Музиля по долгу службы занимается каталогизацией духовных свершений человечества. Это занятие, между прочим, составляет основное содержание XIX века. В определенный момент, конечно, пришлось подводить окончательные итоги, но этот момент был еще впереди.

«Музыку я разъял, как труп», — говорит пушкинский Сальери, и это высказывание кажется синонимичным его пресловутой (и ничем вроде бы вне контекста не скомпрометированной) поверке гармонии алгеброй. Однако можно считать установленным, что путем разъятия трупов и перекладывания их частей удастся создать лишь чудовище Франкенштейна, довольно сильно отличающееся от обычного живого человека. Жизнь как важное эмерджентное (то есть возникающее при переходе на новый уровень организации) свойство системы не только не улавливается подобного рода

анализом, но и оказывается полностью с ним несовместимой, что подтверждает врачебный анекдот о пациенте, умершем в результате вскрытия. Целостный живой организм (пока он жив) всегда больше суммы своих частей — но поддержать, так сказать, в руках можно лишь эту сумму, а не сущность жизни как таковой. И когда в культуре возникает стремление восстановить прошлое, сложив его, словно мозаику, по кусочкам, это значит, что вожденное прошлое уже умерло, и умерло бесповоротно.

XIX век не рассматривают как явление, типологически сходное с описанными Панофским «мини-ренессансами», и, возможно, зря. Он заслуженно считается веком Истории, и эта История была руководством к действию: так называемые мотивы исторических стилей наполняли собой увражи, предназначенные для архитекторов, исторических живописцев и простых эстетов. Если это и было неким ренессансом, то ренессансом *всего* прошлого, а такая затея, конечно же, не могла закончиться успехом (хотя и поражение при таком масштабе замыслов более чем почетно). Однако тогда как-то забылось, что помимо истории возможны и другие виды восприятия времени: так, миф не есть история, эсхатология не история, экзистенциальное время и драма личного спасения в христианстве тоже к истории не относятся. Честертон на вопрос о том, куда идет человечество, ответил, что все зависит от его (человечества) собственных усилий. Но и технизм также противоположен истории: механизмы отрицают время, о чем не раз говорилось на этих страницах.

Точно так же XIX век забывает и о том, что помимо репрезентации есть и другие виды изображения, такие как аллегория, эмблема и тому подобные вещи. Правда, и чертеж не есть репрезентация, но он прописался по научно-техническому ведомству. Любопытно, что при работе с техническими схемами и чертежами наличие инструментария, необходимо-го для их адекватного прочтения, признавалось само собой

разумеющимся, в то время как условность живописного изображения (и подготовку, необходимую просвещенному зрителю) тот же *Zeitgeist* стремился свести к нулю.

Историзм XIX века, по словам Патрика Хаттона, «был основан на предположении, что человечество, когда-то получившее определенный опыт, может вновь его воссоздать. Задача историков, как предполагалось доктриной, в том, чтобы вновь проникнуть в сознание исторических деятелей, каким бы странным или чуждым оно ни было. Проникнуть, чтобы понять, что от них требовалось в конкретных обстоятельствах их жизни, и даже почувствовать и пережить проблемы, которые у них возникали». Но это всего лишь верхушка айсберга: на самом деле сторонники историзма «призывали историков воссоздать историческое воображение. Их целью стало стремление воспроизвести мир в памяти так, как он когда-то воспринимался»<sup>1</sup>.

Воспроизвести, но с поправкой на позитивистские установки, сводящиеся к тому, что чудес не бывает и драконов тоже. Честертон (в «Ортодоксии») издевался над этим вчувствованием, говоря, что Анатолю Франсу, написавшему книгу о Жанне д'Арк, были откуда-то известны ее сокровеннейшие мысли, но при этом видения Жанны он отбрасывал за недостоверностью.

Ясно, что такой подход, преувеличивая общечеловеческое начало, сознательно нивелирует особые психологические черты, свойственные каждой эпохе. Мыслители признают только один *Zeitgeist* — свой собственный, и игнорируют все прочие. Применительно к художественной практике об этом писал Уильям Моррис, критикуя современные ему попытки реставрации старинных построек. По словам Морриса, строители XIII века клали кирпичи не так, как их собратья сто или двести лет спустя, а уж его современники, пользующиеся остро отточенными орудиями из закаленной

---

<sup>1</sup> Хаттон П.Х. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 27.

стали, тем самым на каждом камне расписываются «сделано во времена Виктории и Альберта».

Позитивистское вчувствование необходимым образом ведет художника к построению репрезентации, то есть к реконструкции события, как оно было «на самом деле». Стоит ли говорить, что у Берн-Джонса нет ни того, ни другого.

\*\*\*

Материал, из которого выполнены полы и лестницы в королевских покоях, с первого взгляда кажется чем-то вроде лакированного дуба — милая особенность английской архитектуры. И только очень хорошая альбомная репродукция позволяет убедиться, что все эти золотисто-коричневые поверхности на самом деле — полированная бронза.

Вообще-то это очень странно, ведь пока в архитектуру не пришел великий человеконенавистник Людвиг Мис ван дер Роэ, из металла могли делать оружие, посуду, инструменты, потом — корабли, автомобили и самолеты, но никак не человеческие жилища. Здесь же мы видим полностью бронзовый интерьер. Ближе всего к этому золотые и стеклянные дворцы (а также восковые), встречающиеся только в сказках, и выбор материала в этих случаях обозначает принадлежность к некоей альтернативной реальности, к иному миру. Так, в кельтских легендах границу загробного царства обозначает башня из стекла.

Бронза — материал скорее скульптуры, нежели архитектуры. В любом случае бронзовыми могут быть предметы в интерьере, а не полы и стены. (Любопытно было бы в этой связи проследить происхождение идеи Янтарной комнаты.) Примерно так мог бы выглядеть дворец Мидаса, только там везде было золото. Но и здесь можно притянуть за уши некое толкование: допустим, что король пытается все вокруг сделать памятником своему эгоизму. Или даже не эгоизму, а любованию собой, своим местом в Истории, понимаемой



как история духа. Здесь каждое слово остается на века и каждое движение должно сделаться произведением искусства. И вот это антибытовое устремление, это влечение к смерти и должна, судя по всему, разрушить девушка.

Плотной, непроницаемой поверхности металла, на которой ни человек, ни время не способны оставить след, соответствуют доспехи короля Кофетуа. И все-таки король снимает шлем, сдавая тем самым первый рубеж обороны.

Конфликт, разворачивающийся в бронзовых палатах, был осознан еще древними греками как противостояние *physis*'а и *nomos*'а, жизни и формы. Их отношения — это поистине катуловское «*odi et amo*», вечный спор, неразрешимый в этом мире. С точки зрения формы, то есть чистого духа, не обремененного материальной составляющей, жизнь есть не более чем загрязнение в мире смыслов: следы кофе на скатерти и мышь, грызущая труды Аристотеля. С другой же стороны, для жизни форма представляет собой мертвящую иерархию, стремящуюся все расставить по полочкам, для чего все длящееся нужно завершить, а все живое — убить. И хотя *Deus conservat omnia*, в подлунном мире выстраивание пирамиды вечных ценностей начинается с таксидермических процедур.

На лице девушки — отсутствующее выражение. Взгляд ее устремлен в пространство. Так иногда хозяева застают своих кошек.

Бронзовому помещению, где находятся персонажи, трудно подобрать какое-то определенное название. Но это и не важно. Важно, что Берн-Джонс, в отличие от других, более наивных художников, не помещает действие в тронный зал. Действительно, картина совсем не об этом, не о каком-то там смирении властелина (такого и не бывает — оглянитесь вокруг), а о бытовой коммуникации.

Девушка находится в центре. Она, единственная из четверых, не пытается выстроить с окружающими какие-то взаимоотношения. Ангелочки перешептываются, стоя на

балконе, а сам король Кофетуа смотрит на свою гостью снизу вверх, словно ожидая ответа на только что заданный вопрос. Король пытается разрушить свою бронзовую скорлупу. А она?

Екатерина Некрасова, автор лучшего русского текста о прерафаэлитях, оказывается к Берн-Джонсу несправедлива, возводя его «Короля Кофетуа» к народной балладе, а не к Теннисону:

«Я никогда не научусь писать, — жаловался он (Берн-Джонс. — В.Д.), — но я скорее уморю себя, но добьюсь, чтобы Кофетуа выглядел королем, а нищая — королевой... Мне кажется, я добился, что на нищей одежда достаточно нищенская, но она все-таки должна понравиться королю Кофетуа — я достиг, чтобы она выглядела достойной того, чтобы ткань была золотой парчой, усеянной жемчугом. Надеюсь, король сохранил старое платье и иногда смотрит на него». Вот в этом-то все и дело. Нищая не должна выглядеть нищей, а ее лохмотья — рубищем. А ведь в старинной балладе — первый приказ короля: “Thou shalt go shift thee cleane!” — “Пойди, отмойся”. Вся сила XIII века — с его социальной системой, верой и суевериями, добродетелями и греховностью, святостью и непристойностью, смелостью и единством — вся его огромная творческая сила — оказалась подчинена благопристойности викторианской гостиниой»<sup>1</sup>.

Насчет гостиниой — это, конечно, лишнее. Репрезентациями для гостинных занимались другие художники, такие как Дэниел Маклиз или Эдмунд Блэр Лейтон. Это они ответственны за перевод Средневековья на язык благопристойности, а Берн-Джонс здесь совершенно ни при чем. Это они, стараясь проиллюстрировать средневековый сюжет, нарисовали почти диснеевскую Золушку и ее прекрасного принца. Путь Берн-Джонса, как всегда, не совпадает с тем,

<sup>1</sup> Некрасова Е.А. Прерафаэлиты, Рескин и Моррис // Она же. Романтизм в английской живописи. М., 1975. С. 198.

что ему навязывали и продолжают навязывать комментаторы. Его нищенка выглядит не уличной девкой, а светлым ангелом, отрешенным от всего земного (и облаченным к тому же в дизайнерское кожаное платье), и вовсе не проявляет вульгарных повадок Элизы Дулитл («Я девушка честная!»).

По утверждению Пенелопы Фицджеральд, автора классической биографии Берн-Джонса, композиция «Кофетуа» восходит к «Мадонне победы» Мантеньи, что кажется сомнительным, если сравнить помпезное и многословное полотно последнего с лаконичной работой Берн-Джонса. И хотя Андреа Мантенья упоминается в книге Фицджеральд чаще, чем любой другой художник, остается загадкой, чем именно сэр Эдвард обязан итальянскому мастеру и его холодному миру, наполненному острыми осколками мрамора.

Намного увлекательнее представить «Кофетуа» как парафразу «Сикстинской мадонны» — иконы академизма, культ которой должен был вызывать у эстетов позднеромантической формации снисходительную иронию. Король получается из папы Сикста, несколько смещенного вправо и вверх, женская фигура напротив него исчезает вовсе, а ангелочки перемещаются на самый верх композиции, где оказывается специально выстроенный для них балкон. Конечно, манера письма Берн-Джонса ближе к Филиппо Липпи, нежели к зрелому Рафаэлю, что же касается «патины» поверх персонажей, то ее и вовсе ни у кого не было.

Эта патина столь примечательна, что заслуживает отдельного исследования. Эрнст Гомбрих некогда посвятил целую статью темному лаку старых мастеров. Однако для него затемняющий слой, нанесенный поверх живописи, был лишь вспомогательным средством, способным, может быть, защитить краски от воздействия света и придать единство локальным цветовым пятнам (что маловероятно). Темный лак поверх изображения в значительной степени случаен, его может и не быть. Напротив, дымка задумывается как часть изображения, и очень важная его часть. То же самое

на наших глазах произошло в художественной фотографии: после того как цифровые фотоаппараты появились у каждого второго, профессионалы увлеклись крупным зерном и пере-контрастированными снимками. Репрезентация рухнула, а ее обломки затерялись в сумерках сепии.

## Список иллюстраций

1. Ле Корбюзье. План «Обюс» для Алжира, 1930  
(из книги: *Ле Корбюзье. Творческий путь*. М., 1970)
2. Джон Тенниэл. Безумное чаепитие, 1865
3. Артур Рэкхем. Алиса и Белый кролик, 1907
4. Пьер и Анри-Луи Жаке-Дроз. Пишущий мальчик, 1768–1774 (из книги: *Wood G. Living Dolls*. London, 2002)
5. Конрад Деккер. Вавилонская башня. Иллюстрация из книги Атаназиуса Кирхера «Вавилонская башня» (*Kircher A. Turris Babel. Amstelodami*, 1679)
6. Адольф Лоос. Здание редакции газеты «Chicago Tribune», конкурсный проект, 1922
7. Норман Бел Геддес (в соавторстве с инженером Отто Келлером). «Авиалайнер № 4», 1929  
(из книги: *Geddes N.B. Horizons*. Boston, 1932)
8. Георгий Нарбут. Вступление Италии в число воюющих держав. Эскиз обложки журнала «Лукоморье», 1915
9. О.У. Пьюджин. Противопоставленные друг другу приюты для бедных. Иллюстрации из книги О.У. Пьюджина «Противопоставления» (*Pugin A.W.N. Contrasts*. London, 1836)
10. О.У. Пьюджин. Католический город 1440 года и тот же город в 1840 году. Иллюстрации из книги О.У. Пьюджина «Противопоставления» (2-е изд., London, 1841)

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>К. Кобрин. Высокая добродетель обреченности</i> .....	5
Введение .....	10
I. Прошлое как область творчества .....	14
II. Бог внутри машины.....	35
III. Время зайцев и время кроликов. Скрытая машинерия Льюиса Кэрролла .....	59
IV. Возвышенная механика, чудовищная архитектура.....	82
V. Аллегория как механизм. Случай Нарбута, случай барокко .....	129
VI. Пьюджин, или Загадочная банальность .....	155
VII. Бернджонсиада .....	185
1. Зрение василиска.....	185
2. Знакомство на фоне дракона.....	193
3. Восковые доспехи.....	206
Список иллюстраций.....	221

Владислав Владимирович Дегтярев

## ПРОШЛОЕ КАК ОБЛАСТЬ ТВОРЧЕСТВА

Редактор *Г. Ельшевская*

Художник *Е. Габриелев*

Корректор *О. Семченко*

Верстка *Л. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:

123104, Москва

Тверской бульвар 13, стр. 1,

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

сайт: [www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)

Формат 60 × 90 1/16. Бумага офсетная № 1.

Офсетная печать. Печ. л. 14. Тираж 1000. Заказ № К-3456.

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

ИЗДАТЕЛЬСТВО

## Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин [www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства, которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

### Специальные сервисы для покупателей интернет-магазина:

#### **Раздел «Раритеты»**

Возможность оформить заказ на редкие книги нашего издательства, тираж которых почти распродан.

#### **Раздел «Print on demand»**

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас по уникальной технологии «Print on Demand», которая позволяет напечатать любую книгу тиражом всего в 1 экземпляр.

#### **Раздел «Специальные предложения»**

Возможность купить отдельные книги издательства со значительными скидками



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

*Серия «Очерки визуальности» задумана как серия «решных книг» на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства. Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом; визуальность должна быть явлена через слово — через интерпретации и версии знаковых, порою, сюжетов. Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго очерченными территориальными границами.*

ISBN 978-5-444-80781-1

**Библио-Глобус**  
ООО «Аватар»  
г. Челябинск, Молевская, 16    Тел. (351) 799-22-05

КТК:  
0006

9 785444 807811

Дегтярев В. Прошлое как об

Цена: 399,00

9 785444 807811