

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ирина Сандомирская



PAST
DISCONTINUOUS
ФРАГМЕНТЫ РЕСТАВРАЦИИ

Ирина Сандомирская
Past discontinuous
Фрагменты реставрации

Новое литературное обозрение

Москва

2022

УДК 7.025.4

ББК 79.05

С18

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. вып. ССXL

Ирина Сандомирская

Past discontinuous: фрагменты реставрации / Ирина Сандомирская.
— М.: Новое литературное обозрение, 2022 .

По мере утраты веры в будущее и роста неопределенности в настоящем возрастают политическое значение и общественная ценность прошлого. Наряду с двумя магистральными дискурсами — историей и памятью — существует еще третья форма трансмиссии и существования прошлого в настоящем. Ирина Сандомирская предлагает для этой категории понятие реставрации. Ее книга исследует реставрацию как область практического и стратегического действия, связанно гос манипуляциями над материальностью и ценностью конкретных артефактов прошлого, а также обогащением их символической и материальной ценностью в настоящем. Какую роль воображение и практики реставрации играют в создании национальных и имперских идеологий истории, массовых движений охраны памятников и коммерциализации культурного наследия? Какие стратегии воссоздания желаемого прошлого использовала, в частности, советская реставрация? И в чем состоят неразрешимые противоречия между охранительными желаниями человека современности — субъекта эпохи тотальной деструкции — и постоянно ускользающим от него прошлым? Ирина Сандомирская — профессор Университета Сёдертёрна, специалист по советской культуре, кандидат филологических наук. Лауреат премии Андрея Белого за книгу «Блокада в слове. Очерки критической теории и биополитики языка».

На обложке: Чимабуэ. распятие из Санта-Кроче, Флоренция. 1287–1288 гг.

Состояние после 1966 года, деталь. Фото: The Yorck Project, Zenodot

Verlagsgesellschaft mbH. Gnu Free documentation License.

Нос и губы Эхнатона. Ок. 1353–1336 гг. до н. э.

Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York.

ISBN 978-5-4448-2053-7

© И. Сандомирская, 2022

© И. Дик, дизайн обложки, 2022

© ООО «Новое литературное обозрение», 2022

За годом год, как листья под ногою,

Становится желтее и печальней.

Прекрасной зелени уже не сохранить

И звона дивного любви первоначальной.

И робость милая и голоса друзей,

Как звуки флейт, уже воспоминанье.

Вчерашний день терзает как музей,

Где слепки, копии и подражанья.

Константин Вагинов

ОТ АВТОРА

Во избежание недоразумения я должна сразу предупредить, что эта книга не является исследованием по теории или истории реставрации, музейного дела или охраны культурного наследия, хотя и написана на материале фрагментов соответствующих дискурсов, в том числе теории, практики, биографии, мифа и пр. Не претендуя на непротиворечивую цельность, я надеюсь тем не менее в контексте модерности в XX веке, в том числе (и особенно) советской модерности, понять принципы действия символических машин по производству и трансмиссии прошлого в современность. Такие «производство и трансмиссия» — это повседневная реальность реставрационной мастерской, где физический труд с разнообразными материалами и орудиями труда — от вековечных кистей, клея, молотков и ножичков до тончайших инструментов новейшего лабораторного оборудования и искусственного интеллекта — сочетается с жадой научного эксперимента и открытия, исторической и эстетической эрудицией знатока, тактильным опытом антиквара-коллекционера и личной самоотверженностью, энтузиазмом и пафосом спасения и сохранения материального

прошлого. Именно из этой комбинации интенций возникает реставрация как третий, дополнительный и критический дискурс прошлого по отношению к истории и к памяти. Тогда как история строит целостную и непротиворечивую картину прошлого, а память неустанно генерирует его, прошлого, миф, реставрация отчасти вбирает в себя и то и другое, но при этом и отталкивается как от умозрительности истории, так и от сновидческих ландшафтов памяти. Критический потенциал реставрации связан с ее *modus operandi*, с той формой практического знания и опыта, которая диктуется состоянием конкретной вещи, с исторической конкретностью именно ее, этой вещи, материальности и с конкретностью ее существования в мире ценностей, в том числе ее рыночной стоимости и идеологической значимости как символа идентичности.

От других дискурсов реставрацию отличает, можно сказать, систематически занимаемая ею позиция *in-between-ness*: между историей и памятью, между музеем и рынком; между настоящим, прошедшим и будущим в силу того, что она (вос)производит прошлое в соответствии с критериями аутентичности сегодняшнего дня и с целью сохранить вещь для дня завтрашнего. В заглавии книги Дэвида Скотта *Art: Authenticity, Restoration, Forgery* (2016) реставрация симптоматически помещается между двумя крайностями, которым она одновременно и противопоставлена, и причастна: практически недостижимой подлинности и этически недопустимой фальсификации. Реставратора называют художником анахронизма; реставрацию — *l'art désœuvré*, то есть искусством «непроизведения» или «распроизведения», искусством нецелостности и фрагментарности. Поэтому и я в этой книге позволяю себе лишь фрагменты реставрации самой фигуры реставрации как способа освоения и присвоения прошлого, как диспозитива, в котором складываются принципы общественного производства прошлого в обществе современности, передачи от поколения к поколению и критерии оценки, в результате которого прошлое попадает в распоряжение постсовременности в форме культурного наследия, то есть символического капитала, как объект для инвестиций желания в общем экономическом порядке «когнитивного капитализма».

В этой истории особое место занимает, конечно, феномен наследия в СССР и ценности наследия — в политэкономии социализма. Социализм как учение всегда принципиально противостоял идеям накопления и получения прибыли от символической ценности: свобода от необходимости накопления и несения бремени сокровищ культуры, наряду с освобождением от ложного сознания идеологии, входит в программу эмансипации, то есть возвращения человеку человеческого. Большевицкая революция запретила все, что

составляет несущие конструкции культурного наследия: она «отказалась от наследства» как формы (символической) собственности и отменила вообще прошлое как традицию, начав летоисчисление с нового нуля; она запретила экономический обмен и, следовательно, аннулировала условия, в которых возникает ценность, попытавшись уложить исторические и эстетические ценности в прокрустово ложе стоимости, потребностей и их планового удовлетворения; отменив товарный обмен и всеобщую форму стоимости и заклеив товарный фетишизм, революция объявила войну прошлому, воплощенному в форме произведений искусства и исторических памятников: война против эстетической и исторической догмы и власти рынка, которую задолго до большевиков объявил и проводил в жизнь художественный авангард.

Происхождение реставрации из духа революции и постепенное вызревание ценностей наследия в ландшафте катастрофических материальных и духовных разрушений, прорастание патримониального фетишизма и «страстей идентичности» по мере все большего усложнения действительности и обнищания официальной идеологии — это еще одна тема для рефлексии в форме фрагментов, которые я попыталась собрать в этой книге. И конечно, я надеюсь, что предложенные здесь категории и критический анализ позволят также обратиться с более информированных позиций к анализу сложных отношений с прошлым в настоящее время, время ретропии — то есть утопической ориентации на прошлое — и патримониального синдрома в высокотехнологическом медиализированном и медиатизированном ландшафте постпамяти в современной России, где остатки социалистических ценностей несочетаемым образом, химерически сочетаются с самыми продвинутыми и изобретательными формами отчаянного, голодного, хищного патримониального потребления.

Недавно ушедший от нас мудрый старец Жан-Люк Нанси предпослал одному из своих текстов о культурном наследии эпиграф, которым он и открыл тему, и одновременно закрыл ее: *There is no heritage*. Вслед за ним, не претендуя на равенство, и я могла бы подвести итог своему уже почти тридцатилетнему опыту исследований советской памяти и тем самым попытаться, быть может, задать новое направление: *There is no memory*. Что же касается реставрации, то я убедилась и убеждаюсь снова и снова: реставрация проявляет свое присутствие повсеместно. Она служит реализации желания о коллективной принадлежности прошлому, которое постоянно приспособливается к сегодняшнему дню. Прошлое реставрируется и тем самым позволяет и в условиях коллапса утопий жить «в надежде славы и добра», как сказали два классика, каждый в

своих соответствующих обстоятельствах, похожих на обстоятельства политической реставрации сегодняшнего дня. Именно реставрация — производство и трансмиссия химерических и потому безусловно аутентичных свидетельств прошлого — сохраняет в себе, своих апориях (буквально: в своих «непроходимых дверях») залог еще не состоявшегося, не вполне законченного, все еще *désœuvré* будущего; будущего в статусе *noch-nicht*, «все еще не» отмененного пока принципа надежды и открытости путей.

Я впервые услышала о проблемах реставрации от друзей-художников. В 90-е годы они подрабатывали в церквях, расчищая многослойные, иногда действительно старые, иногда топорно намалеванные поверх них стенные росписи и никогда не зная и не умея решить, какой именно слой надо счищать, а какой оставлять в качестве подлинного. В 2013 году я оказалась в археологическом музее в Анталии, основанном еще Ататюрком — тираном, европеизатором и просветителем. Там обнаружили и поразили мое воображение реконструированные римские статуи, собранные в нечто целое из того материала, который удалось найти. Реставратор не стал заменять утраченные фрагменты муляжами, но оставил на их местах пустоту: так, восстановленная частично женская фигура оказалась сидящей в той позе, в которой ее запечатлел римский ваятель, но при этом выполненной в изначальной цельности из сочетания «родного» мрамора с пустотой, с воздухом и светом. Воспроизвести фотографию этого объекта на обложке книги не удалось. Кроме того, теперь я знаю, что ничего особенного в этой каменно-воздушной статуе, в общем, и не было. Это обычный для своего времени и стиля объект археологической реставрации, экспонат солидного научного археологического музея, продукт совместной деятельности ученого-куратора и экспозиционера-дизайнера, расположившего детали в витрине в духе модернистской эстетики фрагментарности. Так или иначе, впечатление в зрителе (во мне) было достигнуто; разрушение в объекте — задокументировано и репрезентировано; утраты же компенсированы дизайном и восполнены — пустотой.

Если реставрация занимается компенсацией утрат, то история состоит из утрат, которые никакой компенсации не подлежат. Ища название для этой книжки, я изобрела забавную игру слов: *Past Discontinuous*, но оказалось, что меня далеко опередили лингвисты-типологи. В разных языках мира они обнаружили показатели грамматической категории, которая выражает прошлое, утратившее всякую релевантность, всякую связь с настоящим. Я толкую их конструкцию, как и свою, расширительно: как случай радикальной анахронии (о которой пойдет речь в этой книге), как бесповоротное прекращение всякой трансмиссии из прошлого, полная и ничем не

восполнимая утрата для настоящего всего прошлого целиком и связанная с этой утратой утрата перспективы будущего: «куда ж нам плыть».

Именно такого рода утраты составляют историю. Реставрация, которая утверждает, что утраты все-таки поддаются какой-то компенсации, даже если они компенсируются пустотой и отсутствием, в этом смысле является прямым антагонистом по отношению к истории, в сущности, отрицанием истории на практике, как бы ни понимать историю — как судьбу ли или как исторический закон. На эти размышления меня навели события последних недель, когда книга лежала уже почти готовой — и в мгновение ока (или в два мгновения) оказалась предметом из мира нерелевантного прошлого. Одно событие — 24 февраля 2022 года, поставившее точку в тридцатилетней истории постсоветских исследований, которыми я занималась в течение почти тех же самых тридцати лет. Другое — смерть моего четырнадцатилетнего внука после чудовищно тяжких, совсем не детских страданий.

29.06.2007 — 13.03.2022

Chaque fois unique, la fin du monde.

Эта книга написана в рамках исследовательского проекта *Transnational Art and Heritage Transfer and the Formation of Value: Objects, Agents, and Institutions* при поддержке Фонда балтийских и восточноевропейских исследований (*Östesjöstiftelsen*)¹. Искренне благодарю за щедрость и поддержку Фонд и университет Сёдертёрна, но особенно моих товарищей — Марсию и Ларса, Илью и Анну, Шарлотт и Юхана, Карин и Санне, Флоранс и еще одного Юхана, а также коллег и друзей по работе в Центре балтийских и восточноевропейских исследований, и кроме того многочисленных и желанных гостей — выдающихся представителей международного академического, музейного и кинематографического мира, участников потрясающе интересных семинаров и симпозиумов, организованных проектом за несколько лет своей деятельности.

Одновременно с этим проектом я получила возможность участвовать в работе организованной Сергеем Ушакиным и Марком Липовецким группы «архаистов-новаторов», которая в свете текущих теоретических дебатов обратилась к перечитыванию работ Виктора Шкловского. Я чрезвычайно благодарна Сергею, Марку и всем коллегам из этой группы за то, что они помогли мне связать проблематику наследия и памяти, уже довольно заезженную и загроможденную штампами и стереотипами, с острой мыслью Шкловского (мыслью, хочется сказать его собственными словами, которая как язык: «заумная, то есть умная»). Рефлексия этой связи

представлена в эссе о «моталке»-Шкловском, которое я поместила в Приложении.

Сердечная благодарность — Михаилу Ямпольскому, за разговоры и неоценимый дар понимания.

ПРЕДИСЛОВИЕ

О реставрации: присвоение прошлого и многоукладность времени настоящего

С каждым днем наша невероятно технически обустроенная и бесконечно переобустриваемая для еще большего удобства жизнь становится все более футуристичной: глобальное технологическое и финансовое будущее бежит впереди любой фантазии и тянет нас в свое прекрасное далёко, все более лишая нас настоящего и вынуждая вместе с тем как будто все более упираться, упорно оглядываясь назад. Никогда раньше прошлое не было востребовано так настоятельно, как в текущем поколении; с не ясными нам самим мотивами, которые противоречат, казалось бы, всякой логике реальности, добычей, производством и администрацией прошлого заняты огромные силы. Тут и цифровая индустрия, и медиакорпорации, и индустрия развлечений и туризма, и политики-популисты вместе со своими штабами, политтехнологами и экспертами по коллективной памяти, и разнообразные «ивент-» и «аура-менеджеры», занятые в разнообразных сетях коммуникаций и проектах «джентрификации»; не говоря уже о мире музеев, мемориалов и аукционов, а также и об академической среде, уже до краев, казалось бы, затопленной публикациями и конференциями на разные темы из области исследований памяти.

Мы живем в условиях мемориального капитализма: обогащенное экспертными, художественными и медианарративами, прошлое стало объектом эксплуатации, из которого выкачиваются ресурсы как материальной (*tangible*), так и нематериальной, или духовной (*intangible*) ценности, национального или мирового культурного наследия². Формы эксплуатации и извлечение прибыли из воспроизведений прошлого в воображении, желаниях и интересах настоящего описывают экономисты Хаскел и Уэстлейк, изобретатели теории *intangible economy* — экономики нематериальных (духовных) инвестиций. *Intangibles* — «нематериальные активы» — обогащают, когда в материальный контекст инвестируется ресурс знаний, идей, разного рода экспертизы, правовых и социальных отношений. Сюда входит всякое *software*, как в конкретном, так и в широком смысле: не

только компьютерные программы, но и авторские права на самого разного рода интеллектуальную собственность, изобретения, бренды и стратегии брендинга, товарные знаки, коммерческие нарративы, дизайн и проч., то есть все то эфемерное, что можно инвестировать, перевести в термины стоимости и оспорить в суде в качестве собственности³. На языке советских и российских органов охраны наследия *intangible* соответствует возвышенному регистру «духовного», что в условиях необычайно витального и агрессивного российского госкапитализма не может не звучать иронически.

Я хочу понять, почему прошлое в форме коллективной памяти, национального наследия, индивидуальных патримониальных эмоций и коллективных аффектов в наше время получило такую власть над современностью. Реставрация в широком смысле этого слова представляется мне достаточно точным описанием логики исторических желаний (если не исторического сознания) нашего времени, которое отмечено, казалось бы, полной утратой интереса к еще недавно двигавшим миром утопиям будущего и вместо этого занимается постоянными, все более изощренными технологически, идеологически и политически проектами обновления прошлого⁴. Утопический романтизм и вера в линейное движение времени подсказывают нам, что историческое изменение следует ждать от революции. Революция сносит все и строит все каждый раз с нуля. Реставрация — ее антоним и антагонист, воплощение повторения как «кошмара революции» — подразумевает значительно более сложную структуру изменения. Оно основано на итерации, то есть на фрактальном воспроизведении повторов, каждый из которых за свой исходный пункт берет повтор, ставший продуктом предыдущего. Из итеративного наращивания повторений то-же-самое выходит как нечто-иное. Так, по мере распада первоначального материала — камня, ткани, дерева, краски — его заменяют другим материалом, а потом по мере старения этого второго заменяют третьим; по мере утраты изображения его дополняют по аналогии отсебятиной до более или менее целого; по мере утраты прочности форсируют конструкцию; по мере утраты функции находят новое применение и пр. Реставрацию можно также разворачивать назад, освобождая артефакт от повторения, оказавшегося ошибочным; обратимость в наше время стала требованием к качеству работы реставратора. То есть она достигает изменения во времени и превращения чего-то одного во что-то другое путем фрактального нарастания повторов одного и того же. Поэтому продукт реставрации — например, средневековое здание, каким мы застаем его в современном нам состоянии, или старинная икона, или другой исторической артефакт — в результате многочисленных обновлений представляется как бы

многократно повторенной и воспроизведенной и тем самым измененной версией самого себя; умноженной во времени несамоидентичностью⁵.

В книге «Наследие нашего времени», написанной в первой половине 1930-х годов, Эрнст Блох рассуждал об этом странном явлении, которое называется «наше время», «наше сейчас». Развивая идею неравномерности исторического развития у Маркса и, возможно, ленинскую идею о многоукладности ранней советской экономики, Блох утверждал, что «наше время» отличается неодновременностью сосуществования разных современных друг другу компонентов. Он назвал эту неодновременность современного *Ungleichzeitigkeit* (буквально — «неравновременность»), то есть увидел в «нашем времени» феномен многоукладной темпоральности, одновременного сосуществования разных типов исторического. Произведение искусства, архитектуры, вообще любой предмет, который подвергается реставрации, тоже несет и в своей материальности, и в своей социальной истории, и в своем облике такую многоукладность времени, одновременное существование в одном и том же теле многих слоев материально, исторически и символически иного.

Наглядную иллюстрацию этого принципа «неравновременности», воплощенного в конкретном объекте, который мы привыкли считать цельным по замыслу и целостным в своей материальности, мы находим в схематическом изображении разновременных слоев живописи на иконе Владимирской Богоматери, выполненном в 1920-е годы историком искусства и реставратором Александром Анисимовым по материалам проведенного им ее, иконы, «раскрытия»⁶.

На этой схеме изображения Богородицы и Христа разной штриховкой размечены участки иконы, относящиеся к разным периодам ее жизни начиная с первой реставрации в XII веке. (В качестве предполагаемой даты написания Анисимов настаивал на XI веке, что не подтверждается.) Полученная «расчисткой» схема напоминает геологическую карту, на которой разной краской обозначаются стратиграфические слои, отделенные друг от друга миллионами лет геологических эпох⁷.

Именно в качестве такого ассамбляжа материальностей и темпоральностей меня и заинтересовала реставрация — и в широком смысле, который я попыталась истолковать выше, и в узком, в смысле определения, приведенного в «Википедии»: как комплекс мероприятий, направленный на предотвращение последующих разрушений и достижение оптимальных условий продолжительного сохранения памятников материальной культуры,

обеспечение возможности в дальнейшем открыть его новые, неизвестные ранее свойства⁸.

Реставрация обогащает свой объект, обеспечивая ему не только защиту от времени и сохранение идентичности, но и приумножение «новыми, неизвестными ранее свойствами». В том числе обогащает и буквально, повышая ценность отреставрированного артефакта, а вместе с тем и его цену на рынке, причем добавочная стоимость, независимо от трудоемкости самого процесса, создается не за счет повышенных затрат времени и рабочей силы, но как результат символических трансформаций и коммуникативных взаимодействий.

Что возвращается? История в мастерской доктора Фаустуса

Риторика реставрации основана на метафорах возвращения, возрождения, восстановления утраченного прошлого, воплощенного в материальности конкретных предметов. При этом реставрация возвращает прошлое не сплошь, но выборочно, посвящая свои усилия сингулярным объектам и экстраординарным моментам прошлого — знакам исторически поворотных пунктов и великим шедеврам, вечным ценностям, но облеченным в тленную материальную оболочку, временность которой входит в конфликт с их непреходящим значением. Под такими модернистскими знаменами развивалась реставрация по крайней мере до совсем недавнего времени, пока не наступили времена все возрастающей демократизации, глобализации и релятивизации ценностей⁹. Однако благодаря тому, как реставрация уникальным образом сочетает в себе заботу о символической ценности с необходимостью по возможности беречь и сохранять вещь в ее материальной аутентичности, она остается комплексом дискурсов и практик, которые сопротивляются полному размыванию вещей в их субстанциональности и их превращению в коммуникативные жетоны, в знаки для обмена нарративами, эмоциями и поддержания отношений.

Реставрация ориентируется в мире ценностей и манипулирует ценностями: она возвращает нам прошлое в форме сокровищ, которые иногда ценны настолько, что не имеют цены. Такие бесценные ценности невозможно ни продать, ни купить; это дары человеческого гения, их время — вечность. Хотя реставрация риторически выступает на стороне антимодернизации, в реальности она оказывается двигателем обновления и прогресса, все время улучшая и укрепляя прошлое, исправляя предшествующие искажения и заблуждения, сохраняя его, прошлого, идею, идеал, замысел и т. д. для настоящего и будущего. При этом реставрация всегда имеет дело с конкретной вещью, всегда погружена в материал и в этом

радикально противоположна как спекуляциям исторического сознания, так и туманностям ностальгической памяти. Реставрация предельно конкретна, она занимается прошлым в физическом, химическом, биологическом и прочем составе старых вещей, в их материальном и социальном бытии, исследуя оставленные на них следы времени, останавливая процесс их распада, поддерживая их для продолжения жизни. Обращая взор назад во времени, реставрация как будто оказывает предпочтение ценностям прошлого перед преходящими ценностями современности, однако при этом по своей философии она составляет прямую противоположность реакционному созерцанию руин. Тогда как руины являют нам победу времени над человеческими замыслами и природы — над культурой, реставрация знаменует собой торжество человека над силами распада; триумф чувства, вкуса, компетенции и мастерства в искусстве поворачивать время вспять, останавливать или замедлять неизбежное наступление конца времен. В этом смысле реставрация представляет собой квинтэссенцию исторического воображения модерности: это воплощенное в техниках и знаниях отношение к прошлому доктора Фаустуса, «история в мастерской»; знание прошлого, заключенное в умении, сосредоточенном в кончиках пальцев мастера¹⁰.

И действительно, лежащая перед реставратором руина — овеянное Время в форме осыпающегося живописного полотна, разбитого мраморного торса, развалин древнего храма, куса полусгнившей ткани и т. п. — таит в себе прошлое в самых разных потенциальных воплощениях. Так, прошлое существует в руине, например, как потенциальный взгляд: силой воображения при созерцании руины утраты компенсируются, и утраченное прошлое возвращается в своей гипотетической целостности как материализация оптической иллюзии. Или оно потенциально присутствует в руине как след жеста, когда реставратор исследует технику производства того или иного артефакта — например, так называемую руку художника — и планирует оптимальные способы воссоздания утраченного или укрепления еще не разрушенного¹¹. Прошлое потенциально актуализируется в вещи в ощущении ее материала, в прикосновении руки, в запахе и цвете, в химическом и физическом составе, который анализируется рентгеном, фотографией, датчиками самых разных инструментов. Прошлое как ощущение дается также и в переживании зрителя, в ощущениях ауры и патины, которые не поддаются формализации, но представляют собой антропологическую реальность физического и практического контакта с вещью; кураторы ищут такого рода иммерсивность в противоположность дискурсивности, ожидая, что организованный в

экспозиции контакт с вещами даст новый уровень убедительности воздействием на аффект¹². Прошлое как взгляд, как жест, как ощущение, как аффект и, наконец, как вещь в ее «сделанности» — все такое прошлое существует на пересечении знания, практики и желания. Способы потенциального освоения прошедшего времени выходят за рамки исторической дискурсивности и вовлекают нас в антропологическую реальность исторического опыта, в политическую и экономическую жизнь ценностей, коммуникаций и обменов.

Хотя историки наследия и историки реставрации относят ее начало к Возрождению и ранней модерности (идее Возрождения как возврата античности отвечает и идея реставрации как возрождения), сама практика сопровождала европейскую культуру и в глубокой древности, столь же давно, сколько существует почитание священных реликвий и коллекционирование художественных вещей, древностей и редкостей; коллекционирование же, в свою очередь, существует столько, сколько в обществах существуют элиты, которые используют такого рода ценности в качестве символов своей власти. Известны великие художественные коллекции, заботой о которых занимались великие люди, такие как Рафаэль, который был хранителем коллекций древностей в Ватикане. Выход реставрации из мастерской и ее вхождение в публичную сферу связывают с серединой XVIII века, когда оказалось, что сама практика реставрации, например восстановление старинного художественного полотна, имеет эстетические, исторические и политические коннотации, принципиальные для века Просвещения; что процесс реставрации может представлять собой публичное зрелище, а ее результат — предмет оживленных дебатов в формирующейся публичной сфере; что манипуляции и экспертиза в мастерской реставратора — художника и знатока — повышает ценность полотна и отвечает развивающемуся рынку¹³. Уже с самого начала своей общественной жизни реставрация оказывается в перекрестье антагонистических мнений. Энциклопедист Дидро — посетитель и критик парижских Салонов — видит в реставрации фальсификацию и манипуляцию¹⁴; зато несколькими десятилетиями позже Гёте, путешествуя по Италии, посещает мастерскую реставратора и восхищается ею как практической метафизикой: способностью реставратора вскрыть и сделать видимым невидимую истину старой живописи, ее исчезнувшую под действием времени подлинную суть¹⁵.

Еще не превратившись в профессиональную музейную дисциплину, реставрация второй половины XVIII века уже была явлением общественной сферы, представляя собой сочетание знаточеской компетенции, технического мастерства, вкуса и

экономического интереса, которое полностью переопределило отношение к прошлому. Кроме того, уже тогда реставрация в этих своих разнообразных ипостасях показывала себя и в качестве назидательного общественного зрелища на популярных выставках реставрированных произведений искусства; ушедшее время как бы обретало способность возвращаться благодаря искусству и умению мастера и знатока, и при этом возвращаться с повышенной ценностью, как нечто в высшем смысле нетленное и бессмертное¹⁶. В результате Французской революции в контексте развития системы публичных музеев реставрация — частное ремесло для обслуживания частного коллекционера — становится частью общественного института. Здесь собираются и экспонируются трофеи революционных реквизиций и наполеоновских завоеваний; здесь результатами музейной реставрации любуется широкая публика, их обсуждают в своих заметках иностранцы-путешественники¹⁷.

В наше время этот третий по отношению к истории и памяти дискурс прошлого в западной и международной традиции называется консервацией. В русской традиции по-прежнему говорят о «реставрации», а когда хотят отличить ее от коммерческой или самодеятельной, говорят о научной, музейной реставрации или реставрации-консервации. Представляясь нам практически одним и тем же, в реальности реставрация и консервация в принципиальных отношениях антонимичны, если не антагонистичны друг другу. Здесь интересные различия, связанные и с историей, и с политикой, но и с собственной идеологией, с системой ценностей и целей, которыми консервация и реставрация (в русском-советском смысле) отличаются друг от друга. Сознательно ли в силу идеологических мотивов «непреклонения перед Западом» или неосознанно, в силу дисциплинарной и отраслевой традиции, советские реставраторы всегда называли себя реставраторами, а не консерваторами, и только в 90-е годы, когда появился открытый рынок артефактов прошлого, а вместе с ним частная собственность на движимость и недвижимость, образовалась и коммерческая реставрация; когда у научной реставрации советского извода появилась необходимость отделить себя от рыночной самодеятельности, она стала называть себя через дефис — «реставрацией-консервацией»¹⁸.

Консервация исторически всегда основывалась на критериях исторической истинности вещей и интерпретировала вещь как документ. Реставрация — в том числе и «советская школа реставрации», о которой пойдет речь дальше — традиционно апеллировала к эстетической, художественной ценности. Причины этой склонности к художественности заключаются в истории самой отечественной реставрации, которая зародилась в среде художников,

коллекционеров и критиков Серебряного века, в конкуренции с университетской и музейной научной археологией; появившись в этом салонном и журнально-выставочном ландшафте, она сохранила в себе модернистскую эстетику и после революции¹⁹. Другая причина — опасное положение истории, историков и отрицание исторического прошлого вообще при большевистском и затем сталинском режиме. В хаосе и терроре первых лет революционного режима апелляция к красоте произведения искусства стала аргументом, который мог защитить от уничтожения вещь с опасным историческим прошлым. Это не означает, что русская реставрация в начале века и после 1917 года не занималась ни исторической, ни археологической атрибуцией. Охрана памятников стала делом государственным уже в 1918 году, а защита и сохранение исторического наследия — принципиальной задачей реставраторов в их повседневной работе, зачастую смертельно опасной, особенно в 1930–1950-е годы, как о том свидетельствуют героические и трагические биографии едва ли не каждого представителя первого советского поколения.

Реставрация-консервация, как ее описывает Ю. Г. Бобров, примиряя историю с эстетикой через дефис, ищет баланс между историческим и эстетическим. Однако на исходе перестройки были очевидны, наоборот, противоречия. Интересен диалог, который состоялся, когда советский режим историчности уже умер, но никакой новый пока еще не пришел ему на смену, между молодым Бобровым и его коллегой, востоковедом, историком русского искусства и теоретиком реставрации Леонидом Лелековым. Здесь позиции были заявлены безо всяких дефисов. В сборнике, выпущенном в 1990 году, то есть на вершине исторической гласности и на закате советской системы реставрации, антагонизм между историческим и эстетическим был обозначен очень четко — как конфликт между исторической истиной и авторитетом документа (позиция консервации, представленная Лелековым) и предпочтениями эстетического восприятия сегодняшним зрителем, авторитетом произведения высокого искусства (позиция реставрации, Бобров).

Спор этот был профессиональный и этический, если не политический, и уходил глубоко в идеологические противоречия советской интеллигенции. В духе еще не угасшей горбачевской гласности Лелеков представлял консервацию от лица исторической истины, которая систематически извращалась и марксистско-ленинской историей, и пропагандой; эстетическая концепция Боброва, опиравшаяся на феноменологию восприятия, оказывалась в глазах максималиста Лелекова всего лишь еще одной инстанцией

фальсификации, а его апелляция к художественной ценности — отрицанием исторической правды, воплощенной в артефакте как документе. Исходя из «эстетики рецепции», незачем считаться с автором, его замыслом и окончательным исполнением. Как и с преодоленным историческим временем... [С]амая блистательная реставрация ничего не возрождает и не возвращает. Она создает подобия. В том числе подобия эстетических переживаний, идеалов, устремлений автора. Если реставрация и создает красоту из ничего, то новую²⁰.

Бобров, выступая на стороне реставрации, утверждал приоритет эстетического качества над археологическими данными и полагал «соображения идеологического порядка, интересы современной культуры» приоритетными по отношению к «интересам памятника». Реставрация является «действием, с помощью которого реализуется преемственность в культуре». Как объект консервации вещь ограничена «интересами памятника»; как объект реставрации и «памятник искусства» вещь становится объектом «не только вещно-физического, но и более сложного, культурно-ценностного порядка»²¹.

«Историческая истина» или «художественная правда»? *Wahrheit* или *Dichtung*? В контексте гласности такие «разборки» происходили повсеместно и имели глубочайшие идеологические и политические предпосылки, на которых расходились пути советской интеллигенции. Но даже если в советском контексте этот разлом имел свои особенные, уходящие в толщу советской исторической памяти корни, то наметился он как таковой гораздо раньше, на заре модерности, обозначился институционально в годы Великой французской революции, Термидора и последовавшей реставрации империи, когда одновременно вызревали три кита XIX века: индустриальный и товарный капитализм, модернизм в искусстве и историзм в академии. Тогда же, как уже упоминалось, возникает и движение (архитектурной) консервации и реставрации в Европе, в котором быстро намечается поляризация. На одном полюсе возникает принцип целостной реставрации и идеи восстановления руины в первоначальном состоянии ради цельности эстетического восприятия; этот принцип исторически связывают с реставрациями Виолле-ле-Дюка. На другом полюсе возникает движение антиреставрации, которое связывают с именем Джона Рёскина; здесь «первоначальным состоянием» считали саму руину, какой ее обнаруживал современник XIX века, а носителем исторической ценности — не утраченный и восстановленный в работе воображения целостный облик, но материальность сохранившихся от старины фрагментов.

В дальнейшем эта оппозиция исторического и эстетического воспроизводилась в разных идеологических формах, например в том, как на переломе XX века археологи и историки искусства спорили о том, что такое исторический или художественный памятник: определять ли его историческую ценность исходя из свойств материала археологической находки или из признаков эпохи, стиля, направления, которые различаются в его формах. В практической реальности, однако, проекты восстановления, особенно дорогостоящей архитектурной консервации, руководствовались не только этими двумя, но еще и экономическими соображениями, которые, в свою очередь, вступали в противоречие с критериями антикварной, или археологической ценности самого артефакта²². Как уже упоминалось, в выставочных и кураторских практиках последнего времени, а также в теории музейного дела обсуждают оппозицию «дискурсивности», то есть знания и толкования, и «иммерсивности», то есть такой организации выставочной среды, в которой смысл создавался бы не в результате усвоения зрителем нарративов и хронологий, а в результате переживания определенных аффектов от непосредственного контакта с вещами. В социологической теории «обогащения» ценности материального наследия историческими нарративами также прослеживается та же дилемма «историческое, или археологически данное, vs. прекрасное». Ниже, в главе 1, я хочу более подробно обсудить эту двойственность вещей, их двойную телесность — собственно вещную, данную в конкретной практике, и дискурсивную, закрепленную в словах, цифрах, образах и пр. Именно эта двойная телесность в природе самих вещей и их бытования в социальном пространстве порождает и поддерживает во времени ту поляризацию между (исторической) истиной и (художественной) правдой, которую я лишь мельком затронула выше.

С точки зрения реставрационной практики это спор довольно отвлеченный. Как не бывает реставрации без консервирующего вмешательства — без укрепления структуры или «консервирующей хирургии», то есть удаления вредных воздействий и необратимых повреждений, так не бывает и проектов консервации, вполне свободных от необходимости реставрировать руину. Как можно заключить из дискуссии между Бобровым и Лелековым, разница здесь не в технике, а в идеологии. Историк Майлс Глендиннинг, автор замечательной книги об охране памятников и истории движения архитектурной консервации, указывает на три руководящие идеи, которыми это движение исторически объединялось на протяжении всей истории своего существования в Новое время и которые не меняли своего основополагающего значения до нашего времени,

возникнув в зоне действия могучих исторических сил, охвативших Европу в XVIII веке и перешедших в новое качество в 1789 году. Это, во-первых, гранд-нарративы социального прогресса, Просвещения, национальной идентичности и исторического предназначения; во-вторых, дискурсы и риторики аутентичности; в-третьих, модернистское противопоставление старого как оппозиции новому и подлинника в противоположность копии и подделке²³.

По двум последним ключевым пунктам — о том, что считать старым, что считать новым, и о том, что есть оригинал, а что копия; что есть подлинник, а что фальшивка, — реставрация выступает антагонистом консервации в плане материальной реальности и практики, хотя обе принадлежат к области антимодернизационных риторики и идеологий. Случай отца исторической архитектурной реставрации, знаменитого Эжена Виолле-ле-Дюка — выдающийся пример сочетания исторического воображения с поисками идеальных и всеобщих корней в прошлом с изощренной строительной технологией для воссоздания этих самых древних начал²⁴. С точки зрения реставрации «первоначальное состояние» артефакта — это воображаемое состояние предмета, каким он вышел из рук древнего художника, или здания, каким оно было создано строителями. Так понимаемое, оно, естественно, утеряно, но реставратор, используя художественную фантазию, исторические знания, знания старинной технологии и аналогию с подобными произведениями, имеет право вообразить это «первоначальное состояние» и воплотить его в реставрации в целостном виде — даже если в своей исторической реальности объект никогда в такой цельной форме не существовал и такого «первоначального вида» не имел. Правота реставратора — в реставрации Идеи²⁵. Именно здесь лежит принципиальное различие между реставрацией и консервацией — антагонистами в смысле философии истории и этики в плане права на вмешательство в артефакт. «Первоначальным состоянием» в консервации считается то состояние предмета, в каком он был найден археологом; поскольку именно это состояние вещи и несет историческую информацию и ценно в качестве документа, консервация заключается в том, чтобы остановить дальнейшее разрушение, ничего не прибавляя и не домысливая. Понятно, что в чистом виде на практике ни та, ни другая повестка не реализуется, но факт того, что компромисс между эстетическим и историческим, экономическим и «антикварным» подходами на деле недостижим, объясняет для нас иначе никак рационально не объяснимые страсти, которые постоянно разыгрываются и в профессиональной среде, и в публике относительно легитимности той или иной реставрации.

Это принципиальное различие в понимании первоначальности отражается и на том, как определяется объект — исторический или художественный памятник, и на том, как определяется то, что именно в составе памятника считать старым, а что новым. С точки зрения консервации привнесенные для уточнения первоначального облика детали нельзя считать «старыми», поскольку они не имеют «старой» исторической материальности. С точки зрения реставрации эти детали могут считаться «старыми», даже если были сделаны вчера, потому что в них восстановлена, воспроизведена, воссоздана историческая структура оригинала или его исторический внешний вид, его Идея: не состав материала, но историчность реконструированного считается исторически достоверной.

Независимо от аргумента, апеллируя ли к исторической документальности или к эстетической достоверности, оба наших собеседника — реставратор и консерватор — представляли общую платформу, когда каждый со своей стороны высказался с критикой (псевдо)реставрации как копирования и создания подобий прошлого, которые сопровождаются риторикой возрождения и возвращения; как игнорирования автора и самого произведения, его исторической материальности, попрания прошедшего со стороны настоящего, принципа историзма — ради «чуда художественности» и «утоления эстетических капризов».

Путей к магическому вторичному воссозданию безусловно достоверного художественного или документального оригинала быть не может <...> Возможны только подоби́я, имитации, копии. Даже если средства массовой информации не без успеха выдают их за непререкаемые подлинники детски доверчивому общественному мнению²⁶.

«Воссоздание» — общий враг и для консервации, и для реставрации, но Бобров здесь имеет в виду конкретные послевоенные проекты «воссоздания», последовательным критиком которых он является: факсимильной реставрации, из которых самым крупным и широко распропагандированным стало воссоздание ленинградских пригородных дворцов²⁷. В этом вопросе между ним и его противником Лелековым нет разногласий: подлинность дорога обоим, хотя понимают они ее по-разному; для обоих равно неприемлемы подражания, которые выдают себя за оригиналы. Воссоздание, пишет Бобров, с точки зрения охраны и реставрации памятников совершенно бессмысленное действие, так как воссоздание не является частью процесса наследования, поскольку при этом отсутствует момент сохранения. <...> новое произведение — «макет в натуральную величину», который со временем станет памятником современной

культуры, но никогда памятником той эпохи, которую стремится воспроизвести²⁸.

Продукт воссоздания, реплика или факсимиле не заслуживают статуса памятника; реплицирование не является ни подлинно историческим, ни подлинно эстетическим актом, но свидетельствует о «потребности компенсировать существенные потери в культурном наследии, как символ преодоления негативного опыта». И наконец, такого рода «макеты» предосудительны еще и потому, что являются «выражением потребительской функции искусства в сфере массовой культуры»²⁹. Примечательна солидарность между сторонами относительно неприемлемости «массовости» и «потребительства»: здесь являет себя антикапиталистический дух советской реставрации, который напоминает о коммунистических утопиях авангарда 1920-х и выражается с такой прямоотой в 1991 году, по иронии истории буквально накануне падения коммунизма.

В этом пункте консервация с ее аргументацией от исторической истины и реставрация, которая апеллирует к художественной правде, оказываются не настолько далекими друг от друга: модернистский историцизм, с одной стороны, и модернистский эстетический элитизм, с другой, обнаруживают третью инстанцию, враждебную обоим: антиисторическую масс-культурную потребительскую интенцию апроприации прошлого в его символах и «макетах», потребление объектов, заведомо фальшивых и с точки зрения консервации, и с точки зрения реставрации, но никак не фальшивых с точки зрения массовой мемориальной культуры, с точки зрения коллективной травмы, необходимости в обществе «компенсировать существенные потери в культурном наследии, как символ преодоления негативного опыта».

Именно этот «третий путь», движимый возможностью извлечения прибыли из духовного ресурса апроприированного прошлого, в дальнейшем возобладает над модернистскими социалистическими концепциями обоих оппонентов. Постсоветский транзит от коммунизма к капитализму не привел к ожидаемому установлению демократии, но нивелировал и уравнивал между собой все ценности в точном соответствии с Марксовым анализом роли денег, не исключая и ценности исторические и эстетические. Но еще до воцарения рыночных цен на недвижимость, в 1960-е годы, в советской системе охраны культурного наследия, как и в мировых контекстах постмодернистской переоценки ценностей, а следовательно, и в критериях и принципах его, наследия, оценки, консервации и реставрации стало наблюдаться стирание различий между старым и новым, подлинником и копией. «Наследие» — абстрактно-собирающее имя для обозначения комплекса коллективных

патримониальных ритуалов и эмоций в обществе потребления — пришло на смену «памятнику» — конкретному материальному предмету или физическим останкам. Появилась идея нематериального, или духовного наследия, не требовавшего консервации или реставрации; «памятник» как конкретная вещь превратился сначала в «комплекс», потом расширился до «пространства» и «среды» городского или культурного ландшафта; ценность вещи сменилась ценностью «образа», «небесной линии», «перспективы» или «вида». В заповедной культурной или мемориальной зоне объектом патримониальных желаний и коллективных ритуалов становится неопределенное «чувство древности», «дыхание старины», «присутствие памяти», и вообще «атмосфера» или «настроение». В Европе такого рода развитие «от конкретного к абстрактному», от «памятника» к «наследию» объективно связано не только с текущим состоянием капитализма, но и, конечно, с результатами двух мировых войн, которые оставили историческую Европу лежать в руинах. Однако глобальный тренд времени — это все более интенсивное абстрагирование прошлого от его материальности и идеология *intangible / world heritage* в концепции ЮНЕСКО и его органа ИКОМОС, где материальность прошлого редуцируется до семиотики и прагматики локальных ритуалов коммуникации³⁰.

«Культ наследия» отличается от элитарного «культа памятника» широким демократизмом и включенностью масс, возможностью организации и самоорганизации, как, например, в практике туризма и экскурсий или в движениях любителей археологических раскопок и реставраций, которые стали популярны в 60-е годы. Эстетический (или антиисторический) сдвиг в риторике «советской школы» невероятно способствовал этой демократизации, поскольку постулировал приобщение к прошлому и овладение его ценностями в зрительском восприятии, а это последнее поддавалось эстетическому и патриотическому воспитанию. Параллельно этим процессам дематериализации и театрализации патримониальных эмоций размываются и релятивизируются требования аутентичности и критерии художественности; они заменяются моральными нормами патриотической любви и служения Родине; «старое» до безразличия смешивается с «новым», и подлинность материальная уступает место подлинности в смысле «иконической аутентичности» образа³¹.

Примечательно и иронично, что диатриба Боброва против (ленинградского) «воссоздания» публикуется на самом пороге наступления совсем новой эпохи: освобожденная от советского исторического и эстетического контроля, очень скоро расцветет коммерческая эксплуатация прошлого, которая заполонит

пространства бывшего соцлагеря макетами, репликами, факсимиле и просто грубыми подделками. Когда-то давно меня поразило, когда на мой вопрос о том, что *будет* на месте строительного котлована, мне ответили, не моргнув глазом, что «здесь *будет* особняк восемнадцатого века с офисами». Прошлое оказалось впереди, в будущем. Но это было давно: сейчас в Москве никого уже не смущает зрелище совершенно очищенного от застройки пустыря за забором, на котором красуется надпись «реконструкция», или одиноко стоящей фасадной стены с пустыми окнами, являющей собой «реставрацию» или даже «реставрацию с элементами приспособления»³².

Советская реставрация зародилась как движение и как область практической деятельности в том же контексте исторической и художественной модернизации — антимодернизационной по духу модернизации, следует добавить, — что и западное движение консервации — охраны (архитектурных) памятников, в том же идеологическом движении использования прошлого как средства символизации коллективной идентичности и исторической судьбы. В ее советском изводе, так наглядно продемонстрированная выше в споре своих двух ведущих оппонентов-представителей, она закончила свое существование как историческая и эстетическая доктрина под влиянием тех же факторов глобального капиталистического мира с его релятивизированными ценностями и ритуалами, в условиях рыночных отношений «мемориального капитализма». Советская реставрация с ее идеями эстетического качества и исторической значимости пострадала от тех же бед, которые постигли европейский исторический и эстетический модернизм на переломе столетия, когда релятивизации и нивелировке подверглись принципы и критерии, которые требовали отделять старое — от нового, высокое — от низкого, вечное — от преходящего и подлинное — от вторичного.

Холодная война, как ни странно, на фоне политической и военной поляризации приводит к еще более тесной конвергенции в этой области гуманитарного сотрудничества: СССР вступает в международные организации по охране культурного наследия, советские объекты включаются в списки мирового наследия, советское влияние в ЮНЕСКО растет, СССР подписывает международные конвенции по охране культурного наследия и активно участвует в выработке все новых и новых документов, растет международная роль СССР как места «мягкой силы», «моральной супердержавы» и привлекательного стиля жизни. Разница между западными ценностями прошлого и западными принципами охраны памятников — и соответствующими принципами «социалистической реставрации» — все более стирается, стремясь постепенно

раствориться во все нивелирующей стихии капиталистической символической экономики, в которой и история, и искусство оказываются разного вида нематериальными ресурсами для инвестиций в общую глобальную *intangible economy*. Все, что казалось твердым, растворяется в воздухе.

О ценностях, «извлеченных из небытия надеждой»

В капиталистической системе универсальным растворителем и уравнивателем в ценности всего со всем являются деньги и наличие у всех вещей общего знаменателя в форме всеобщего эквивалента стоимости. Именно поэтому деньги в капиталистическом мире означают власть. В стране победившей социалистической революции деньги не являются активом, но составляют бесполезную собственность обреченного класса; они не имеют никакой власти, и значение их ничтожно; их место растворителя и уравнивателя, место в системе власти занимает язык³³. Вместо биржи слово становится тем полем, на котором играют игры власти; растворение различий и уравнение всего со всем происходят не силой денег, но силой гегемонического дискурса. Социальное пространство расчищается от остатков прежних ценностей, подготавливается для создания новых культурных институтов, которые при этом кажутся не столько новыми, сколько воссозданными старыми. Согласно ленинской теории, именно так и происходит социальная революция: передовой класс захватывает машину (государственного насилия), разрушает ее и затем отстраивает новую (тоже государственную, но с иными объектами подавления). То же имеет место в процессе революционного обновления культурных институций и ценностей: они разрушаются и затем как бы восстанавливаются, но перенаправленные на интересы новой гегемонии.

Согласно консервативной политической теории, так описывается не революция, но, наоборот, политическая реставрация: эксцессы революционного взрыва компенсируются обратным движением маятника и реакционным возвращением к старому. Вальтер Беньямин в Москве 1926–1927 годов наблюдает удивительную ситуацию синтеза революционных антитез: этой фантасмагорической (в беньяминовском значении слова) реальности, в которой историческое изменение совершается в процессе не то революционной реставрации, не то реставрирующей революции. Языки революционной теории и идеологической пропаганды эффективно размывают различие между одним и другим; между воспроизведением — и изобретением; между старым — и радикально

новым; между повторением исторически пройденного — и исторически беспрецедентным; между полностью обесцененными буржуазными ценностями — и некогда аристократически-бесценными ценностями, ныне приспособленными для производства самой что ни на есть буржуазной утилитарной полезности.

О реставрационной антитезе и о роли повторения и воспроизведения в значении революции свидетельствует этимология ее имени; об этом напоминает и политическая теория. В частности, Ханна Арендт предостерегает против приписывания революции задач, ей не свойственных, — задач построения нового мира и нового человека. Арендт утверждает, что у революции есть только одна задача: переопределить историю вообще в качестве ее собственной, революции, истории, все события которой ведут к ее, революции, закономерной победе. Революция стремится переобозначить ту точку в прошлом, из которой ведет свое начало революционная предпосылка, поставить новый «ноль» на оси времени и начать новый отсчет истории именно с него³⁴. Построение нового мира и создание нового человека является, если продолжить эту логику, задачей того, что приходит после революции; и в логике ленинской мысли, которой теория Арендт не противоречит, это и есть задача (вос)создания этого старого-нового, (вос)становления беспрецедентного-закономерного, задача «организации» (ленинский термин), то есть той самой революционизирующей реставрации, которая есть реставрирующая — культурная — революция; «революция сверху» (сталинский термин).

Чрезвычайно интересным для меня было понять: что такое в советской реальности работа по «охране наследия», что значит «охрана» и что такое вообще «наследие», что такое ценный исторический памятник и что такое «ценность», наконец, что такое вообще «прошлое» и, как форма его присвоения, коллективная память? Как сохраняются или не сохраняются, трансформируются, камуфлируются, чем замещаются все эти чрезвычайно «твердые» материальные и нематериальные сущности в мире, где все на свете развеивается в воздухе под действием всерастворяющих и уравнивающих слов, в этом мире сплошных оксюморонов и софизмов, претендующих на роль революционной диалектики? В наши дни все перечисленное выше в этом абзаце сносится бюрократами, культурными предпринимателями и культурологами в одну мало дифференцированную дискурсивную область «наследия»; о растворяющей и нивелирующей власти этого слова — «наследие» — стоит поговорить отдельно.

Если рассуждать логически, «наследие» имеет три составляющих, без которых оно не может считаться наследием: одну сторону

«наследия» составляет в самом общем виде представление о прошлом; вторую — представление, также в самом общем виде, о «ценности»; третью — представление о «непрерывности», о континуальности и преемственности в передаче смыслов даже при взрывном возникновении новых и сверхновых. Иными словами, понятие наследия имеет троичную структуру, сочетая в себе *исторический* компонент, связанный с той или иной формой отношения с прошлым; *политэкономический*, связанный с ценностью в самом широком смысле слова, а также третий, который условно можно назвать *мистическим или мессианическим* и который связан с представлением о традиции и, следовательно, с представлением о том, к какому будущему эта традиция ведет настоящее, с идеей судьбы, суда, искупления и пр. Здесь «наследие» уже выходит за рамки идеологии, а критика наследия — за пределы критики дискурса; из области знания и расчета наследие превращается в объект веры, в теологию.

Революционный режим, как это широко известно, «растворил в воздухе» все вышеозначенное, «разрушив до основания» прошлое; отменил рынок и экономический обмен и тем самым запретил дифференцирующую потребительную стоимость, то есть собственно ценность; запретил также и веру в будущее, провозгласив материалистическую доктрину истории и объявив ее конец — коммунистическое общество — уже практически достигнутым. В этих обстоятельствах становится необычайно интригующим вопрос, как же все-таки из такой радикально расчищенной почвы выросло хоть что-либо, что имело бы хотя отдаленное отношение к тому, что мы сейчас называем туманным термином «наследие», в чем содержание этого «наследия», как сформировались его ценности? Как из радикальной негативности революционного запрета могла возникнуть позитивность исторического воображения и неутолимого желания, из которых и складывается та форма духовного потребления, которую называют культурной памятью? И самое главное, если мы обсуждаем «наследие»: означает ли это слово в применении к советскому контексту хоть что-нибудь, кроме слов — пустых, но действенных в своей роли универсального растворителя всего твердого? Кроме удивительных по своей изобретательности словосплетений мастеров советского дискурса, которые умели проходить между более или менее частыми цензурными и репрессивными струями. Кроме бюрократических документов, регламентирующих деятельность институций «наследия» и его «охраны». Кроме идеологически корректных и зачастую обманчивых в своей тривиальности трюизмов педагогических и искусствоведческих произведений, псевдодialeктических

оксюморонам и эзоповским двусмысленностям в публицистике и народном юморе, всех тех зеркал, на которые наталкиваются — и от которых зачастую отскакивают под тем же углом отражения — попытки критического анализа советского дискурса.

В стремлении ответить на эти вопросы я и обращаюсь к реставрации как к третьему, наряду с историей и памятью, дискурсу присвоения прошлого: это ассамбляж из слов, отношений, ценностей, знаний, материальных вещей, взглядов и жестов, в том числе профессиональных техник и институциональных действий. В эту сложную конструкцию прошлое улавливается, в ней обрабатывается и превращается в настоящее и будущее, которые воплощаются в экспертные суждения и денежные эквиваленты, но прежде всего (и это главное) — в материальность конкретного физического объекта. Тогда как история читает и рассказывает прошлое, а память желает прошлого и мечтает о нем, реставрация имеет дело прежде всего с вещами и копается в своих артефактах так, как археолог копается в почве, с той лишь разницей, что археолог не знает, что найдет и найдет ли, а реставрация с самого начала знает, что именно, какого рода подлинность и первоначальность она «выкопает» в материальности многочисленных добавленных или утраченных слоев физически присутствующего и оформленного вещества — камня, краски, дерева и пр.

В этом смысле реставрация представляет собой существенное третье начало не только по отношению к «большим» дискурсам истории и памяти, но и по отношению к «большим» методологиям исторического исследования. Реставрацию в широком смысле слова отличает сложная диалектика прерывного и непрерывного, которую Фуко различал в формах археологии и генеалогии как методах производства знания: различие, которое не утратило методологической ценности. Если искать в реставрации самостоятельный методологический принцип, то такое начало выглядит, вполне в духе и Фуко, и Ницше, не как синтез, но как пародия и на историю, и на память; пародия же имеет неограниченную способность производства смыслов. Об относительности и крайней идеологической зависимости всякого рода исторических «точек отсчета» в разнообразных проектах политического изобретения прошлого уже не приходится говорить: реставрация в этом смысле являет собой воплощенную пародию на генеалогию, особенно идеологически и коммерчески ангажированная реставрация с ее способностью создавать исторические памятники из ничего, снабжая их идеологическим сопровождением и, главное, рыночной экспертизой. Как пародия на археологию принцип реставрации описан Борхесом в анекдоте из новеллы «Тлён, Укбар,

Orbis Tertius», где поставленная перед археологами — тюремными заключенными и студентами колледжей — задача «раскопать что-нибудь стоящее» дает в результате целую серию «стоящих», то есть почему-то ценных, но не имеющих критерия ценности и идентичности предметов-«хрёниров». В придачу со временем «хрёниры» начинают итеративно самовоспроизводиться, в результате чего оказывается возможным

...скрашивать и даже изменять прошлое, которое теперь не менее пластично и послушно, чем будущее. Любопытный факт: в «хрёнирах» второй и третьей степени — то есть «хрёнирах», производных от другого «хрёна», и «хрёнирах», производных от «хрёна» «хрёна», — отмечается усиление искажений исходного «хрёна»; «хрёниры» пятой степени почти подобны ему; «хрёниры» девятой степени можно спутать со второй; а в «хрёнирах» одиннадцатой степени наблюдается чистота линий, которой нет у оригиналов. Процесс тут периодический: в «хрёне» двенадцатой степени уже начинается ухудшение. Более удивителен и чист по форме, чем любой «хрён», иногда бывает «ур» — предмет, произведенный внушением, объект, извлеченный из небытия надеждой³⁵.

Жаль, что Фуко, вдохновленный в своей археологии знания пародией Борхеса на китайскую энциклопедию, не заметил у того же автора пародию на свою собственную систему, которая к тому же имеет конкретное воплощение в реальности, в разнообразных методологиях и практиках художественной и исторической реставрации и в этом смысле никак не является фикцией, но, наоборот, представляет собой авторитетную инстанцию производства ценности — материальной, коммерческой или духовной, в зависимости от той политэкономии (или экономической теологии, как я собираюсь обсуждать ниже), в которой она и возникает как ценность («извлеченная из небытия надеждой», как говорит Борхес).

Безумный коллекционер в своей норе скрывает некий «алеф»: пространство и время с сотворения мира сфокусировалось в этом одном-единственном предмете, в гармонии несовместимых начал — самой низменной материальности с самой возвышенной идеальностью. Скромный реставратор в своей мастерской имеет дело с такого рода предметами без пафоса, на повседневном уровне: для реставратора, занятого своим делом, независимо от рыночной стоимости, каждая старая вещь уникальна и не воспроизводима — и каждая при этом требует воспроизведения; являет в себе хотя бы частицу нетленного идеала — и лежит на рабочем столе или в археологическом раскопе во всей наглядности неизбежного и прогрессирующего тления. И если древние меценаты — светские и

церковные покровители искусств — видели в художнике-реставраторе всего лишь ремесленника по вызову чистить старые картины и статуи и поновлять стенные росписи; если римские антиквары в XVII–XVIII веках еще верили в возможность «безмятежных отношений между материалом и образом», то у энциклопедистов эти отношения уже не безмятежны, и «механические искусства» — работа рук, а вместе с ней и вещьность вещи — занимают подчиненное положение по отношению к «свободным искусствам», требующим работы духа³⁶.

Реставрация нашего времени — дитя Французской революции, которая основала патримониум как общественное достояние и музей в качестве общественной институции. Ее первое рождение имело место в обстоятельствах не имевшего исторических прецедентов разгула революционного физического и идеологического насилия (то же можно сказать и о так называемой советской школе реставрации, о чем пойдет речь в главе 7). Однако она пережила и второе рождение, когда революционный вандализм сменился патримониальными идеями и музейным строительством, дискурсами ценности отечественного прошлого, «культы памятников», антиреставрации и консервации, вообще всех тех форм, которые мы сейчас называем культурно-историческим наследием. Иными словами, второе рождение реставрации — как одного из институтов в этом контексте — произошло в условиях новой волны деструкции исторических артефактов и традиционных форм материальной жизни: индустриальной революции и формирования товарного капитализма. Третье рождение реставрации можно считать связанным с беспрецедентными по масштабу, целенаправленности и зверству разрушениями исторических памятников и объектов культурной ценности в мировых войнах XX века: именно тогда, как реакция на невиданный деструктивный потенциал новых технологий, стали возникать не отвечающие исторической истине, но поддержанные широкими слоями населения «обсессивные реставрации», мотивированные массовой психологической травмой и религиозным чувством долга перед прошлым³⁷.

Реставрация рождается из насилия и расцветает посреди руин; разрушение есть естественный враг и единственный объект усилий реставрации. Но одновременно и сама реставрация принадлежит царству деструкции, особенно очевидной при сравнении с риторикой и практикой ее антагониста, антиреставрации, и археологического принципа консервации, который обсуждался выше. Знаменитый тезис Рёскина о том, что реставрация есть самый страшный вид разрушения, которое может постигнуть старинное сооружение, имеет под собой все основания: в своей работе реставратор, чтобы

ликвидировать прежнее разрушение, наносит новое. То, что для антиквара-созерцателя составляло живописный беспорядок руин, фрагментов и деталей, в глазах реставратора суть продукты распада, разложения, гниения, распыления, загрязнения; все это требует вмешательства и исправления ради сохранения артефакта, даже если результат противоречит его, артефакта, собственной памяти.

Исторически велика и возрастает с совершенствованием техник войны роль насилия в формировании ценности, дискурсов и практики наследия, особенно в терминах международного права³⁸. Однако насилие присуще и наследию в силу неограниченной способности постоянно коммодифицировать и поглощать реальность в формах «индустрии впечатлений» (experience industry), в том числе опыт страданий, боли, репрессий и преступлений в форме, например, мемориалов Холокоста или мест преступлений колониальных режимов³⁹. Так же и для реставрации как формы производства прошлого и способа производства ценности наследия деструкция присуща внутренне, разрушение допускается и методологически, и идеологически. Вторгаясь в материальность конкретного артефакта ради его, артефакта, спасения, сохранения, изучения, восстановления и пр., реставрация его как произведения рук человека являет собой сумму конкретных операций над материальным составом, в которых воплощаются воля к истине, стремление установить и вскрыть некое первоначальное состояние как истинное состояние вещи, очистив ее от всех искажающих исток наслоений, и/или достроить вещь собственными добавлениями с тем, чтобы вернуть руине первоначальный целостный вид. Воля к истине выражается здесь в методологиях менеджмента наследия, основанных на принципах истинности и целостности, которые позволяют необратимым образом вмешиваться в существование вещей и людей, не считаясь с опытом, связанным с этими вещами историей, традицией и повседневной жизнью; сама воля к истине деструктивна, говорил Фуко, она заключает в себе имманентное насилие как колонизирующая и империализирующая сила⁴⁰. Отсюда — превалирующее место в дискуссии об охране памятников наследия, которое уделяется этике. Научная, или музейная, реставрация-консервация (Бобров) или «превентивная консервация» западного музейного дела в наше время руководствуется принципами максимального невмешательства или вмешательства исключительно в интересах артефакта. В частности, этика требует ограничивать и волю к знанию: Реставрация — это гонка против времени за максимальное продление жизни материала, а также, следовательно, и произведения искусства. Из этого следует также, что реставрация не является наукой. Ее задача не в том, чтобы получить определенные исторические или

научные результаты, но в том, чтобы использовать эти результаты в интересах объекта.

Наоборот, реставратор должен принять все возможные предосторожности, чтобы минимизировать ущерб коллекции и противодействовать любой вредности, активной или пассивной, которая порождает материальный распад или способствует ему⁴¹.

Небольшая книжка Филипа Уорда, из которой взята эта цитата, сыграла важную роль в становлении современной теории и практики реставрации, и особенно благодаря поставленным в ней этическим проблемам. Уорд проводит разграничение между агрессивной коммерческой реставрацией и музейной консервацией, а в последней различает превентивную консервацию и собственно реставрацию, которая сводится лишь к совершенно необходимому вмешательству в материал. В этом же издании он перечисляет этические принципы «природы консервации», в том числе о честности реставратора по отношению к объекту вмешательства и о неукоснительном соблюдении качества в интересах вещи⁴². Судя по всему, в наше время реставрация отказалась от своих претензий на знание и от идеалов истины и красоты, той первоначальности и целостности, которые стоили жизни многим артефактам. Полагают, что в наше время реставрация-консервация, или «превентивная реставрация», характеризуется возвращением от исторического позитивизма и романтических идеологий к антикварским принципам на основе ценности вещи как антикварной или знаточеской «древности», а не как коллективного идеологического символа, то есть в понимании, неожиданно близком понятиям и вкусам барокко и XVIII века⁴³.

Таким образом, в наши дни реставрация переживает своего рода «вегетарианские времена», однако изначально ненасилие ей совсем не свойственно. Метафоры деструкции в словах, обозначающих методы реставрации, очень живописны. *Расчистка*, принятая в отечественной традиции, то есть уничтожение «поздних» «искажающих» слоев, и *вскрытие* «подлинного» «первоначального»; *diradamento* — «пропалывание» в итальянской межвоенной реконструкции городов — снос негигиеничных средневековых кварталов и обустройство на их месте уютных парков и небольших атмосферных площадей; *Entstuckung* — сплошное срезание декоративной лепнины с эклектических фасадов в немецких городах под влиянием функционального стиля; в Швеции аналогичная кампания называлась «бритьем, или обстругиванием, фасадов» — *fasadhyvling*. *Entkernung* (в буквальном смысле *entkernen* значит извлекать косточки из ягод) — сохранение фасада вокруг опустошенного нутра здания; *Entschandlung* — принятое в

нацистском городском планировании «разобезображивание», то есть уничтожение предшествующих вмешательств, которые «обезображивают» исторический и эстетический образ; нечто близкое советской «расчистке» по духу; и даже еще более устрашающие медицинские метафоры, например *curetage* (*curettage*), «выскабливание» (тем же словом обозначается аборт); *conservative surgery* (об избирательных сносах кварталов в основном с целью санации); *sventramento*, в лексиконе имперской реставрации Рима при Муссолини — из лексикона скотобойни: «потрошение», как при разделке туши; этим словом также описывается резня или особый вид казни — вырезание внутренностей заживо. Эти жуткие образы составляют контраст позитивной программе и риторике «сохранения и спасения», а призывание реставрации бороться за продолжение жизни произведения — готовности мириться с необходимым насилием. Насилие оказывается, таким образом, продуктивным моментом в овладении прошлым.

«Мы отрицаем старое, а не отрекаемся от него. Это большая разница», — сказал Виктор Шкловский, подытоживая свой собственный и общий опыт производства прошлого за несколько десятилетий на поприще теории, литературы и кино⁴⁴. Этот характерный для Шкловского и богатый антиномическими толкованиями софизм заставил меня отказаться от линейного описания и учиться воспринимать время реставрации как время анахронии, а экономию ценности — как многоукладную экономику, как сосуществование разных времен в точке их пересечения. Так пересекаются времена в многократно заплатанном платье узницы ГУЛАГа (одно такое хранится в музее Международного Мемориала) или в древних фресках, на протяжении столетий многократно записанных, переписанных или вообще сколотых и покрытых другими фресками. В этом действительно нет «отречения от прошлого», но есть сложные акты насилия-отрицания, которые обогащают легенду вещи, при этом истребляя ее в ее физическом составе. Устами Шкловского прошлое свидетельствует о своем анахроническом устройстве, о способности продолжаться и усложняться в результате своего отрицания и опустошения, о зависимости от субъективной воли («мы не отрекаемся, мы отрицаем»), а не от исторического закона, от творческой воли к усложнению насильственно упрощенного, к восполнению утраченного, к обогащению обнищавшего — через его отрицание. Если упрощение есть знак эпохи реставрации, то отрицание по Шкловскому — это стратегия преодоления упрощения, наделение прошлого новой сложностью, то есть способностью к новому развитию вопреки идеологическому контролю⁴⁵.

Я вижу в модерности вообще, а не только в сталинской модернизации, логику вполне brutального овладения прошлым в духе софизма Шкловского. Со свойственной ему, опытному советскому человеку, проницательностью Шкловский чрезвычайно точно уловил этот момент созидательной игры в составе радикальной деструкции и ее эффекты и в современной ему реальности (советской) модернизации, и в ее, (советской) модернизации, символической экономии, и, наконец, в методе революционного модернистского письма, в литературе и в кино, и особенно в частной жизни, которая также вольно или невольно продолжалась и поддерживала себя своим собственным отрицанием и с необычайной наглядностью реализовалась в политике памяти, в сносах и воссозданиях, в невероятно зрелищных актах насилия при стирании старых инскрипций (взрывания памятников и соборов) — и не менее зрелищных актах реинскрипции, водружения синтетических копий на прежних местах⁴⁶.

Это примечательная ирония истории: усилия по историзации, по овладению прошлым под знаком революции и покорения прошлого во имя революции на практике полностью исчерпывались идеями и технологиями реставрации. Еще один выдающийся советский софист, ортодоксальный марксист Михаил Лифшиц сформулировал этот парадокс еще в начале 30-х годов, когда вместе со своим товарищем по борьбе против модернизма Лукачем заявил программу революционного овладения всемирным культурным наследием в интересах советского пролетариата — гегемона и провозвестника мирового революционного процесса. Парадоксальное утверждение Лифшица в отношении революционности реставрации можно рассматривать и как попытку самооправдания в 1960-е за участие в чистках⁴⁷. Однако Лифшиц прав в том, что реставрация представляет собой жест революционного желания, когда вскрывает исторические «наросты» на артефакте с целью обнаружить его, артефакта, «подлинное начало» и тем самым институировать его, начать новый отсчет истории с постановки совершенно новой точки «ноль» на хронологической оси⁴⁸.

Вскрытие и удаление «наростов» — фундаментальный метод реставрации, легитимность которого в советском музейном деле, по существу, никогда не ставилась под сомнение. Более того, снос «поздних» пристроек и расчистка «поздних» слоев ради раскрытия чего-то «первоначального» — не то состояния, не то замысла, не то облика, некоего *status pristinus*⁴⁹, который следует вернуть или возместить, — даже искушенным в критике истории представлялся методом, способным наконец дать объективное, свободное от идеологии и мифологии историческое знание: достаточно просто

поскрести поверхность, чтобы открылась его историческая истина. Юрий Тынянов, блестящий архаист-новатор и критик нового времени, на вопрос о том, как он пишет, начал отвечать эпиграфом из «лекции по палеографии»: «...А если покрыто штукатуркой, попробуйте верхний слой содрать стилем (это такая скульптурная лопаточка...)»⁵⁰ Реставрация-революция несла в себе идею восстановления (греч. *re-stauro*: *re-* — «снова», *stauros* — «свая, опора, на которой воздвигается здание») и одновременно мощный пафос разрушения, «верхний слой содрать стилем».

Реставрация являет собой наглядную картину того, как насилие и деструкция становятся способом сосуществования рассеянного в истории человека модерности со своим прошлым и, более того, способом современного субъекта участвовать в прошлом. Прошлое разрушается насилием и воссоздается, реплицируясь в проектах реставрации, также с помощью насилия. Эти циклы революций и реставраций, насилия по свержению старого и насилия по восстановлению старого в новом уже представляются нам закономерностью истории. Лидия Гинзбург надеялась на то, что разорвать такого рода круг блокады в дурной бесконечности, возможно, удастся, если его, этот круг, описать. Однако сам язык подсказывает нам, что это не обязательно так: описывать круги — это и значит ходить по кругу. Со своей стороны, я надеюсь найти выход из циклического движения деструкции и реконструкции, попытавшись понять общую для этих двух полярных сущностей природу в практике реставрации, которая и объединяет, и разъединяет противоположности: старое с новым, оригинал с копией, разрушение с сотворением и т. д.

О лакунарных инстанциях: наследие, прошлое, ценность

Предмет реставрации — это вещь в состоянии непреходящего кризиса идентичности. Будучи отреставрирована, остается ли эта вещь тем, чем была, остается ли идентична самой себе или представляет собой что-то иное — копию, реплику, факсимиле, подделку? В отношении отреставрированных вещей всегда остаются такого рода подозрения: будучи возвращены к прежнему состоянию или эстетически улучшены, они всегда оказываются не совсем собой или даже совсем не собой. Идентичность отреставрированного объекта оригиналу оспаривается в любом проекте, будь то колоссальная по своему значению и затратам реставрация «Страшного суда» Микеланджело в Сикстинской капелле, критически атакованная и журналистами, и квалифицированными арт-историками⁵¹, или самодеятельное поновление образа Христа

простой богобоязненной старушкой, результат которого облетел интернет-сайты всего мира с мемом Are Jesus⁵². Кризис идентичности, если можно так выразиться, возникает в результате разотождествления вещи с самой собой в результате разрыва непрерывной самотождественности, который создается вторжением извне. С каждой попыткой продлить время жизни вещи и переутвердить ее, этой вещи, значимость и ценность, самоидентичность и историческая непрерывность ее существования во времени прерывается лакунами⁵³.

Аутентичность, то есть соответствие вещи самой себе, представляет одну из неразрешимых проблем охраны наследия, и в частности реставрации как экспертизы и методологии, которые отвечают за то, что оригинал, вышедший из реставрационной мастерской, продолжает оставаться все тем же оригиналом все той же вещи и не окажется чем-то совсем иным — воспроизведением, копией, подделкой и пр. Аутентичность также является главной ценностью в этическом кодексе реставрации-консервации. Однако требуется признать — и послевоенная философия и этика охраны наследия признает это открыто, — что аутентичность не дана в объективных доказательствах, будь то исторические или материаловедческие данные; что она есть не свойство самой вещи, а эффект социальной практики, исторически вокруг нее сложившейся, и что, более того, это «вопрос перспективы» и культурной относительности⁵⁴. В результате, оставаясь главным критерием подлинности, то есть ценности, объекта наследия, аутентичность приобретает все более широкие толкования, включая в свои критерии все новые и новые показатели в прямой зависимости от текущей политической ситуации.

В эпоху Возрождения, если не раньше, и до недавнего образования специализированных институций по музейной консервации реставрацией и консервацией церковных и частных собраний занимались художники в своих мастерских по заказу церковных и светских патронов⁵⁵. Так, исконное понятие подлинности, применявшееся еще в эпоху Возрождения, опиралось на «руку художника»; среди художников Гойя был, видимо, исторически наиболее радикальным сторонником этой точки зрения, поскольку считал фальсификацией малейшее постороннее прикосновение кистью к уже оконченному произведению, даже рукой автора. Художники ранней модерности сами были учеными антикварами и коллекционерами античных фрагментов, инскрипций, монет, скульптуры и живописи; они создавали соответствующие компетенции и рынки, в качестве знатоков курировали коллекции своих патронов, занимались культурной дипломатией, завязывая

связи через мастерские художников и салоны коллекционеров при иностранных дворах. В этом отношении самым близким для нас примером является Рубенс, который перечисляет в письмах как раз такие свои интересы и занятия. Как и другие художники, Рубенс занимался и реставрацией живописи, мастерской рукой записывая заново утраты, так что адресат «без малейшего подозрения принял многие из них (поновленных им полотен) за подлинники»⁵⁶. Однако и до него, и потом художники, которые по необходимости до известного времени оставались и практиками консервации, высказывались в этом смысле как за, так и против. Так, Вазари говорил о том, что разрушенный временем шедевр гениального мастера лучше оставить в таком состоянии, чем отдавать в реставрацию плохому художнику. И если Хогарт и Эддисон видели в работе «художника Времени» необратимое «закопчение» красок, Джошуа Рейнольдс, известный смелыми техническими экспериментами и над собственными, и над чужими холстами, чтобы изучать технику старых мастеров, срезал со старинных полотен живопись слой за слоем (нечто подобное признавалось научно приемлемым и в реставрационных мастерских Грабаря, см. ниже). Дега — художник и коллекционер в одном лице — имел при себе своего мастера, которому только под собственным бдительным надзором доверял консервацию и своих работ, и произведений из своих коллекций. Тернер, наоборот, вообще не заботился ни о сохранности, ни об экспозиционной ценности своих полотен, так что, по утверждению Рёскина, видеть его живопись в ее подлинном состоянии можно было только в течение короткого времени после завершения работы, после чего холсты валялись по углам, а краски выцветали и осыпались⁵⁷.

Определение подлинности может опираться и на некоторое событие, на момент времени: в реставрации — на то, каким артефакт вышел из рук художника (что установить, естественно, невозможно); в консервации — на момент, когда артефакт был найден археологом; этот принцип соответствует ценности артефакта как датированного документа, но не как произведения искусства, на которое ориентируется эстетическое восприятие. Реставрация аргументирует подлинность, исходя из соответствия «первоначальному облику» или «художественному замыслу», или даже «первоначальной цельности» сооружения или изображения, даже если никто никогда его цельным не видел и свидетельств об этом не оставил.

Парадокс подлинности: с одной стороны, это качества произведения, присущие ему изначально <...> подлинность неизменяема <...> материя авторского произведения стареет и видоизменяется, уменьшается ее количество из-за утрат и

повреждений, а подлинность при этом остается до момента полного исчезновения материальной формы произведения⁵⁸.

Но что такое «подлинность» в этом количественном отношении?

Реставрация научная, реставрация-консервация различает «несколько различных аспектов и уровней» подлинности: подлинность материала, подлинность технологических и конструктивных методов (то есть возможность считать аутентичными воссоздания по авторским чертежам); подлинность художественной формы, которая складывается из «подлинной материи и достоверности образного впечатления», историческая подлинность, которая складывается «суммарно», поскольку в многократно переписанной древней иконе, как и в многократно перестроенном древнем сооружении, каждый «слой» имеет свою «добавленную подлинность» (ср. добавленную стоимость) и должен рассматриваться как оригинал; а также разного рода «достоверности» (например, достоверность впечатления, которая не есть подлинность, но тоже добавляет свою долю в «суммарную» оценку подлинности⁵⁹. В изложении Боброва мы убеждаемся, что подлинность — это едва ли не самая лакунарная из всех лакунарных категорий, связанных с апроприацией прошлого. Однако именно на этих категориях, гадательный характер которых очевиден, основываются реставрационная документация, экспертиза и администрация, оплата работ и вся институциональная структура. В реальности музейной практики и практики охраны наследия речь идет не столько о подлинности, сколько об «администрировании аутентичности», как об этом пишет Натали Эник, социолог и автор теории социологии ценности, в своем анализе этнографического наблюдения работы органов, в которых принимается то или иное решение в отношении того или иного проекта исходя из плюралистического понимания сущности подлинности⁶⁰.

Далее, если еще в Венецианской конвенции 1964 года речь идет о международных, то есть всеобщих критериях оценки подлинности объектов *материального* наследия, то постепенно сама материальность исчезает из дефиниции подлинности, и наконец в одном из новейших документов об аутентичности — «документе из Нары», принятом на конгрессе ЮНЕСКО в Японии в 1994 году, подлинность приписывается уже не вещам, но «источникам информации», причем культурно релятивизированным. В число аутентичных источников информации входят:

*сведения о форме и замысле памятника, материалах и субстанции, использовании и функции, традициях и технологиях, местоположении и окружении, его духе и выразительности, а также о других внутренних и внешних факторах*⁶¹.

Согласно критериям Венецианской конвенции, такие памятники, как воссозданные по картинкам фасады Старого города в Варшаве, Кижский погост или японские деревянные храмы, не отвечают требованиям подлинности, но в соответствии с критериями 1994 года они же оцениваются как подлинные по форме, выбору материала (дерево — традиционный материал), местоположению, духу выразительности и пр. С дальнейшей глобализацией бюрократических институций мирового наследия эти критерии будут все более дематериализовываться, их точность размываться, принципы применения становиться все более произвольными⁶². Иными словами, кризис идентичности вещи не получит разрешения от разрывов в ее интерпретации; ее прошлое останется лакунарным; ее ценность в качестве объекта наследия — условной.

О трудностях понимания советских приемов апроприации прошлого

Когда я начинала писать эту книгу, у меня был план написать быстро и без сложностей, не углубляясь в тонкости интерпретации, обзор эволюции советских идей и практик, связанных с охраной культурного наследия, в интервале от большевиков до перестройки. В контексте все нарастающего вала исследований коллективной культурной памяти и музейной критики такой проект представлялся мне необходимым, поскольку советские проекты музеефикации и мемориализации, проблемы администрирования смысла и ценности прошлого тогда еще не привлекали международного внимания и оставались уделом историков музейного дела и славистов. Сейчас дело обстоит совсем по-другому; по крайней мере, описательная часть этой работы, извлечение материалов из архивов и их переоценка идут интенсивно и представляют огромный интерес. В частности, заинтересовались своей историей сами музеи, обращаясь и к перечитыванию собственных архивов, и к интерпретации материальных объектов из своих фондов — отдельных экспонатов и целых коллекций, принципов экспозиций и даже музейного оборудования⁶³. Критическая работа проводится особенно активно историками, в области деконструкции имперского и колониального наследия, в постколониальных исследованиях⁶⁴, в антропологии — в поисках новых подходов к материальности, не только в анализе прошлого как материальной культуры, но и в поиске материалистического понимания особенностей производства и потребления прошлого, в изучении того, как прошлое организует вокруг себя жизнь настоящего и как формирует желания будущего⁶⁵. Однако в реставрации я находила для себя что-то такое, чего не было ни в истории, ни в антропологии вещей — собственно вещь, предмет

непосредственного интереса реставратора, который поступает в его распоряжение прежде всего в своем материальном состоянии, более того, в состоянии распада, разложения, разрушенности, лакунарности. Реставратор буквально держит прошлое в руках, ощущая его как материальность на кончиках пальцев, как, обобщенно говоря, просто «старую вещь», с которой реставратор знакомится интимно, наедине, разглядывая, прислушиваясь, приносиваясь, испытывая физически (в том числе и с помощью сложной аппаратуры) излучение прошлого. Сравнение с Лукрециевым симулякром — тонкой пленкой атомов, которая отделяется от вещи и садится на органы чувств реставратора, воспроизводя в них слепок — образ вещи и понимание ее свойств — напрашивается поневоле. Реставрация как форма тактильного, а не спекулятивного постижения прошлого оказывается одновременно и самой древней, как осколок античности, формой сознания, и самой актуально-современной разновидностью практической философии, успешно преодолевшей метафизический дуализм. Это практическая теория, даже более того, практическая критическая теория, поскольку вопрос, как вещь была сделана, есть одновременно и вопрос методологический: как буду делать я и почему? Спекулятивный момент реставрации наступает потом, когда тактильное отношение со «старой вещью», изъеденной утратами и дефектами, дополняется объяснениями относительно природы и причин этой самой лакунарности. Вещь тогда перестает быть просто «старой вещью» и обрастает актантами: она датируется и описывается как руина, как фрагмент отсутствующего и подлежащего умозрительной достройке целого; истощенная временем материальность оценивается на предмет утрат, которые подлежат той или иной форме компенсации в соответствии с целями и функциями сегодняшнего дня, причем эти последние имеют лишь косвенное отношение к происхождению вещи и к длительности ее существования в интервале длительности ее жизни. Вспомним спор двух реставраторов, с которого я начала эту главу: спор истории с искусством, документа с воображением, знания с материальным присутствием вещи, которая одновременно принадлежит тройной темпоральности, зависящей в неопределенности между словами — шифтерами времени: «тогда», «сейчас» и «в промежутке между»⁶⁶. «Старая вещь» отодвигается на расстояние, из перспективы которого ее уже не ощупывают, но рассматривают, то есть выстраивают: как археологический артефакт, исторический документ, произведение искусства и т. д.

Именно этот тактильный момент в реставрации — дискурсе и практике материального прошлого — оказался для меня наиболее трудным. Когда я задумывала свою книгу, я надеялась, что она станет заключительным, третьим (или третьим с четвертью) в серии моих

работ о советском человеке, которая началась в соавторстве с Наталией Козловой с анализа «наивного письма» (от этой книги я считаю своей четверть, если не меньше) и затем продолжилась самостоятельными работами: о символическом пространстве советской Родины и дискурсах коллективной принадлежности⁶⁷, затем — о советской субъектности, советском языке и заблокированном в запретах этого языка теле⁶⁸. Мне казалось важным — и не очень трудным — дополнить этот цикл исследованием о структуре и дискурсах советской коллективной памяти, но здесь дело оказалось более сложным, чем я предполагала, потому что в дело вмешалась вещь, причем не только в неуловимой для письма тактильности, но и во множестве окружающих ее фантазий, желаний, настроений и отношений, из которых складывается ее ценность и которые мотивируют коллективные ритуалы и практики.

Западная критическая мысль анализирует наследие или как собрание фетишей капиталистического товарного потребления, или как идеологические символы национальной и имперской гегемонии (обе опции — фетиш или символ — чаще всего на деле суть две стороны одного и того же). Патримониум — дискурсы и памятники национального наследия — и соответствующие патримониальные желания и патримониальные практики в совокупности представляют огромный комплекс, в котором формирование патриотизма как секулярной религии с соответствующими гражданскими чувствами происходит из сочетания идеологического воспитания и коммерческой эксплуатации прошлого, особенно в производстве академических знаний, в индустрии туризма и развлечений⁶⁹. В Российской империи только начинает складываться на европейских основаниях система ценностей национального наследия и культурной собственности⁷⁰. После революции начинается и история советского патримониума, советской системы охраны художественно-исторических памятников, а вместе с тем и того, что очень неопределенно историки наследия называют социалистической консервацией⁷¹. При внешнем сходстве и переводимости на язык транснациональных обменов и глобальной культурной бюрократии (что во многом объясняется огромным влиянием советской культурной дипломатии периода холодной войны при образовании органов ЮНЕСКО и выработке идеологии всемирного наследия)⁷² идеи, практики, институты и объекты культурного наследия в СССР складывались по-своему, и само наследие как таковое конституировано особым образом⁷³.

Парадоксально, но история этого конституирования началась с радикального отрицания самой идеи наследования, провозглашенного Лениным программно еще в ранней статье, направленной против

русских народников-либералов⁷⁴. Следуя ленинской фразе, большевики революционным образом отказались от «наследства» и, захватив власть, провозгласили конец не только либеральной доктрины своих предшественников, но вообще всякой преемственности со всей предшествующей историей. В логике военного коммунизма оказалась под запретом и деятельность по экономическому обмену, а вместе с тем и категория ценности, и не только экономической, как двигателя рыночной торговли. В более широком смысле запрет был наложен на этические ценности, вытесненные политикой в соответствии с «законами революционного времени», и на ценности культурно-исторические, вырастающие из отношений культурной собственности, которые были отменены декретом, преследовались методами красного террора и подвергались насилию на местах со стороны населения, спровоцированного новой властью на массовый вандализм.

В этой ситуации, когда режим провозгласил отказ от всех трех составляющих наследия — от прошлого, от ценности и от традиции, — откуда могли в такого рода прокрустовых рамках взяться и удержаться во времени и сама идея присвоения прошлого, и институты и практики такого присвоения как чего-то ценного и связанного с таинственными процессами трансмиссии, не полностью уничтоженными революционным взрывом? Каким маршрутом от «отказа от наследства» и отрицания даже в значении слова «наследие» (*дурное наследие / родимые пятна царизма/капитализма*) советское общество на закате своего существования, в условиях «зрелого» и «реального» социализма превратило охрану наследия в широкое демократическое движение, в массовые идеологические, педагогические и художественные акции, связанные с культом вроде бы неразрешенного прошлого?

Логика, запущенная взаимодействием этих двух антагонистических элементов, диахронически и вкратце представляется мне такой: «отказ от наследства», провозглашенного Лениным у истоков большевизма, — избирательная апроприация прошлого в форме «художественного наследства» и «учебы у классиков» в сталинском обществе и в рамках соцреалистской доктрины — послевоенные «волюнтаристские» проекты воссоздания и «возрождения из пепла» — формирование ценностей «духовного потребления» в форме краеведения, городского урбанизма, туризма и иного культурного досуга⁷⁵, а одновременно — патриотического китча в рядах постепенно консолидирующихся национальных и экологических общественных движений, в том числе крайних националистов типа «русской партии», под лозунгами этнического очищения, возвращения наследия и возрождения отечества⁷⁶.

Однако, как и всякая диахрония, эта логика не объясняет нам ни природу, ни закономерности, ни подробности этих превращений, которые не отличались ни последовательностью, ни линейной гладкостью и в реальности представляют собой скорее бессистемное собрание лакун, которое собрать в целое, то есть отреставрировать, можно лишь гадательно. Это прошлое остается для нас *past discontinuous*, эволюция — пространством, полным скачков, разрывов и утрат, а мои попытки придать всему этому связность — лишь попытками реставрации.

Я уже упоминала о парадоксе реставрации с ее отчетливо консервативной повесткой дня, которая составляет важный компонент модернизационного процесса и, более того, неотъемлемую его часть. Реставрация заявляет себя в качестве силы, способной повернуть время вспять, возвратить, возродить, воссоздать то, что навеки утрачено, развернуть ход истории и залечить все ее раны, компенсировать все утраты, заделать лакуны и вернуть утраченную ауру, сохранив в целостности и патину, то есть знаки времени, которые оплачиваются и деньгами, и восхищенным любованием. Чрезвычайно примечателен для логики модернизации этот фундаментально антиисторический тезис дисциплины, которая в свое время претендовала быть более историчной, чем сама история. Реставрация как модус модернизации (прошлого) в своем отношении к истории пронизана крайним историческим нигилизмом (как, например, фашистская реставрация Рима при Муссолини и, как мы увидим дальше, реставрация в Советской России 1920-х годов). Реставрация рассматривает прошлое как объект для своих манипуляций, при этом отличаясь остроактуальным интересом к современности с прямой нацеленностью на утопическое, телеологически заданное будущее. Но объект ее модернизирующего вмешательства есть прошлое, причем прошлое в своем самом что ни на есть, как утверждает реставрация, аутентичном, оригинальном, первоначальном состоянии, которое реставрация полагает лишь искаженным «посторонними вмешательствами», но не затронутым ими в своем существе и в полной сохранности покоящимся под слоем переделок, откуда ее, эту сущностную первоначальность, можно извлечь и предъявить миру в качестве неоспоримой истины. Этот фундаментальный эссенциализм в реставрационной автомифологии сочетается, как я буду показывать далее, не только с антиисторическим отношением к прошлому, но и с радикальным конструктивизмом в методах. К числу наиболее интригующих антиномий реставрации следует отнести тот факт, что она объявляет себя защитницей и охранительницей самых реакционных взглядов и ценностей, но на практике является смелым авангардистским проектом по активному преобразованию

(исторической) реальности — с тем только отличием от утопического левого авангарда, что ее татлинские башни все обращены вершинами в прошлое.

Взяв за основу этот крест удвоенного, если не учетверенного, отрицания — реставрация, которая есть революция, и реставрация, которая есть деструкция, реставрация, которая есть архаическая идиллия, и реставрация, которая есть эсхатологическое будущее, — я и буду строить свой рассказ об особенностях советского способа производства прошлого в материальной форме исторически и эстетически значимых и ценных артефактов. С этой точки зрения такой артефакт — объект реставрации в самом широком смысле слова — представляет для меня пересечение множественных овеществленных в материальной реальности антиномий. Этот объект раздваивается и множится как материальная вещь и как исторический памятник, как сдвоенное тело: материальное и дискурсивное; как объект и продукт двух модусов освоения — тактильного и оптического; двойственный с точки зрения политэкономии, как объект стоимости и объект ценности; двойственный с точки зрения темпоральности — как момент прошлого, отбрасывающий тень на настоящее, или как объект настоящего, которое проецирует себя на прошлое. Однако прежде чем я приступлю к этому рассказу, необходимо сделать несколько общих замечаний. Я начну свой рассказ с анализа амбивалентности предмета наследия как материальной и дискурсивной двойственности, как вещи и как знака, как бытия и как письма о бытии. Два последних измерения составляют для меня предмет особенного внимания, поскольку именно в отрицании большевиками ценности, с одной стороны, и отмены прошлого, с другой, и зарождался, в сущности, тот самый советский исторический позитивизм, который и определил содержание и функции исторического наследия, собственно советское культурное и историческое богатство, народное достояние — когда от большевистского радикализма ранней революционной эпохи уже не оставалось ни следа.

Я решила, что буду действовать в этой истории так, как этика реставрации предписывает действовать по отношению к найденному предмету: смотреть двойным зрением, тактильно ощупывая текстуру и оптически встраивая интерпретацию в перспективу; реставрировать критически, с учетом неопределенности и недостаточности собственных знаний и с мыслью о тех реставраторах, которые придут после нас, чтобы исправить наши ошибки; стараться придать нашей реставрации обратимость, оставив оригиналу по возможности больше степеней свободы, с тем чтобы, если наша история окажется рассказанной плохо, оригинал мог вернуться, не потерпев ущерба, в

свое изначальное состояние нерассказанности в ожидании нового рассказчика, который поведаст его историю лучше нас.

Часть I. Со стороны вещей: память по ту сторону языка

1. «ЖИЛ ЧЕЛОВЕК РАССЕЯННЫЙ...»

О (ленингр)адских (я)сновидениях: психодрама, фантасмагория и маркетинг памяти

Вот такое объявление недавно попало в мою социальную сеть: Что мы читаем, когда читаем поле вещи. <...> «Что видала эта чашка».

Предположим, мама держала эту чашку в руках, когда отец сообщил, что уходит к другой женщине.

Мама с папой давно умерли, прошло несколько десятков лет, чашка стоит в серванте на даче. Берем ее в руки и читаем.

Она помнит полевые координаты в то, что чувствовала мама.

Если чашка прожила богатую жизнь, и помнит и свадьбы, и разводы, и «у нас будет ребенок», и «мне больше не с кем из нее пить», то все эти координаты через нее читаются, и можно даже их расслаивать и путешествовать в разные события. <...> К некоторым вещам специально (осознанно или полуосознанно) «прикрепляют» ресурсные, благословляющие состояния. Одеяло, согретое маминой любовью, чтобы ребенок лучше спал и быстрее поправлялся, если болеет. Такие одеялки могут передаваться из поколения в поколение.

Платок супротив страшных холодов, а на самом деле оберег в лихие времена. Ложка-вилка с инициалами — единственное, что не обменяли в блокаду на хлеб — символ силы семьи.

Некоторые вещи «просто» собирают обережные силы, а некоторым они придаются специальным образом. Это прежде всего орнаменты или способ вязания. Их смысл сейчас уже часто утрачен, но сами они к этому смыслу по-прежнему проводят. Его можно (не словами) прочесть.

По утверждению ее адептов, практика «семейной и групповой терапии под названием системных расстановок» основана на идее поля, то есть пространства «взаимосвязи между всеми членами своего рода, даже с теми, кто уже умер или о ком ничего не известно». Такая связь носит болезненный характер и требует «терапии поля», основанной на «феномене заместительного восприятия»:

Это означает, что человек, назначенный в расстановке на роль другого человека (назовем его прототипом), может в общих чертах воспринимать, что происходит или происходило с этим прототипом... Не имеет значения, известно ли что-то заместителю о прототипе, жив

прототип или уже умер. Также не имеет значения, является ли прототип человеком или «абстрактным понятием» (таким как Война, Судьба, Страх и др.), и знает ли вообще заместитель, кого/что он замещает⁷⁷.

«Чтение чашек», согласно этой методике, становится возможным, потому что действие «поля» распространяется и на предметы, которые также служат «заместителями», то есть носителями непереработанной, не усвоенной или вообще совсем чужой памяти. Освоение этой памяти с помощью «расстановок» создает терапевтический эффект в семейных и парных отношениях, а также в бизнесе и в отношениях с домашними животными⁷⁸.

«Систематические расстановки» — это альтернативная семейная терапия, которая совмещает в себе «идеи экзистенциального психоанализа с магическими практиками зулусов»⁷⁹. Чтение чашек, вообще использование предметов в качестве «триггеров» предлагается Еленой Веселаго, автором собственного варианта терапии по «системе расстановок». В ее проекте психодрамы по своему воспроизводится философский дискурс памяти с его оппозицией амнезиса и гипомнезиса, или, грубо говоря, контента и носителя. Так, практикум по чтению чашек, посвященный актуализации и памяти, запечатленной в обыденных домашних предметах, называется «Женское добро». Среди этого добра, как мы видим в одном комментарии, фигурирует, например, не только чашка, пережившая развод родителей, но еще и семейная вилка — объект исторической коллективной памяти, единственная вещь в семейном добре, видевшая блокаду и способная транслировать свою память в пространство, нарушая покой и тревожа коллективную совесть живущих в доме. Отсылка к блокаде в этом контексте меня особенно заинтересовала, поскольку память о блокаде в наши дни сложилась в совершенно особый феномен интенсивно-эмоционального, сентиментально-чувствительного переживания — тем более аффектированного, что критического и политически ответственного, исторически обоснованного понимания сущности этого катастрофического события мы все еще не имеем. Примечателен этот нюанс вопрошания об опыте блокады, когда вопрос обращается к вилке, а не к свидетелю, не к архиву, не к исторической литературе. В вилке предполагается наличие агентности, причем без антропологических метафор, но в составе ее материальности, наличие в ней времени как присутствия. Чашка и вилка обладают материальным излучением — «полем», следовым излучением исторического события. Память о событии, смысл его как будто тонкой материальной оболочкой облекает тело вещи, и при необходимости его можно от вещи отделить и манипулировать его

тонкой материальностью так, как манипулировали этими предметами подлинные владельцы старых чашек и вилок.

Прямолинейный материализм этих «расстановок» отражает, как мне представляется, восстание против интерпретации, в частности против психоанализа, и против антропоцентризма как герменевтического фокуса в отношениях с миром. В нем участвует поколение, которое в детстве запоем читало «Гарри Поттера» и выросло с интуицией об одушевленности и сверхъестественных способностях предметов. Но так ли далеко уходит фантазия психотерапевтов, шаманов и авторов детских сказок от воображения интеллектуалов в академии и искусстве? Новый материализм — идеи «пульсирующей», «витальной» материальности, на равных включающей в себя людей и нелюдей, существа и вещи, в том числе и вещества. Все они обладают «силой», объединяющей социальные и органические процессы внутри и вокруг человека в единую неантропоцентрическую «политическую экологию». Такие идеи берут свое начало «в опыте детства, в мире, населенном не пассивными объектами, но одушевленными вещами»[80](#).

Более умеренная, но конгениальная теория такова: девочка, которая играет с куклой, одушевляет ее агентностью, так же как верующий в идола одушевляет и наделяет силой идола, а восхищающийся *Давидом* Микеланджело наделяет силой воздействия, способностью что-то изменить в реальности и зрителя, и общества, и самого *Давида*. В итоге не вещи «агентны» как таковые и не люди, предающиеся фантазиям на тему их «поля», но социальная совместность человека и вещи, между которыми эта агентность распределена как между равными участниками. Такой распределенной агентностью обладает произведение искусства в связке с художником, который его создает, фрагментом реальности, который оно отображает, и переживающим его воздействие зрителем[81](#).

Однако в реальности вещи есть все же примечательная двойственность: как объекты труда, познания, культа, обмена и прочие предметы не совпадают с «вещами как таковыми», которые предположительно существуют вне проекций, отбрасываемых интенциями субъекта, предписанными функциями и ценностями[82](#). «Вещам как таковым» присуща «сила» и автономия от субъекта, они как бы движутся в пространстве значений и ценностей не то по собственной воле, не то по воле неподконтрольных сил, но не по воле человека: «Сегодняшний дар завтра превратится в товар, вчерашний товар — в художественный „найденный объект“; то, что было произведением искусства сегодня, завтра обратится в хлам. Вчерашний хлам окажется завтра семейной святыней». Наоборот,

человек оказывается в поле напряжения этих как бы одушевленных внешней силой вещей. Две ипостаси вещности, два полюса их, вещей, социальной жизни: на одном полюсе — вещь-приспособление, вещь-товар, экран, на который спроецирована функция и стоимость; на другом — «вещь как таковая»; в своей первой ипостаси вещь «послушна»; во второй — оказывает сопротивление⁸³. Не человек овладевает такой вещью, но одушевленная вещь овладевает человеком, включая его в свою материальность, затягивая в свое «поле», заряжая своей энергией. Два тела вещи: предельная материальная интенсивность «вещи как таковой» — и ее дематериализация, замена материальной интенсивности — интенсивностью дискурсивной обработки. С этой двойной телесностью — между «тварностью» и «товарностью», между «полем» и «памятником», между «душой» и «значением» — и имеет дело реставратор, когда берется придать фантасмагорической экзистенции вещи форму и статус памятника культурно-исторического значения.

О дематериализации вещей при их превращении в коллекции Константин Вагинов был поэтом города, которому в полной мере удалось уловить душу Петербурга: спиритический сеанс общения со старыми семейными реликвиями, объявление о котором я прочитала у себя в ленте, как будто выскочил из вагиновского романа. Обитатели его фантасмагорий — тени ушедших миров, заблудившиеся в действительности советского культурного строительства, — возвращаются в коллективных фантазиях сегодня и пробуждают желания духовного приобретательства — в форме памяти или в форме исцеления от невроза — под знаком шаманских констелляций («расстановок»). Перефразируя формулу Хлебникова, сойдя с «млечного пути изобретателей» и преодолев «священную вражду», советский субъект перескочил на «млечный путь приобретателей»⁸⁴. Приобщиться памяти вилки или чашки — значит овладеть прошлым, не неся при этом за него никакой ответственности, а просто излечившись от прошлого в качестве пациента/пациенса, случайно пострадавшего от злого времени и ищущего излечиться от собственной истории так, как пациент Хеллингера ищет «излечения» от гомосексуализма. Подобно тому как, отделившись от земли, перешла в собственность сатаны тень Петера Шлемиля, так отделяются от старых чашек и вилок чужие воспоминания и присваивается чужой опыт, как тени событий, которые случились не с нами. В романах пересмешника-Вагинова в раю социалистического строительства обитают тени прошлого — гарпагоны-приобретатели. Они живут мелкими, но неистребимыми желаниями накопления мелких же, мусорных вещей; эти страстные

желания жалких вещей тем не менее порождают высокую активность снующих повсюду «перекупщиков, спекулянтов, меняющих одно на другое с выгодой для себя в денежном или спиртовом отношении»; активизируются «нерегламентированная государством меновая и денежная торговля, купля и продажа, неуловимые для финансовых органов»⁸⁵. При этом обмениваются они не вещами, а тенями вещей, призраками, которые отделились от вещей и превратились в номенклатуру, которые как раз и оказываются объектами собирательства, накопления, классификации, каталогизации и проч., тогда как сами вещи остаются всего лишь носителями.

«Гарпагониана» открывается сценой ночного бдения «систематизатора», который приводит в порядок свою коллекцию обрезков ногтей:

...перебирал ногти, складывал в кучки, располагал в единственно ему известном порядке. Нет, собственно, и ему неизвестен был порядок, он искал его, он искал признаков, по которым можно было бы систематизировать эти предметы⁸⁶.

Перверсия, меняющая местами вещь и имя в структуре желания, полна иронии, с одной стороны, и, с другой стороны, полностью соответствует логике ценности в экономическом процессе в СССР. Если в «Козлиной песни», вагиновской эпопее о гибели Петербурга в Ленинграде 1921–1922 годов, в описании транзакций между благородными и не очень благородными коллекционерами фигурировали еще несомненно ценные вещи и подлинные антикварные редкости, то в «Гарпагониане», незаконченном полотне о ранних годах первых пятилеток, приобретатели вожделеют уже не к вещам, а к их значениям; не к физическому присутствию вещей, которым наслаждается подлинный собиратель, но к упорядоченной системе в их описаниях, в своей внушительности обратно пропорциональных полной мизерабельности и эфемерности носителей. В этом своем теневом состоянии такие вещи, сами по себе не имеющие ни материальной, ни символической ценности, оказываются искомыми и желанными редкостями, и не только потому, что никому, кроме обуянного жаждой накопительства гарпагона, не придет в голову их вожделеть и за ними гоняться, но и потому, что своей жаждой систематизации он придает обрезкам ногтей статус уникальных музейных ценностей.

У вагиновских нищих гарпагонов есть предшественник: персонаж романа Анатоля Франса «Преступление Сильвестра Бонара». Это узнаваемый тип русского креза, который уже «перепробовал все виды коллекций: собачьи ошейники, форменные пуговицы, почтовые марки» и остановился на собирании спичечных коробков. В погоне за одной редкостью коллекционер имел неприятности с полицией, а его

супруга утратила все свои драгоценности, после чего и у нее тоже появился интерес к этой коллекции. Пересмешник Вагинов не просто пародирует известный роман, но еще и вносит в свой момент ядовитой перверсии. Русский коллекционер Франса — предсказуемо самодур и мот; он собирает всякую дрянь по причине собственной пресыщенности, потому что все остальные ценности, включая украшения жены, для него уже обесценились. В советской стране в годы первых пятилеток и культурной революции гарпагоны Вагинова коллекционируют еще более убогую дрянь, но делают это в экономических обстоятельствах, в которых (культурная) собственность, ее накопление и обмен полностью запрещены, и потому обрезки ногтей приобретают для них настолько высокую ценность, что ради них они готовы жертвовать всем.

На этой жалкой, но полной бьющих через край страстей приобретательства ярмарке тщеславия особенно ценятся псевдовещи-псевдосубстанции: «ругательства, анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка»⁸⁷, а в дальнейшем и полные эфемерности, не имеющие даже коммуникативной реальности, вроде девичьих снов. Вещи, уже буквально умершие в своих материальных контекстах, например окурки, выдергиваются из своего небытия и возвращаются в мир желаний и обменов в виде объектов культивирования, каталогизирования и систематизирования, то есть становятся вещами такой степени чистоты, которая не замутнена никакими следами потребления и корысти, ни исторической, ни эстетической ценностью, ни утилитарностью, ни полезностью. Шкаф, набитый мусором, отходами непонятно чьей и непонятно какой жизнедеятельности, оказывается перевернутым с ног на голову симметричным отображением музейного собрания. В шкапу хранились бумажки, исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина (некоторые из них должны были изображать великих поэтов, писателей, деятелей науки, политики), высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные

вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь [88](#).

Ирония пересмешника попадает в цель: как занятие само коллекционирование вообще, а не только собирательство гарпагонов, представляет собой законченное воплощение абсурда. Принцип ценности предметов коллекции как раз и заключается в бессмысленности: Кшиштоф Помян в анализе философии и политэкономии коллекционирования указывал в качестве критерия коллекционного предмета именно отсутствие разумности. В отличие от вещей утилитарно-полезных, эти вещи являются носителями идеальности. Помян назвал их семиофорами, по своему характеру составляющими прямое противоречие вещам полезным, имеющим функцию и реализующим себя в мире видимых, физических взаимодействий с другими вещами. Наоборот, семиофоры реализуют себя только тогда, когда становятся объектами публичного показа, когда открывается шкаф гарпагона: несомый ими смысл невидим, но он открывается взгляду в экспозиции. Помян утверждает, что вещь может быть только тем или иным: или полезной, или ценной; или практическим приспособлением, или семиофором. Если это не то и не другое, то это не вещи, а всего лишь мусор. Пародийное коллекционирование пересмешника Вагинова, где семиофорами оказывался как раз такой мусор, еще раз относит нас ко времени романа — времени первых пятилеток и торжества утилитарной вещи, «не товара, а товарища», по слову Родченко; времени социалистической эстетики, где фетишизм, связанный с ценностью «станкового» произведения, был вытеснен искусством производственным и временем социалистической экономики; где ценности — объекты обмена и потребительского желания — заменились расчетами стоимости производства и удовлетворения практических потребностей населения [89](#).

Между тем в оппозиции между утилитарной вещью и семиофором, предложенной Помяном, важно то, что первое и второе — не две разные вещи, а одна и та же вещь, с одним и тем же материальным субстратом, но в разных ситуациях и на разных этапах своей истории ведущая разную «социальную жизнь». Хороший пример — музей древностей Бувара и Пекюше, составленный из фантазийных объектов сельского обихода, которым в экспозиции приписывается статус антиков. Вещь сначала выполняет полезную функцию в качестве инструмента или приспособления, а потом попадает в поле взглядов публики, в музейную или выставочную экспозицию и

становится семиофором, носителем ценности в качестве культурного наследия и памяти, в случае из романа Флобера — фальсифицированным⁹⁰.

С точки зрения реставрации в эту схему следовало бы внести еще одно существенное уточнение. Реставрация занимается вещами не только в их семиотических свойствах, которые создаются публичным взглядом, и не только как носителями функций в зависимости от их использования. Для реставрации основная задача — это продолжение физического существования вещи. В реставрационной мастерской, в руках мастера, в лучах рентгена, на экране какого-нибудь сложного прибора коллекционная вещь-семиофор присутствует во всей своей ущербной, страдающей материальности. С этой существенной поправкой мы имеем дело не с двумя типами вещей, но с вещами, обладающими как бы двумя телами: одно тело — материальный субстрат, собственно вещьность; другое — тело «дискурса и жеста»: носитель функции, назначения, смысла и прочего «контента»; эфемерное тело симулякра.

Атомистическое учение о вещи и образе говорит нам, что память, ценность и смысл — это тонкие пленки атомов, которые отделяются от вещи и осаждаются на органах наших чувств, сохраняя при этом и форму, и материальность вещей-хозяев, сущность которых симулякры выражают⁹¹. В таком случае этот нематериальный «контент» можно отделить и сохранить, не тратя сил и времени на сохранение самого материального тела. Эта идея успешно практикуется в области цифрового кураторства. Теоретик *digital humanities* Галина Орлова рассказывала о художественном проекте под знаком цифрового наследия, в ходе которого художник оцифровал найденные на свалке и неизвестно кому принадлежащие фотоальбомы и, расположив полученные изображения по-своему, представил их в качестве объектов культурного наследия. Художественное исследование и авторское высказывание здесь заключалось в изобретенном художником способе представления этих образов, которые художник назвал коллекцией. Был получен ответ на вопрос о том, что составляет предмет культурного наследия: не содержание объектов (оставшееся неизвестным), не память их владельцев, от которых в «коллекции» не осталось ни имен, ни историй; не сами артефакты (найденные на свалке фотографии были впоследствии возвращены на свалку, то есть предоставлены своей судьбе), но собственно придуманный художником и не имеющий никакого отношения к реальности этих вещей паттерн организации и представления этих случайно найденных данных в качестве результата коллекционирования. Как тут не вспомнить «систематизатора» Жулонбина, владельца вышеозначенного шкафа:

С гордостью человек окинул взглядом комнату. Все это человек должен был систематизировать и каталогизировать. Все это он должен был распределить по рубрикам⁹².

Что собиралось владельцами этой коллекции, найденной на свалке, кем, когда и зачем, и вся ли она во всей полноте оказалась в распоряжении цифрового куратора — все это осталось за рамками, и вопросы такого рода не задавались. Урок этого художественного проекта был в том, что наследие создается не временем, не традицией, не памятью, не жизнью и практикой ушедших поколений, но отбирающим, оценивающим и репрезентирующим вмешательством куратора, который сначала дигитализирует и тем самым производит «контент», отделяя его от реальности, а затем манипулирует им как датой в поисках новой, нелинейной формы презентации⁹³. Это, безусловно, объясняет многое не только о цифровом наследии, но и о национальном наследии в той более привычной форме, в какой мы приобщаемся ему в музейных акциях, в туристических поездках по историческим местам, при посещении достопримечательностей и пр. Здесь общий абсурд коллекционирования дополняется еще одним, новым поворотом перверсивности: не наследие требует для своего обслуживания куратора, но кураторство создает наследие, конструируя стратегию репрезентирования случайных вещей в зависимости от своей собственной цели.

Вагиновские гарпагоны «в невозможных для частного накопления условиях <...> все же, обойдя все законы, удовлетворяли свою страсть»⁹⁴, организуя запрещенную социалистической законностью торговлю редкостями из-под полы. Для удовлетворения этой страсти они вынуждены относиться к реальности в духе сегодняшнего «нового материализма». Два случая, которые я привела выше в качестве примеров апроприации прошлого — в практике семейной психодрамы и в художественной практике цифрового кураторства, — показывают общность в понимании прошлого, видимо, характерную для эпохи когнитивного капитализма, в которой расцветают обе эти практики. Так, констелляции-расстановки по принципу Хеллингера находят для себя применение не только в терапии, но и в корпоративной практике, у менеджеров *human relations*; группы по «расстановкам» не только лечат несчастливых женщин и кошек, но и находят себя в академической среде и даже в судопроизводстве, и не потому, что так удачно соединяют шаманство с Хайдеггером, а потому что полностью отвечают условиям маркетинга — универсально применимым методам производства ценности и смысла, коммерческой креативности, которая подражает приемам художественного кураторства. Один и тот же прием — упрощение и

уплощение смысла и ценности до манипуляций «интуициями» в «расстановках» или до убедительной картинки в интернете — объединяет общая когнитивистская идеология, которая движет как «субалтернской» — наукообразной — шаманской практикой групповой терапии, так и наукообразной риторикой художественной практики. Бернар Стиглер, философ и антрополог медиа, автор знаменитой книги о технологиях и времени, в последних публикациях все чаще говорил об «описанной еще Платоном» пролетарианизации смысла, то есть об уплощении, упрощении и в конечном счете оглуплении в результате воздействия усредняющего алгоритма на своего пользователя⁹⁵. Алгоритм, по-видимому, в новой цифровой реальности претендует на место той всерастворяющей и всевыравнивающей инстанции, которую у Маркса в «Капитале» играли деньги, а у Вальтера Беньямина в его наблюдениях пролетарской Москвы — язык. И в терапии «расстановками», и в курировании цифрового наследия прошлое воображают физическим объектом для манипуляции, невидимым (ино)материальным присутствием, которое при помощи алгоритмизированной специальной практики можно отделить от своего «робастного» материального носителя и распоряжаться им свободно в дискурсах и жестах «менеджмента и хореографии эфемерного»⁹⁶.

Такое «пролетарианизированное», упрощенное и уплощенное, понимание памяти свойственно и политическому маркетингу. Директор Эрмитажа Михаил Пиотровский — лицо, космически далекое от какой бы то ни было «субалтернской» активности, — выступил с предложением оказать помощь в восстановлении разрушенной боевиками ИГИЛ в 2016 году Пальмиры, для чего предложил использовать целую библиотеку симулякров: фотографий, гравюр и других архивных документов, изображающих древний город со всех возможных ракурсов. Инициативы Пиотровского не ограничиваются Пальмирой. Он уже высказывался о судьбе культурного наследия Афганистана, Ирака, Мали и Йемена⁹⁷. Пиотровский намекает в интервью, что в распоряжении Эрмитажа имеются не только «фотографии и гравюры», но и реальные артефакты с реальной — а не эфемерной — материальной вещественностью и рыночной ценностью, но с туманным провенансом и потому не подлежащие публичной демонстрации: По словам Пиотровского, многие музеи настороженно относятся к проведению выставок, посвященных наследию Сирии. Вывоз артефактов из мест их происхождения по-прежнему остается болезненной темой. «Мы могли бы собрать большую выставку сирийских объектов и показать ее по всему миру, но все постоянно

говорят о „снова все укравших новых колонизаторах“», — говорит он⁹⁸.

Контраст политическому маркетингу в подходе Пиотровского (по крайней мере, в изложении средств массовой информации) составляет не замутненный симулякрами взгляд: Пальмиры больше нет и никогда не будет, что бы ни предпринимали лучшие эрмитажные специалисты⁹⁹.

Естественно, в бомбардировке Пальмиры нет российской вины, но зато есть связь между Пальмирой и Санкт-Петербургом, Северной Пальмирой. На языке Елены Веселаго это можно было бы назвать связью «поля». Не только петербургские вилки несут в себе память о блокаде, но и сертифицированные исторические памятники помнят опыт тотальной деструкции, которым теперь охотно поделятся с поклонниками древней Пальмиры. Именно опыт разрушения культурных ценностей в войне создает между Санкт-Петербургом и Пальмирой духовную связь («поле»), и это опыт, который должен внушать оптимизм в отношении будущего любого из разрушенных памятников мирового наследия.

Начиная с XVIII века молодую столицу России называли Северной Пальмирой. Оба города «возникли в местах, где города обычно не возникают» (Санкт-Петербург на болоте, Пальмира в пустыне). Он (Пиотровский) считает восстановление императорских дворцов Санкт-Петербурга после Второй мировой войны, осуществленное благодаря сохранившимся рисункам и другим материалам, доказательством того, что Пальмира может быть выстроена заново. «Пальмира — чудо чистой воды», — говорит он. Свои посещения города между 1970-ми и 1990-ми годами он уподобляет «паломничеству в святые места; это живая Античность»¹⁰⁰.

Не неповторимость единственного в своем роде, но именно репродуцируемость, заведомая способность Пальмиры быть выстроенной заново и при этом остаться уникальной, как прежде, — вот что становится отличительной чертой уникального памятника культуры. Женщины — клиентки «расстановок» веруют в реальность объединительного и целительного воздействия «поля», «считывая» его с чашек, кукол или люстр. Куратор дигитального искусства в собственном воображении видит в себе способность отделять цифровое тело памяти от артефакта и затем управлять восприятием этого тела в форме оцифрованного изображения. Ресторативное воображение музейного специалиста приписывает культурно-историческую ценность уникального объекта заведомо неподлинному, воспроизводимому эфемерному телу, синтезированному из данных — описаний, фотографий и чертежей. Тело-дата отделяется от тела-вещи и пускается в дальнейший оборот:

в одном случае — в терапевтической коммуникации, в другом — в художественно-выставочной практике, в третьем — в акте фальсификации исторического памятника и манипулирования им в качестве символа пропаганды. Сама же вещь, по снятии с нее данных, оказывается за ненадобностью отброшенной: остыв после сеанса вызывания семейных духов, вилка теряется среди себе подобных в ящике на кухне; выдвоенный на предмет кураторского контекста альбом чужих фотографий возвращается туда, откуда пришел, то есть на свалку, а руины Пальмиры — ее развалины, оставшиеся после бомбежек, и то, что останется от развалин после реставрационных работ, — будут или замурованы в отстроенные заново как бы исторические стены, или распылятся по свету в виде контрабанды, чтобы осесть в собраниях частных коллекционеров, гарпагонов самого что ни на есть наиновейшего времени.

Но Пиотровский прав, проводя прямую линию между воспроизводимой уникальностью Пальмиры и императорскими дворцами в Петербурге, послевоенное воссоздание которых он приводит в качестве доказательства воспроизводимости любого неповторимого и незаменимого сокровища. То, что он предлагает, никак не противоречит нормальной практике охраны исторического наследия, и в Петербурге — Ленинграде с его историей послевоенных воссозданий никто не удивится его оптимизму. Именно войны, революции, репрессии и прочие кризисы, разрушительные для вещей, как и для людей, создали миф о нерушимости великого города. Так, для ленинградских архитекторов война началась в первые же дни, заставив приступить к усиленному оформлению документации, обмерам и зарисовкам ценных культурно-исторических зданий — отчасти, наверное, от безнадежности, ввиду неизбежной утраты ценностей. Еще раньше, в годы Гражданской войны, при поспешной эвакуации имущества совсем недавно национализированных дворцов из набора стульев целого гарнитура мебели брали один в расчете реконструировать остальные при возможности, если подлинники будут утрачены¹⁰¹. Этот один стул становился не представителем, но «заместителем» всех остальных, сказала бы Елена Веселаго, — носителем «поля», эфемерного слепка, симулякра, в котором записана общая для всех этих вещей память. Поверх физического тела уникального предмета или сооружения как будто возникает дополнительная оболочка, состоящая из данных документирующих регистраций, измерений и наблюдений. Это эфемерное тело — призрак погибших вещей, тонкоматериальный двойник — состоит из отношений, пропорций, расстояний и углов, планиметрий, видов с определенной точки зрения, данных того или иного анализа, в том числе археологического и арт-исторического; из протестов

специалистов и энтузиазма общественности, а также из калькуляций стоимости работ, рыночного курса и многого другого; он обволакивает физическое тело из кирпича, бронзы или мрамора тонкой пленкой высказываний, изображений и данных [102](#).

Неуникальность уникального составляет основу индустрии и идеологии культурного наследия:

Древняя культура была уничтожена христианами — и только Возрождение восстановило его из осколков, — говорит он (Пиотровский. — *И. С.*). — И сейчас это понимание сакральности культуры повсеместно теряется [103](#).

О собирании «человека рассеянного» путем коллекционирования вещей

Возвращаясь к описанному выше сеансу чтения чашек и вилок в ходе терапии расстановками, нельзя не отметить крайней бедности той материальности, к которой в поисках памяти обращается субъект. От мамы с папой осталась одна чашка, от блокады — одна вилка. Если эти вещи свидетельствуют о чем-то, то прежде всего — о пережитых ими чрезвычайных обстоятельствах полного и необратимого рассеяния и распыления того материального мира, из которого они пришли. В силу экономических и прочих обстоятельств в поколении наших бабушек от вещей оставалось очень мало, вещи изживались в пыль, в ноль, в ничто. У меня и до сих пор наличие старых вещей в доме, не говоря уже об антиквариате, вызывает вопросы: откуда? где взяли? как сохранили? Подобно людям, вещи старого режима выживали, отказываясь от своей истории, прячась за чужой идентичностью или прикидываясь дешевой копией с несуществующего оригинала. Драгоценные предметы из коллекции вагиновского (анти)героя Свистонова спасаются от взгляда цензуры или от эстетического суждения вульгарного марксизма благодаря тому, что ни первое, ни второе не умеет распознать в своей жертве оригинал, ошибочно принимая подлинник за дешевую подделку чего-то совсем иного и даже не существующего в природе. Люди и вещи рассыпаются, отказываются от цельности, от сосредоточенности, от осмысленности как от опасных самообманов. «Человек рассеянный» вместо шляпы носит на голове сковородку, вместо валенок натягивает на ноги перчатки; он смешно путает между собой технические вещи и не умеет правильно назвать их имена — «вокзай, трамвал, вагоноуважатель»; утопическая цель его устремлений оказывается сугубо недостижимой не только потому, что места, куда он едет, не существует, но и потому, что он не замечает в своей рассеянности, что едет туда в отцепленном вагоне. В обществе «человеков рассеянных», с их разорванными связями и утраченными первоначалами, с нарушенной связью времен и фрагментированной

самостью, вещи тоже ведут себя так, как будто не умеют собрать себя воедино, сосредоточить и сфокусировать внимание на своих функциях. Вместо этого они вырабатывают в себе стратегические умения выживания, лавирования, камуфляжа, многофункциональной полезности в разных применениях *ad hoc*, например сковороды в качестве головного убора.

Перед лицом такого рассеяния миссию собирания воедино рассыпающегося мира и человека берет на себя коллекционер. По-иному строятся отношения между вещью и собирателем, ценителем-антикваром, для которого вещь представляет смысл и ценность вне перспектив, как объект любования и поклонения. Таков старичок кузен Понс из одноименного произведения Бальзака: бескорыстный чудак, чистый эстет, то есть и незаинтересованный в смысле «нецелеполагающего целеполагания» Канта, и полный недотепа в смысле экономического или практического интереса. В монументальном труде «Пассажи» Беньямин утверждает особое призвание коллекционера, на долю которого ...выпадает сизифов труд, овладевая вещами, освобождать их от товарной стоимости. Вместо полезной стоимости он награждает вещи знаточеской ценностью. Коллекционер наслаждается, в мечтах создавая мир, не только отдаленный и давно исчезнувший, но еще и лучший — такой, где люди, быть может, не настолько лучше обеспечены тем, что им потребно в повседневной жизни, но где вещи обретают свободу от тяжелой обязанности быть полезными¹⁰⁴. Именно так действует кузен Понс (образ которого во многом послужил прототипом для коллекционера в работах Беньямина): обнаружение шедевра, не замеченного среди хлама «заинтересованными» конкурентами — охотниками за сокровищами, для Понса составляет наслаждение, приключение и рыцарский подвиг бескорыстной любви, освобождение спящей красавицы из рук чудовища, обуянного жаждой наживы старьевщика, перекупщика, спекулянта. В самом сердце Парижа 1840-х годов, в столице товарного фетишизма, окруженный атмосферой войны всех против всех ради наживы, кузен Понс наслаждается полным душевным покоем и бескорыстным созерцанием красот своей коллекции. Он даже не подозревает, чего стоят его шедевры по текущему рыночному курсу, поскольку не посещал распродаж и не ходил по знаменитым торговцам древностями, не знал рыночной цены своих сокровищ <...> с ненасытной жадностью собирал редкостные изделия прославленных мастеров, любил их с той же страстью, с какой обожают красивых любовниц; распродажи с молотка в аукционных залах на улице де Женер он воспринимал как святотатство, оскорбительное для

антикварного дела. Понс собирал свои коллекции, чтобы постоянно на них радоваться, ибо возвышенные души, созданные для наслаждения великими творениями, подобны истинным любовникам, обладающим бесценным даром: сегодня они испытывают тот же восторг, что и вчера, им неведомо пресыщение, а произведения искусства, к счастью, сохраняют вечную молодость¹⁰⁵.

Сравним с чувствами старичка Понса понятие *objet-personne* у Натали Эник: она имеет в виду явление вещи как единственное в своем роде событие в контексте повседневных, массовых вещей, которое наполняет нас магическим ощущением полноты присутствия. Эник видит в этой магии особый режим существования вещей в общественном пространстве: это ценные художественные объекты, шедевры, которые мы созерцаем, изучаем, копируем, которыми восхищаемся; одновременно это физические предметы, обладающие весом, массой, которые надо паковать, перевозить, вешать, снимать и т. п.; и наконец, это и вещи-личности, то есть инстанции бытия и непосредственного присутствия, которые приобретают власть над нашими чувствами, желаниями и поступками¹⁰⁶.

Именно в этом последнем режиме протекают отношения между коллекционером и предметами его коллекционирования. Вот отрывок из записных книжек знаменитого коллекционера — купца и мецената, знатока и основателя целой династии собирателей Алексея Петровича Бахрушина:

Я охотно верю тому анекдоту, который рассказывает, что один собиратель (чего — не знаю, но это все равно, дело не в предмете собрания, а в той силе, которая так крепко связала сердце человека с собираемыми им предметами) во время пожара своего дома, когда уже загорелась комната с его собранием, вынести которое было нельзя, — не пожелал выйти из дома, хотя имел еще полную возможность, и сгорел вместе со своим собранием.

Далее Бахрушин рассказывает реальную историю, которая чуть было не завершилась таким образом: во время пожара владелец отказался покинуть свою коллекцию, предпочитая погибнуть вместе с ней, чем оставить собрание перед лицом гибели и разграбления. Этот коллекционер выжил, но его пример остался в памяти. Бахрушин, сам антиквар и большой знаток характеров и нравов в этой среде, заключает эту историю так: «...я вполне уверен, что многие поступят так, если их постигнет несчастье»¹⁰⁷. Примечателен, в частности, интерес выдающегося экономиста и теоретика кооперации, а в частной жизни — коллекционера художественной гравюры А. В. Чайнова к истории коллекционирования западного искусства среди аристократии екатерининской и alexандровской эпохи¹⁰⁸.

Для того чтобы переживать вещи таким образом, не так важно их видеть духовным взором, не так важно знать или понимать их, как важно находиться в их, этих вещей, присутствии. Молитва открывает невидимый мир духовному, а не физическому зрению; чудотворная икона творит чудеса силой своего присутствия, а не особенностями изображения; нерукотворный образ священен своей непосредственностью, тем, что несет святость в своей материи как естественный отпечаток или след божественного присутствия. Так и прекрасное произведение обладает силой бесконечно насыщать и с новой силой вызывать желания и восторг ценителя¹⁰⁹. Не коллекционер охотится за вещью, но вещь за коллекционером; кузен Понс, например, верит, «...что у предметов искусства есть разум, они чувствуют знатоков, приманивают их, подзывают: „Тсс! тсс!..“»¹¹⁰ Гоголевский художник Чартков не может избавиться от настойчивого взгляда на приобретенном им портрете; в лавке старьевщика не Чартков находит портрет, но портрет сам находит его и выбирает в качестве владельца и жертвы. Такие вещи *случаются* со своим владельцем, как счастливые события, или *настигают* субъекта, как сама судьба. Вещи в коллекции собирателя становятся для него живее всего живого и уж во всяком случае гораздо человечнее людей. В последнем несчастному Понсу приходится убедиться много раз — и каждый раз все более жестоко, когда окружающие его жадные профаны и корыстные знатоки — торговцы искусством, те самые «овернцы и евреи», догадавшись о высокой рыночной стоимости его коллекции, начинают конкурировать между собой за обладание его наследством. В своей жадности они невероятно возгоняют цену каждой из этих бесценных вещей, которые Понс в свое время покупал за бесценок, гордясь своей способностью выискивать сокровища за ничтожные деньги. Далее он их прятал и таким образом вызволял из пут товарного фетишизма и обменной стоимости. Страшный еврей-антиквар Элиас Магус — злой гений, антипод и темный двойник невинного Понса — напоминает жуткого старика с горящими глазами из гоголевского «Портрета»: Подлинное произведение искусства приводило в трепет этого холодного, как ледышка, человека, всей душой преданного наживе, совсем так же, как чистая девушка приводит в волнение пресыщенного женской любовью развратника, и он снова пускается в погоню за совершенной красотой. Этот Дон-Жуан картинных галерей, поклонник прекрасного, созерцая шедевры, испытывал блаженство более сильное, чем наслаждение, которое испытывает скупец, созерцающий золото. Он жил среди своих картин, словно султан в серале¹¹¹.

Мы узнаём в этом описании гротескные образы коллекционеров у Вагинова, этих алчных, порочных и безумных осколков империи в республике Советов, подобных осколку империи Понсу в «Человеческой комедии» республиканской Франции.

Чувствительность, способная ощутить событие встречи с вещью как удар по чувствам, сновидческое переживание мира, в котором все близко, на расстоянии вытянутой руки, прикосновения пальцев, и ничто не отдаляется на расстояние понятия, мысли или образа; мир, в котором вещи и люди *затрагивают* друг друга, *касаются* непосредственно: мир собирателей, безумцев, демонов обладания и владения, странных существ, которые руководствуются тактильными инстинктами, инстинктами осязания, а не ви́дения.

Однако освобожденная таким образом вещь, избавленная от полезной стоимости, все же не может не приобрести иную функцию. Коллекционирование, говорит Беньямин, есть форма практической памяти, а коллекционер в своей очарованности вещью превращает эту вещь в памятник. Заключенная в магический круг восхищения, представляя собой для коллекционера полноту сведений обо всем, что связано с этим предметом, — об эпохе, ландшафте, знаниях, промышленности, прежних владельцах — вещь оказывается как бы окаменевшей, установленной на постамент, на пьедестал, заключенной в раму собственного значения, помеченной печатью времени и именем владельца. Свободная от своих «прирожденных» функций, как и от спекуляций на рынке, она превращается в «форму практической памяти», доступной своему единственному зрителю с максимальной степенью близости, чувственно, в опыте ощущения и желания, тактильно [112](#).

Разные вещи, продолжает Беньямин, имеют разное время, разные ритмы и скорости восприятия: некоторые воспринимаются более спокойно, постепенно и медленно, тогда как восприятие других отличаются молниеносной быстротой, так что кажется, будто «все происходит прямо у нас на глазах; все поражает нас. Именно так вещи являются великим коллекционерам. Они поражают». Этим само занятие собирательства родственно опыту сновидения, когда ритм восприятия меняется и все, даже, казалось бы, нейтральные вещи, являются нам как нечто поразительное, все касается нас самым непосредственным образом [113](#). Вещь, не увиденная в перспективе, не «снятая», не объективированная и не подчиненная порядку философского или исторического дискурса, но воспринятая в опыте и переживании, как живая, дышащая и мыслящая реальность, предстает своему субъекту в режиме сновидения, под знаком воображения и желания.

О молчании вещей в противоположность болтовне памятников

Что остается от чашки после «считывания» с ее поверхности истории семьи; от ложки после того, как ее «считали» на предмет памяти о блокаде? От альбома фотографий после того, как его, оцифровав, выкинули на свалку? От Пальмиры, репродуцированной в качестве «второй», «третьей», «северной», «русской», или «первой», но отстроенной заново? Есть ли какая-нибудь реальность у вещи как таковой, кроме ее переходности и превращения в объект или в инструмент, в предмет материальной или символической манипуляции? Предметы — монументы, артефакты с высокой исторической и культурной ценностью — всегда имеют при себе грамматический объект: кому/чему, о ком / о чем, для кого/чего, зачем, почему, почем и т. д. Именно в этом своем транзитивном состоянии вещи входят в мир людей, подключая к себе субъект, предикат, обстоятельства причины, цели, образа действия и пр. Так вещи приобретают функцию, а с ней и ценность, и так превращаются в институции. Вещь сама по себе в нетранзитивном состоянии не способна войти в мир людей и строить вокруг себя отношения; она остается лежать на пути человека, как булыжник на дороге, который Хайдеггер советовал оставить в покое и не беспокоить вопросами о смысле, значении, функции или ценности; не приписывать ей предикатов. Таковую «просто вещь» (*ein bloßes Ding*) невозможно даже спрашивать, в чем заключается ее существо как вещи: «просто вещь» молчит. Хайдеггер посвящает свое самое известное эссе этому вопросу: как выявить вещьность вещи, которая была бы общей для любой вещи — от комка глины в поле или глыбы гранита до полезного приспособления вроде молотка или кувшина и далее до произведения искусства? «Просто вещь» — такая, как камень на дороге — оказывает сопротивление мысли и слову при попытке определения: «Неприметная вещь упорнее всего противится усилиям мысли <...> вещьность вещи трудно и редко допускает говорить о себе»¹¹⁴. Такой сосредоточенный в себе отказ, «сдержанность» бытия, отсутствие напора или тяготения к чему бы то ни было Хайдеггер считал сущностью «просто вещи» и источником ее сопротивления интенции познания.

В попытке уловления этой вещной сущности, отвергнув возможность преодоления молчания сопротивляющейся «просто вещи», Хайдеггер последовательно отвергает также логическое, психологическое и эстетическое объяснения того, что же такое вещь. Им отвергнуты варианты ответа: (а) вещь есть сущность и ее свойства; (б) сумма или тотальность ощущений при восприятии; (в) совокупность материи и формы. Вместо того чтобы вопрошать вещи

о ее сущности, Хайдеггер предлагает двойной обходной маневр. Он выбирает отправной точкой категорию служебности и предлагает искать сущность вещи не в булыжнике, который покоится в себе и отказывается уступать усилиям нашей мысли, но в инструменте или оборудовании, то есть в таком отчасти «умном» артефакте, в котором вещьность вещи сочетается с «сотворенностью» (то есть с интенцией, для какой-то цели). Такая вещь не бытийствует, но производится специально для выполнения (человеком) определенного дела: например, холст и краски — для живописи. Далее в этом эссе Хайдеггер углубляется в вызвавшее впоследствии интересную полемику обсуждение «Башмаков» Ван Гога — произведения искусства, в котором явлены одновременно как «инструментальность» башмаков, то есть «оборудования» для ходьбы и работы, так и их вещьность, их материальное присутствие в мире в качестве «просто вещи». Иерархия «просто вещей» и вещей-«оборудования» достигает своего разрешения и синтеза в произведении искусства, где вещьность и полезность получают полное раскрытие, питая собой художественное произведение, тогда как собственно исток искусства — его истина — остается сокрытым. Эта трехчленная схема вещи (вещь — приспособление — произведение, или «творение», в переводе А. В. Михайлова) особенно полезна для понимания кардинального различия между вещью как таковой и вещью-памятником, ценным предметом наследия, репрезентантом и символом коллективной памяти, подобным одновременно и «приспособлению», и произведению искусства у Хайдеггера. Как вещь-приспособление артефакт культурного наследия используется для того, чтобы производить и воспроизводить значения и ценности прошлого. Однако как произведение такая вещь и сама является ценностью; она живет осмысленной жизнью, спонтанно производя вокруг себя все новые отношения, желания, оценки и интерпретации. И наоборот, «просто вещь», вещь-как-таковая (каменная глыба или комок глины) обречена на молчание. Более того, обладая собственным временем и подчиняясь собственным законам материального бытия, такая «просто вещь» оказывает сопротивление субъекту, препятствует пониманию, любованию и употреблению в качестве идеологически значимого памятника. Это ненасильственное, но упорное сопротивление вещи по отношению к некой «памятниковости» в себе выражает себя, например, в износе и разрушении, то есть в процессах, естественных для вещи в ее природе, но подлежащих предотвращению (консервация) и возвращению (реставрация) в составе предназначенного к вечности памятника. Именно с этой материальной природой вещи, которая стремится к небытию, и борются специалисты музейного хранения,

консерваторы и реставраторы музейных объектов, предотвращая их исчезновение и возвращая то, что они уже утратили.

Пример сопротивления вещи по отношению к институциям и приписанным ими смыслам мы находим в истории объекта, который составлял гордость коллекции этнографического музея в Стокгольме и прославил этот музей на всю Европу. Это тотемный столб, который располагался на территории индейских племен в Британской Колумбии. Приняв его за что-то ненужное своим владельцам, шведский консул в 1928 году срубил его и вывез в Стокгольм. Как объект этнографического интереса столб был тем самым спасен от разрушения природными стихиями, хотя в глазах племени это была обыкновенная кража. В качестве экспоната эта вещь сохранялась, реставрировалась, консервировалась и с большим успехом экспонировалась в музейных залах на протяжении многих лет, пока в 1989 году не была возвращена на родину в порядке реституции, с соблюдением сложных дипломатических, политических и прочих ритуалов, призванных обеспечить законность и этичность передачи некогда незаконно и аморально присвоенного имущества. Надеюсь, что нанесенное прежней колониальной политикой оскорбление таким образом искуплено, шведские власти выразили надежду, что и вдалеке от стокгольмского музея и без должного контроля со стороны специалистов новые (старые) владельцы обеспечат сохранность столба как ценного исторического и этнографического памятника. Этнографический музей получил в качестве компенсации копию столба, выполненную мастерами из этого племени и, как утверждалось, по технологиям древнего ремесла, чем была отчасти компенсирована утрата аутентичности. Вернувшись к новым (старым) владельцам, столб был в торжественной обстановке установлен на открытом воздухе в центре селения и окружен общественным вниманием, теперь уже в качестве реликвии возрожденной традиции коренного населения. К ужасу музейной и широкой общественности, решением вождя, который также руководствовался принципами возрожденной традиции, уникальный экспонат через несколько лет был отправлен на старое кладбище на отдых, где он гниет в настоящий момент, как это и положено старому бревну. Это поучительная история многочисленных превращений «просто вещи» в самые разнообразные объекты по мере ее прохождения через многочисленные ценностные и идеологические фильтры не закончилась с окончанием ее существования, поскольку дискуссия о правомерности всех связанных с ней актов — от хищнического присвоения столба и последующей империалистской музеефикации до реституции и репатриации с последующей новой институционализацией в псевдотрадиционных ритуалах на

исторической родине и, наконец, до списания в утиль, — все это до сих пор обсуждается и специалистами, и публикой¹¹⁵.

Возможна ли на самом деле такая автономная вещь — «просто вещь», которая была бы полностью свободна и от служебности, и от поклонения, понятная и внятная вне своей практической или идеологической полезности, вне своей бесценной ценности; открытая для человека, но при этом свободная от его нужд и фантазий? Вещи молчаливо сопротивляются, но все же уступают поэзии, которая умеет рассматривать и уважать эти вещи в их естественном бытии, в событии их «сдержанного в себе» (Хайдеггер) существования. Франсис Понж писал прекрасные стихи о прекрасных вещах, заведомо лишенных всякой «служебности» не в силу своей возвышенности, но, наоборот, в силу полного своего ничтожества. Героями его стихов стали безмозглые существа вроде креветок, устриц и улиток; бесформенные материальные явления — вода, вино; отслужившие свое бессмысленности — обмылки и окурки; и такие «сложные для описания вещи» (как выразился Понж), как морская галька, то есть те самые камни на дороге Хайдеггера, которые ответили молчанием философу, искавшему у них ответа об их каменности. Поэт приступает к делу с другой стороны: он смотрит на вещь с точки зрения вещи (*parti pris de choses*), ставит ее в центр мира, обращает к ней «хвалу, восхищение, горячее одобрение, видит в ней урок, пример для подражания», нарекает ее именем, «которое, будучи дано предмету, должно выразить его немой характер, его урок едва ли не в терминах морали. (Здесь должно быть всего понемногу: определения, описания, нравственности.)»¹¹⁶. «Сакральность культуры», о которой упоминает Пиотровский, возможно, действительно «повсеместно теряется», если смотреть с точки зрения предпринимателя в области культурного наследия, однако от этого никак не меняется сакральность вещи, если смотреть на нее с точки зрения поэзии.

В эссе Хайдеггера вещь воспевается, казалось бы, именно в тех самых терминах «урока и морали», которые предлагает в качестве поэтического метода Понж, — но воспевается не она сама, а ее, вещи, служебность, не точка зрения вещей, а точка зрения человека, которому эта вещь полезна. Таковы знаменитые «башмаки немецкой крестьянки», почти осязаемые в их тяжелой, изнуряющей служебности, которые Хайдеггер «узнал» на знаменитом полотне Ван Гога и которые прославил в одном из поэтических фрагментов философской прозы:

Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство

неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. На этой коже осталась сытая сырость почвы. Одиночество забилося под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечернею порою... Тревожная забота о хлебе насущном сквозит в этих башмаках <...> трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки <...> изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом¹¹⁷.

Метод, предложенный Хайдеггером для постижения вещности вещей через их служебность, вызвал серьезные возражения как раз в связи с этим описанием: поэтический фрагмент о башмаках как аллегории национальной почвы, созидательного труда, трепетного страха родов, предчувствия смерти и т. п. оказался ошибкой атрибуции. Возник целый поединок, как назвал этот эпизод Жак Деррида, когда на работу Хайдеггера об истоке произведения искусства отозвался историк искусства Мейер Шапиро, который в двух статьях 1967 и 1990 годов раскритиковал хайдеггеровскую версию происхождения башмаков на картине Ван Гога и косвенным образом опроверг всю иерархию тройного восхождения от булыжника к «приспособлению» и «изделию», а от них — на вершину, к производству искусства.

Шапиро — левый критик и историк искусства, человек, которому был не близок немецкий почвенный консерватизм, — доказывал, что, во-первых, башмаки принадлежат не воображаемой немецкой крестьянке, но самому Ван Гогу, в момент создания картины — человеку городскому, жителю метрополии, художнику; что полотно повествует не о патриархальном хлебопашестве на германской почве, а о критике со стороны современного художника, присутствующего в своей собственной работе, по отношению к современному ему обществу; его, художника, реальные обстоятельства — голод, непризнанный труд, бездомность, духовные искания. Шапиро как будто упрекает Хайдеггера, занятого рефлексией о вещности вещей, в равнодушии к самим вещам: в безразличии к самой картине как уникальному, единственному в своем роде художественному и материальному феномену (когда Хайдеггер писал текст, картину он, по-видимому, не видел и не знал о существовании многочисленных вариантов того же мотива, ни один из которых не соответствовал описанию в его тексте, на что ему ядовито указал Шапиро); в безразличии к изображенным на ней вещам (которым он с такой безапелляционностью приписал совершенно произвольное значение); в безразличии даже по отношению к самому Ван Гогу (поскольку не распознал в изображении башмаков, того, что увидел в них Шапиро: лица, присутствия самого художника). То есть из возражений Шапиро

можно сделать вывод, что «просто вещь» вовсе и не «молчит» и не требует, чтобы ее оставили в покое, — наоборот, Хайдеггер, оглушенный собственными рассуждениями, оказывается неспособным ее слышать. Со всей энергией прогрессивного левого интеллектуала и эрудита-историка — и со всей нефилософской наивностью, как заметит потом Деррида, — Шапиро обрушивает на Хайдеггера показания источников и иконографические сведения относительно идентичности полотна и истории написания картины; факты из биографии Ван Гога, анализ мотива башмаков в истории искусства и еще многое другое из своей безграничной эрудиции. Он стремится доказать, что Хайдеггер в своей теории истока произведения искусства полностью пренебрег самим произведением искусства как единственным в своем роде артефактом с уникальной историей и драматическими обстоятельствами прошлого, не поинтересовался, что, собственно, на картине изображено, и, не посчитав нужным хотя бы взглянуть на нее, удовольствовался собственными «проекциями»¹¹⁸. Однако в каком-то смысле победа в этом поединке осталась все-таки за Хайдеггером: «ошибки» и «проекции», обличенные Шапиро, не отменяют правоту Хайдеггера, когда он уличает вещь в неуловимости для мысли, оценивающего суждения и языка в целом. Поиски способа зафиксировать «просто вещь» — *the thing itself, ein bloßes Ding* — приводят к неконтролируемому разрастанию слов, схем, образов и фантазий. Но сама она, эта вещь, оказывается отодвинутой еще глубже в тень своей само-бытности и само-отверженности (еще раз, свойства «просто вещи» по Хайдеггеру), сохраняя свое нетранзитивное бытие без акциденций, то есть без актантов и без действия, тем самым комом глины на дороге, который сам Хайдеггер рекомендовал оставить в его бессловесном, бессмысленном покое.

Таков был этот спор, по существу, между философией (теорией) и историей. В результате башмаки Ван Гога оказались едва ли не самым известным объектом дискуссии в эстетической теории. Вместе с тем, при всей исключительной важности, это был также и спор ни о чем: и Хайдеггер, и Шапиро, рассуждая о картине, в сущности, говорили каждый о своем. В характерной анекдотической еврейской манере («и ты прав, и ты прав, и ты тоже прав») их аффирмативно рассудил Жак Деррида, описав этот эпизод как поединок, но не между двумя антагонистами, не между двумя мировоззрениями или перспективами мысли, но между позициями, в чем-то, наоборот, корреспондирующими между собой. Шапиро видит в живописи Ван Гога присутствие художника, а в башмаках — физиогномию конкретной жизни¹¹⁹. Хайдеггер слушает исходящий от нее неслышный зов бытия вообще. Первый превращает в фетиш картину

как произведение искусства, второй фетишизирует сами башмаки в качестве аллегории почвенничества. Хайдеггер описывал картину, не видя ее, что с точки зрения арт-историка недопустимо и как раз приводит ко всяким «проекциям»; Шапиро, возможно, не дочитал Хайдеггера до конца, уцепившись с некоторой позитивистской наивностью за фрагмент, в котором так очевидно — и тоже по-своему наивно — Хайдеггер проявил дурной вкус и дешевую нарциссическую аффектацию, неспособность даже поверхностно поинтересоваться реальностью, в которой обитает сама картина. Хотя, конечно, в этом споре не в атрибуции башмаков было дело, и сам Хайдеггер тоже на это впоследствии указывал, не признавая, впрочем, победы за Шапиро¹²⁰. Деррида описывает их дискуссию как поединок двух фетишизирующих — каждая по-своему — наивностей, каждая из которых оказывается недостаточной в интерпретации, поскольку обращается к вещи, которая оказывается больше объекта и не вмещается в структуру объекта ни в анализе философа, ни в интерпретации историка искусства. Один задает вопросы об идентичности, истории создания и содержании визуальных метафор, аллегорий и синекдох, которые не имеют отношения к бытию вещи; с точки зрения Хайдеггера это наивные вопросы; с точки зрения Деррида не менее наивно и игнорировать право Шапиро на такое вопрошание, как это делает Хайдеггер¹²¹.

После публикации «Черных тетрадей», впрочем, можно все-таки усомниться и в наивности нациста Хайдеггера, насильственно населяющего холст Ван Гога символами германских *Blut und Boden*, и в наивности еврея, троцкиста, марксистского арт-историка Шапиро, возражающего против такого «населения» с позиций искусствознания. Деррида упоминает, что свое эссе Шапиро посвятил памяти друга и коллеги по университету, некогда беженца из нацистской Германии, невролога и психиатра Курта Гольдштейна (автора, кстати, исследования об амнезии, данные которого использовал, в частности, и Якобсон в своей теории языка как афазии). Гольдштейн был, конечно, далеко не наивным читателем, именно он обратил внимание Шапиро на эссе Хайдеггера спустя тридцать лет после его написания¹²². Настаивая на своей атрибуции, Шапиро не просто возражает Хайдеггеру как профессор профессору: Деррида проницательно замечает, что Шапиро требует справедливости, он хочет символической реституции (и это слово в качестве ключевого вынесено в название всей длинной и довольно туманно написанной главы в этой книге Деррида). Шапиро не ищет истины в отвлеченных терминах «несокрытости» и «молчаливого призыва», но ищет справедливости, взывая к правде по отношению ко всем участникам этого поединка — жертвам произведенной

Хайдеггером реквизиции башмаков в пользу фантастической германской крестьянки: и к башмакам Ван Гога, и к картинам Ван Гога, и к самому Ван Гогу, и к покойному Курту Гольдштейну, и ко всем изгнанным из дому от имени «германских крестьянок».

Истина живописи, продолжает Деррида, в этом споре оборачивается чем-то куда большим, чем истина и живопись как таковые, а именно: правдой памяти, справедливостью на ее, памяти, суде. К праведному суду и обращается, как кажется, Мейер Шапиро в своем эссе с требованием реституции: вернуть башмаки — Ван Гогу, картине Ван Гога — память о ее происхождении, а искусству — права свидетельствовать об истории. Именно так трактует эту историю Деррида: как требование определения законного наследника и возвращения ему того, что у него было отнято, восстановления в правах наследия и владения:

...передать их [символические башмаки] субъекту — подлинному носителю и владельцу, дабы восстановить его в поправленных правах, восстановить его честь и достоинство (*reinstated in his being-upright*)¹²³.

Ниже, в главе 9 о послевоенном воссоздании разрушенных ленинградских пригородных дворцов, мы еще раз встретимся с дилеммой подлинности и справедливости, подобной истории с башмаками Ван Гога, когда проект реставрации разрушенного осуществляют не ради монументализации ценного наследия, но ради восстановления справедливости, реституции похищенного времени, украденной истории, растраченных и забытых в неизвестности жизней. Воссозданная, поднятая из руин старинная постройка, насколько может, отвечает требованиям исторической подлинности, но она подлинна и в высшем смысле, являя собой исполнение долгового обязательства потомком, утверждающим честь и достоинство (*being-upright*) того, кто ушел, оставив в наследство тяжелое прошлое, которое, подобно башмакам Ван Гога, не поддается объективации и репрезентации фигурами речи.

Об оптическом познании и тактильной эротике вещей

В этом споре между антагонистами Хайдеггером и Шапиро открывается, таким образом, общее свойство — именно то, что об одном и том же артефакте они говорят каждый из своей перспективы: Хайдеггер — из феноменологической, Шапиро — из исторической. Вещь, увиденная из перспективы и встроенная в точку зрения, уже не есть вещь как таковая, но объект, конципированный и построенный с этой точки зрения; это проекция вещи; вещь, удаленная от самой себя; возникшее таким образом расстояние создает видение, расстояние и пространство для интерпретаций наблюдателя. Когда рядом с какой-то вещью, выставленной в музее, я читаю экспликацию

на этикетке, я знаю, что именно вижу перед собой, однако никогда не могу быть уверена, что это и есть то самое, на что я смотрю. Видеть что-то — значит понимать, догадываться, умозаключать, знать, воспринимать вещь в правильной перспективе. Смотреть на что-то — значит смотреть вещи как бы в лицо, рассматривать, ощупывая ее взглядом и не обязательно давая ей определение. Перспектива интерпретации создает расстояние, которое не сокращается от того, видится ли вещь — в данном случае башмаки и холст, на котором изображены башмаки, — с точки зрения Хайдеггера или Шапиро: ни в том, ни в другом случае ни башмаки, ни холст не приобретают такой полноты вещности — а вместе с тем и глубины непроницаемого молчания, — которыми отличается «просто вещь», булыжник на дороге.

В своей двойной телесности вещи создаются двойным жестом апроприации, двойной техникой видения. Об этой двойственности писал Алоиз Ригль в «Исторической грамматике визуальных искусств», проводя различие между близким и дальним зрением (*Nahsicht* и *Fernsicht*), которые он анализировал как два различных модуса восприятия вещей — можно добавить, и как два различных модуса их, вещей, объективного существования¹²⁴. Характерно, что автором этой теории является историк искусства, основатель формальной школы в искусствоведении, а в своей другой ипостаси — музейный хранитель, то есть человек, имеющий дело с физической жизнью вещей, имеющий возможность держать их в руках, осязать их тяжесть, фактуру и запах, изучать с очень близкого расстояния. В этих своих двух профессиональных реализациях, которые при всей близости не обязательно солидарны друг с другом, Ригль воспроизводит дилемму двух типов зрения, двух форм опыта в коммуникации с историческим и/или эстетически значимым предметом, двух стратегий восприятия и истолкования вещей и отношения с ними и по сути двух форм существования самой вещи. Из оппозиции дальнего и ближнего вытекают серьезные последствия и в смысле значения и ценности вещей, и в смысле особенностей субъекта и объекта, и в смысле опыта взаимодействия с ними в целом.

Ригль утверждает, что восприятие предметов становится возможным благодаря сочетанию зрения и осязания. Зрение воспринимает мир в его проекции на плоскость, глаз не видит глубины, но видит игру теней, и мозг домысливает третье измерение. Наоборот, объемность становится явной при прикосновении к предмету. Зрительное впечатление глубины — это иллюзия зрения и сила привычки мозга, который усваивает опыт ощупывающей руки и переводит этот опыт в зрительное переживание. Поэтому мир

является восприятию в двух планах: объективно он соответствует опыту тактильности, тогда как оптическое присвоение субъективно. Противоречие и сочетание этих двух планов — или, может быть, следовало бы сказать, их диалектика — и создает сложность предмета при его восприятии и толковании.

Тактильное и оптическое суть две разные инстанции восприятия. Тактильное восприятие предшествует оптическому; прикосновение предшествует ви́дению, но оно не дано и не закреплено никак иначе, кроме как в ви́дении, то есть в плоскостном искажении, в иллюзии глубины, перспективы, расстояния. Если мы видим глубину, то это потому, что мы видим знаки, в которых осязательное ощущение трехмерности перезаписалось в зрительном коде. Тактильность же не имеет кода — это только контакт, чистый жест без всякой «граммы». Способность зрения создавать цельные образы связана с тем, что прерывистость реальной вещи — например, дыры или провалы в ее теле — зрительно воспринимается на расстоянии как тень. Тень есть показатель формы, но она зависит не только от формы предмета, она меняется (а значит, меняется и форма) по мере удаления или приближения к нему зрителя. Так, при ближайшем рассмотрении тени почти исчезают, поле зрения уменьшается, а поверхность предмета чем ближе, тем больше утрачивает гладкость и правильность. *Nahsicht* дает тактильное ви́дение плоскости, фактуры и детали, но полностью устраняет возможность воспринимать предмет в целостности. По мере удаления глаза от рассматриваемого поле зрения расширяется, объект приобретает трехмерность, за счет углубления теней появляются контур и рельеф, а вместе с тем возникает и сам предмет как нечто целостное и автономное. Это *Normalsicht*, наиболее желательное состояние для созерцания, при котором плоскостное зрение оптимально передает реальность объемного объекта. Наконец, удаляясь еще более, глаз перестает видеть четкость в тенях, освещенные и затененные участки сливаются в общий средний тон, цвет заменяет собой светотень, и зрелище становится плоскостным, как на картинке, чисто оптическим. Это *Fernsicht*, при котором оптический опыт полностью отрывается от тактильного. На близком расстоянии мы видим не связанные между собой фрагменты, которые соединяются в целое только в воображении; на дальнем расстоянии мы видим только целое без деталей; нормальный вид дает фрагменты и целое одновременно, насколько это возможно [125](#).

Этими различными жестами зрительной апроприации создаются различные по природе объекты. Так, произведения скульптуры и живописи, пластического и живописного начал в искусстве представляют собой предметы с преобладанием тактильного и

оптического соответственно; различия между ними — это различия не жанра или стиля, но способов преобразования природы и производства объекта, в данном случае — физиологии зрения в его работе с данными ощупывающей мир руки.

Символическое и эстетическое целое возникает тогда, когда зрение утрачивает контакт с физической тактильной реальностью; когда прерывности — шрамы, лакуны, дефекты, заплатки на поверхности вещи — превращаются в тени, а затем сливаются в общем цветовом пятне, и зрительный образ приобретает полную автономность от реального состояния тела вещи. По мере удаления вещь оказывается все больше во власти воображения, зрительной иллюзии и дискурсивного конструирования. Работа воображения, говорит Ригль, особенно интенсивна в изображении человеческих фигур, в которых эпоха реализует наиболее полно свойственный ей стиль видения. Различие между египетскими фигурами и искусством нового времени — в характерных для своего времени приемах созерцающего глаза, в техниках зрения, которые создают соответственный модус бытия объектов. Здесь сквозь присущие дальнему зрению оптические свойства, сквозь толщу интерпретирующих наслоений передается не тактильная реальность вещи, но контекст — поэтические, религиозные, дидактические, патриотические ассоциации, которые — намеренно или непреднамеренно — окружают фигуру человека и отвлекают внимание зрителя нашего времени, который привык, что произведение искусства доносит до него свою идею в модусе дальнего зрения...[126](#)

Таким образом, «считывая» вещь оптически, то есть исходя из иллюзии целостности, гармонии и непрерывности объекта, субъект действительно считывает свои собственные ассоциации, то есть считывает сам себя. В этой зеркальности — сущность памятника, в отличие от вещи как таковой (например, валяющегося на дороге булыжника или гальки на морском берегу), которая есть сама по себе. Ригль формулирует эту рефлексивную способность в знаменитой работе о «современном культе (исторического) памятника» в подобном духе, когда определяет сам статус и смысл памятника в зависимости от его эстетической, исторической, политической ценности или просто от его полезности для современности, в крайнем случае — практической полезности для использования подо что-то нужное[127](#). Ценность — это результат расстояния, дальнего взгляда, который превращает вещь в объект той или иной интерпретации, того или иного критического рассмотрения. Без расстояния нет осознания, нет ценности и нет критической интерпретации — без близости нет вещи в ее физической реальности. Между тем подавить тактильное

оптическим, полностью пренебречь тактильным ради оптического не так просто. Восприятие разрывается между ними, не в силах примирить гармонический вид общего целого со злокачественным хаосом полной деструкции, который открывается взгляду при приближении к старинной фреске; между аполлоническим дальнего и дионисийским ближнего зрения; между символическим телом памятника, стремящегося к синтезу, и телом вещи, материальность которой стремится к исчезновению.

Продолжая размышления Ригля, мы возвращаемся тем самым и к сеансам считывания вилок и ложек, с которых начали это затянувшееся рассуждение. «Оптическое» и «тактильное» — это два существующих одновременно (для нас) объекта, две модальности восприятия одной и той же материальности: в качестве памятника и в качестве вещи. В первом случае, как памятник, артефакт оказывается «граммой», в значение которой входит не только определение предмета, но и указание на его место в системе вещей, на модель, действием которой вещь включилась в эту систему и стала памятником. Во втором случае, в отношениях тактильности, вещь такой «граммы» не имеет, в систему не входит и никакой моделью не порождается. Она существует только как предмет единственный в своем роде, как нечто такое, на что можно только указать пальцем или потрогать — пальцем, глазом, слухом, — но чем нельзя оперировать как средством. Такова, например, вещь в коллекции кузена Понса: он обладает своей чудесной находкой в убеждении, что другой такой вещи нет на всем белом свете. Не имея себе подобной, такая вещь не несет сигнификативной функции и порождающей модели, она несет в себе только дифференцирующий потенциал, потому что другой такой нет. Понс относится к вещи как к личности горячо любимого, единственного на свете человека.

Предложенное Риглем различие между отдаленным и близким, между оптическим и тактильным отчасти соответствует принципу двойной артикуляции в языке: сочетание в знаке одновременно сигнификативной и дифференцирующей силы. Язык, не имеющий такого двойного членения, то есть не имеющий «грамм» и соответствующего порядка и основанный лишь на дифференциации своих референтов, трудно найти в реальности, но можно представить с семиотической точки зрения: такой язык будет состоять только из индексальных знаков, а мир, соответствующий такому языку, будет состоять только из вещей, единственных в своем роде, таких, для идентификации которых можно только молчаливо указать на них пальцем, но нельзя дать описания признаков [128](#). Такой идеальный язык чистого дейксиса невозможен практически, но доступен мышлению логическому (или сатирическому, как у Свифта),

мистическому откровению и поэтическому желанию. Таков, в частности, и поэтический (или мистический) язык имен, который представлял себе Вальтер Беньямин, предлагая свою теорию языка-как-такового. В таком языке каждое имя образовывалось бы миметически как имя собственное, применительно только к этому референту и ни к какому другому. Весь язык превратился бы в огромную ономатопею, не абстрагируя и группируя признаки обозначаемого, но как бы в игре подобия воспроизводя мир в его существе. Именно таков язык творения; в нем все существа, одушевленные и неодушевленные, обозначены именами личными, а не условными названиями по конвенции: такими именами — даже не наименованиями, а именованьями, обращениями по имени — нарекает разных тварей Адам в раю [129](#).

Именно такова квинтэссенция поэтического обращения к миру. Не существуя в реальности коммуникации, такой идеальный язык-ономатопея составляет горизонт поэтического опыта. В нем мир предстает сообществом суверенных, единственных-в-своем-роде сущностей, которые поэтическая интенция освобождает от отчуждения и предоставляет свободе быть собой. Обкатанный морем камешек — «это не такая вещь, которой легко найти определение»; «безмолвный мир есть наша единственная родина», — утверждает Франсис Понж, выражая подобную беньяминовской точку зрения «со стороны вещей» [130](#). Без дополнительных грамматических, модальных, оценочных и прочих значений, указывающих на то, что вещь включена в какие-то внешние по отношению к ее сущности порядки, такой предмет покоится в своей вечности как в не нарушаемой ничем, высшей суверенности, которую являет в своем молчании бессловесный, бесформенный и бесполезный булыжник у Хайдеггера. Выстроенная им иерархия «булыжник — приспособление — произведение искусства» теряет линейность и замыкается в кольцо.

Молчит, покоясь в своей самодостаточности, не только «просто вещь», но и бесценная ценность коллекционера: спрятанный от злых глаз и рук, доступный лишь воображению и влюбленному взгляду подлинник, объект бескорыстной страсти и самозабвенного служения вещи в ее способности быть только собой и дозвлеть только себе. Молчит и старая вещь в руках реставратора, терпеливо перенося одну за другой попытки реставрации, дереставрации и новой реставрации в усилиях заставить ее говорить.

О тщете реставрации

Историк искусства Мартин Кемп, ведущий специалист по Леонардо, в автобиографических очерках описывает взгляд историка искусства, рассматривающего произведение в состоянии реставрации — или,

вернее, *жест* его зрения, *технику* ви́дения. При первом свидании юного Кемпа с «Тайной вечерей» эти два жеста — обобщающий взгляд издалека, с противоположной стены старинной трапезной, и детализирующий взгляд в упор на поверхность живописи, — соединяясь, производят впечатление гнетущее.

Находиться в реальном присутствии изображения, превзошедшем время и пространство, уже само по себе было знаменательно, но сама фреска никак не вызывала трепета. Я знал, что меня ждет нечто особенное, когда я увижу Леонардо в реальном пространстве длинного прямоугольного зала, в котором некогда обедали монахи, часто в обществе герцога Лодовико. Но было трудно избавиться от навязанного образа мегашедевра и еще труднее не замечать, насколько разрушена живопись. Живописная поверхность была шершава, как шкура аллигатора, и вся состояла, как лоскутное одеяло, из темных пятен и фрагментов поблекшего цвета вперемежку с голой штукатуркой. У противоположной стены трапезной стояли скамьи с высокими спинками, чтобы усталому туристу было где присесть, но в этом мрачном месте они не улучшали настроения¹³¹. Впоследствии выясняется, что «реальное присутствие» Леонардо на этом неудачном первом свидании было на самом деле присутствием результата послевоенной реставрации под руководством известнейшего мастера. Уже десятилетие спустя после завершения она была признана несостоятельной и технически, и эстетически как пример грубого вмешательства, хотя в свое время представлялась вполне научным и эстетически правильным проектом. Второе свидание Кемпа с Леонардо приходится на начальный период новой реставрации в конце 1970-х, возглавляемой ученицей прежнего мастера, значительная часть усилий которой направляется на то, чтобы минимизировать вред, причиненный реставрацией учителя. Это свидание повергает Кемпа в еще более глубокую печаль; поверхность живописи вблизи производит еще более гнетущее впечатление: «Я не мог ни с кем разговаривать. Это было ужасное мгновение»¹³².

Что видит специалист-историк, сидя на скамье у противоположной стены и разглядывая живопись? Это целый театр событий, чувств и жестов; сам Леонардо назвал это зрелище *il concetto dell' anima*: Поразившее слушателей ужасом предсказание Христа о скором предательстве кого-то из учеников страшным ударом отзывается в общем чувстве каждого из них <...> бурное смятение Петра, изображенного слева с ножом в руке, которым он отрежет ухо у солдата при аресте Христа; чуть сонный вид младшего возлюбленного ученика Иоанна, который пытается побороть дрему. Иуда откинулся назад, в предчувствии напрягшись всем телом.

Справа от безмятежного Христа апостол Фома воздел палец, которым он будет пробовать раны Христа после Его Воскресения; апостол Филипп прижимает руки к груди, вопрошая: «Не я ли, Равви?»; апостол Иаков-старший в тревоге широко разводит руками, глядя на пророческие хлеб и вино [133](#).

Что же видит он на той же поверхности, стоя рядом с реставратором, молодой женщиной, похожей на санитарку в белом халате, с микроскопом и со скальпелем в руке, которым она приподнимает струпья засохшей краски?

Мелкие фрагменты красочного слоя, распадающиеся наподобие рассыпанной мозаики, часто в обрамлении белого грунта. Фрагментов голой штукатурки было больше, чем можно было заключить, глядя на репродукции. <...> При ближайшем рассмотрении единственное, что бросалось в глаза, были следы опустошения от распада. Невозможно было представить себе, что все это в целом когда-нибудь обретет хоть какую-то связность. Осмотрев живопись вблизи, я получил какое-то представление об археологии разрушенных слоев краски и грунта. Я ушел, как только понял, что больше уже ничего не узнаю. [...Это было] как будто я стал свидетелем публичной казни [134](#).

А вот как описывает свой опыт сама реставратор — руководитель проекта, который наблюдал Кемп; она упоминает те самые операции, за которые ее потом будут возносить до небес и/или подвергать уничтожающей публичной критике (как это сделала в своем анализе ArtWatch):

Вот перед нами поверхность, полностью разрушенная, распадающаяся на мельчайшие чешуйки краски, которые осыпаются со стены. Каждую из этих чешуек надо шесть-семь раз очистить скальпелем под микроскопом <...> Бывает так, что у меня весь день уходит на расчистку небольшого участка, но закончить не могу, потому что растворитель, высыхая, вытягивает из-под поверхности все новую копоть. Иногда приходится расчищать один и тот же участок два раза, а иногда три или четыре. Верхний срез красочного слоя пропитан клеем. Средний заполнен воском. Использовано шесть различных составов штукатурки и несколько сортов политуры, лака и смол. Реагенты, которые действуют в верхнем слое, не берут средний слой. То, что действует в середине, не действует на нижнем слое [135](#).

Результат, подытоживает Мартин Кемп, — это «Тайная вечеря» «совместного авторства Леонардо и Брамбиллы (руководителя реставрации)»: «наименее плохой» из всего возможного. (ArtWatch, наоборот, считает, что хуже быть не может, что есть не только результат агрессивной стратегии реставрации, но и коррупции всей индустрии великих шедевров и памятников культуры, реставрационные кампании которых обычно оплачивают крупные

медиакорпорации — в данном случае Sony, — которые используют их для рекламы собственной продукции¹³⁶.)

Возвращаясь к трем примерам практической памяти, с которых я начала эти рассуждения, — к чашке/вилке с их «полем», в котором записана память о разводе родителей и о блокаде Ленинграда; к альбому фотографий, оцифрованному и откурированному в качестве культурного наследия и выброшенному после этого на помойку; к многострадальной древней Пальмире, взорванной террористами и ожидающей превращения в новодел силами специалистов государственного Эрмитажа, — вспомним, что речь шла о наличии как бы двух тел у каждого из этих артефактов: одного, позволяющего производить над собой самые разнообразные операции наименования, определения, атрибуции, толкования и — что важно — оценивания, и другого — бессловесного, которое как будто остается в безмолвном остатке после вычитания первого, красноречивого, репрезентативного и ценного; это тело вещи, не имеющей транзитивности, не служащей поэтому объектом и не создающей субъектности, и потому являющей себя как нечто не имеющее ни идентичности, ни функции, ни формы; не несущей в себе ни урока, ни послания, подобно булыжнику на дороге. Это последнее, однако, и есть тело присутствия — в отличие от первого, от тела явления, которое так легко превращается в исторический или художественный памятник, в объект любования и поклонения, в предмет «современного культа памятника» (Алоиз Ригль) и во многое-многое иное.

Считывая прошлое с тела объекта, субъект читает самого себя. «Патримониальным синдромом» называет этот эффект историк архитектуры Франсуаза Шоэ — проявлением нарциссизма, характерного для века электронных коммуникаций и цифровых технологий, «протетической революции»¹³⁷. Последняя освобождает субъекта от опыта органического времени и пространства. Имаго, в котором субъект как бы узнает истину о себе, глядя в «патримониальное зеркало» (например, считывая старую семейную вилку), является иллюзией и в клиническом, и в критическом смысле.

Вещь при этом остается строго сама собой — и молчит.

2. ФОРМЫ ЗАПИСИ И ПЕРЕЗАПИСИ ПРОШЛОГО ПАМЯТНИК, ИСТОРИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК, НАСЛЕДИЕ (ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЬ)

О записи для памяти

По контрасту с молчанием «просто вещи», аллегории прошлого, воплощенные в вещи исторической — в памятнике в широком смысле слова, — оставляют впечатление оглушительной болтовни. Как социальные конденсаторы, памятники, собственно, и организуют, и направляют эту «болтовню»: научные, популярные, художественные дискурсы со своими аллегориями и институциями, коллективными ритуалами, объектами и практиками, аффектами и фигурами воображения, — преувеличенным коллективным переживанием прошлого, «патримониальным синдромом». Одновременно, представляя собой ту точку, вокруг которой все это концентрируется и приходит в движение, памятник и сам является всего лишь продуктом этого движения: вне своего диспозитива памятник не имеет собственного значения.

Тогда как «просто вещь» молчит — в своем «втором теле», в качестве памятника, вещь болтает, рассказывая нам, за что ее следует ценить, о чем мы должны в ее лице помнить и как культивировать. Если документ содержит в себе прямые доказательства и свидетельства прошлого, то памятник представляет собой аллессию исторического воображения современности, воплощенную в той или иной материальной форме: реликвию, редкость, древность и пр. Памятник в этом смысле — не монумент на площади (воздвигнутый в честь кого-то/чего-то), но ценная старая вещь — рукопись, археологическая находка, произведение искусства — которая хранится в академической, художественной, музейной или иной коллекции¹³⁸. Это вещь, которая в самой своей материальности хранит время — и которая одновременно служит аллегорией времени для современности. Памятник — предмет сложной историчности. Как материальный носитель, он принадлежит тому времени, которое оставило на нем отпечаток; как объект интерпретации — тому времени, которое его обнаружило и возвело в разряд памятников. Однако самый спорный и интересный аспект историчности — это ее, этой вещи, *durée*: время длительности ее существования между истоком и современностью, время бесконечных трансформаций ее, этой вещи, материального и символического бытия, ее функций и ценности, которые, несомненно, менялись бесчисленно много раз, каждый раз оставляя бесчисленные материальные следы, которые отпечатывались на артефакте, возникая и под действием времени, и

от рук человека. Этот третий модус времени — время длительности бесконечных изменений — со всей очевидностью предстает в реставрации¹³⁹. В свете генеалогии и в форме документа, как и в свете археологии и в форме памятника, вещь рассматривается в качестве носителя стабильной идентичности; трансформации и мутации идентичности объясняются «шумом» искажений и неквалифицированных вмешательств, и этот «шум» надо удалить, для того чтобы расслышать голос оригинала, сделать подлинное — видимым. Реставрация имеет дело с вещью в ее исторических изменениях как *work in progress*, в составе которой материальные и символические трансформации отложились едва ли не как геологические пласты в породе, в форме гетерохронии, многоукладной экономики или экологии времени¹⁴⁰. Хотя на практике реставрация, как мы увидим ниже, идет на поводу у того или иного принятого стиля присвоения прошлого, того или иного модуса патримониального воображения своего времени. Реставрация — дитя своего времени. Но непосредственной реальностью, в которой оперирует реставратор, является именно гетерохроническое напластование слоев прошлого. В силу этого реставрация содержит в себе мощный критический потенциал, на практике отрицая саму идею непрерывного времени и гомогенной идентичности как заведомо мифическую¹⁴¹. Реставрация подвергается и справедливой, и несправедливой критике за то, что проявляет политическую и коммерческую сервильность по отношению к режиму историчности и к доминирующему состоянию коллективного исторического воображения. Однако имея в своем распоряжении ключ к реальной гетерохронии в составе времени, именно она обладает и ключом к исторической критике режима историчности, ключом к истории самого процесса историзации объекта, к самой динамике этого гетерохронического, анахронического и полного скачков процесса и к многоукладной темпоральности исторически значимых вещей.

Реликвия в собрании ученого монаха в монастыре шестнадцатого века; древний свиток в коллекции эрудита-академика в семнадцатом столетии; фрагмент греческой колонны или римской гробницы с инскрипцией в собрании антиквара-археолога в восемнадцатом или древняя рукопись в руках филолога в девятнадцатом — все это, как и многое другое, суть артефакты, которые приобретают характер памятников того или иного рода в зависимости от диспозитива, где они становятся объектами: хранения, изучения, любования, охраны, а затем, ближе к нашему времени — и законодательства, государственного регулирования в качестве исторических памятников и национального культурного наследия¹⁴².

Зачем мы охраняем и сохраняем вещи? Зачем нам памятники и что это такое? Памятники, утверждает Фрейд в «Лекциях о психоанализе», — это символы воспоминаний, точно такие же, как истерические симптомы невротика. Больного мучают отношения с символами, а не с самими вещами; идентичность определяется отношениями с ее символами, так же, как и кризис идентичности, который наступает в результате утраты символов. В обществе, фиксированном на коммеморативности, образуется «патримониальный синдром». В отличие от «просто вещи», которая молчит, памятник болтлив: он хранит в себе и транслирует дискурс. Как материальная форма, в которой фиксируется присвоенное нами прошлое, памятник записывает в своей телесности и сам жест этого присвоения. Памятник призван аллегорически выражать линейность исторического времени и непрерывного хода истории: от «них» — до «нас», от «древних» — к «новым». Однако по своей символической конституции памятник скорее ближе к мифограмме — многомерной и мультимедиаальной структуре записи, открытой Андре Леруа-Гураном, антропологом и палеонтологом, который теоретизировал доисторические формы материальности и формы письма и их трансформации в мире технической цивилизации. В принципе доисторической мифограммы Леруа-Гуран видел прототип любой технологии записи, в том числе и такую форму письма, как памятники — «символы воспоминаний» по Фрейду, то есть материальные объекты, в которых кодируется и сохраняется память прошлого [143](#).

За полтысячелетия своего господства линейное письмо приучило нас к мысли о линейности времени. Однако, утверждает Леруа-Гуран, в своем истоке письмо было многомерным, и в передаче работы воображения, например в современном искусстве, в поэзии и литературе, оно остается таким и сейчас. В доисторических пещерах изображения животных сопровождаются отпечатками ладоней со странно укороченными, как будто ампутированными фалангами разных пальцев. Леруа-Гуран высказал предположение, что смысл в том, что изображение животного — предмета охоты — сопровождается изображениями жестов, которыми охотники обмениваются, заманивая зверя в западню. Мифограмма — это такой способ представления объекта, который сочетает в себе его репрезентацию с инструкцией, с изложением способа, которым он получен как объект [144](#). В этом смысле объект «памятник» тоже мифограмматичен: он содержит в себе (видимый) образ прошлого и (невидимую) инскрипцию, не просто репрезентируя прошлое в качестве семиофора (по Помяну), но содержа в своей «невидимой» части некое руководство по производству исторического смысла в

данной материальной форме; прошлое в *mode d'emploi* для удобства сегодняшнего использования. Памятник репрезентирует некоторое событие прошлого, но одновременно репрезентирует и собственную «памятниковость», то есть ценность самого себя в качестве символа прошлого, в качестве именно той инстанции, в отношении с которой входит субъект, подобно тому, как пациент Фрейда выясняет отношения со своим симптомом, который является символом воспоминания.

В гетерохронной истории памятника — изобретения европейской цивилизации и культурной истории европейского нового времени — сломы и разломы носили драматический характер, например когда наметился исторический конфликт интерпретаций между памятником — фрагментом древнего мира в системе ценностей антиквара и памятником — репрезентантом истории цивилизации у систематика-энциклопедиста, который видел себя стоящим «на выходе из варварства» и «детства человечества», где застрял антиквар, погруженный в созерцание руин и фрагментов¹⁴⁵. Однако еще более драматическими трансформациями отмечен этап, на котором «памятник» академиков, эрудитов, просветителей преобразился в «исторический памятник» — в объект исторического позитивизма XIX века и, тем самым, в мифограмму с еще более сложной семантикой, с еще более широким, размытым аллегоризмом.

Если памятник в смысле интересов антиквара — это «найденный объект», помещенный для любования в кабинет редкостей, то исторический памятник имеет историческое же и политическое происхождение. Во Франции исторические памятники возникли из вещей, обобществленных революцией, в результате массового насилия против монастырей и аристократических домов и реквизиций собственности эмигрантов. Художественными памятниками примерно в то же время стали называть объекты культа, отчужденные от церкви, когда церковь отделилась от государства.

Исторический/художественный памятник — показатель динамических социальных и политических процессов модернизации. В результате революционного насилия эти вещи в мгновение ока стали «ничьими» и впоследствии, уже силами Реставрации, были каталогизированы, систематизированы и заключены в музейные коллекции в качестве единиц материальной и исторической ценности в составе «отечественного наследия» (фр. *patrimoine*).

Памятники — объекты антикварного интереса, такие как рукопись, инскрипция на осколке античного мрамора, руина храма, гробница — были конкретными вещами или конкретными фрагментами конкретных вещей. Но что такое это собирательно-абстрактное *patrimoine*, из чего оно сделано и из чего состоит? Уже

историческая семантика этого существительного, как и его эквивалентов — англ. *heritage*, нем. *Erbe*, рус. *наследие* — озадачивает, поскольку имеет референтом размытое множество не то вещей, не то установок и отношений; множество, которое с каждым днем, с каждым оборотом глобального патримониального дискурса все более размывается, охватывает собой как вещи, так и не вещи — квазивещи, или так называемое духовное (*intangible*) наследие, общими для которых являются крайне туманная генеалогия и произвольность в мотивации ценности¹⁴⁶.

Исторический памятник — объект как раз такого размытого множества, когда вместо того, чтобы служить местом материальных инскрипций, оставленных рукой человека или действием времени, артефакт становится аллегорией для репрезентации духа прошедшего времени, то ли воображаемого, то ли реконструированного на основе систематического принципа. Во Франции периода Реставрации это преобразование памятника в исторический памятник имело наиболее выраженные признаки. Там заслуга институционализации исторических памятников принадлежала историку Франсуа Гизо, основателю государственной системы охраны исторических памятников¹⁴⁷. Пока не возникла бюрократическая и институциональная машина охраны как признака «цивилизации» и «выхода из варварства», не было и «исторического памятника».

По следам революционного насилия и последующего режима реставрации произошла и решающая метаморфоза в семантике *patrimoine*. Из средневекового юридического понятия и термина, обозначавшего передачу имущественных прав внутри семьи или рода, то есть от отца — сыну, *patrimoine* стало обозначать символическое право всех граждан отечества на обладание символами патриотической гордости. Корень *patri-* в традиционном значении патримония означал отца, *pater*; в революционной этимологии «отец» превратился в «отечество», *la Patrie*, а *patrimoine* стало эвфемизмом «имущества Отечества», которое физически состояло из предметов бесхозных, из «собственности без собственников», поскольку собственники или были казнены, или бежали. Так в результате революционного насилия и массовой деструкции из объекта традиционного права «собственность без собственников» превратилась в предмет бюрократического госуправления и украсилась фразеологией «национального достояния», «исторической ценности», «коллективной памяти» и пр. Общество нового времени не имеет традиции, нестабильно и неустойчиво в своих основаниях и потому требует подтверждения в собственных глазах и в глазах других, чему служат и социальные конструкторы — исторические памятники, национальное наследие.

Драматическая история образования наследия и исторического памятника — объекта государственной охраны — из собственности, перераспределенной в результате неограниченного насилия, впоследствии повторилась и в отношении наследия в революционной России, за чем последовала подобная французской Реставрации сталинская эпоха возвращения истории под лозунгами «наследства», а затем и умеренная консумеризация прошлого в форме «духовного наследия» при позднем социализме¹⁴⁸.

Как и русская революция столетие с лишним спустя, Французская революция принесла с собой колоссальные разрушения культурной собственности, после чего ознаменовалась пионерскими экспериментами под лозунгами спасения сокровищ от разрушений, ею же самой и санкционированных. Французские революционеры не руководствовались желанием просто компенсировать ущерб от собственного иконоклазма, как это было после гражданской войны в Англии, где пострадали, а потом долго восстанавливались средневековые церкви. Новым явилось не то, что иконоклазм обратился в свою противоположность, а то, что разрушения и национализация собственности эмигрантов и врагов народа привели к революционному решению — изобретению национального наследия, а в дальнейшем и системы его охраны, и системы воспитания гражданских ценностей, основанных на ответственности граждан в условиях общественной собственности на памятники истории¹⁴⁹. Тройная перспектива прежних антиквариев по отношению к вещи — исторического знания, эстетического любования и консервации (каталоги, альбомы, реставрация, кабинеты древностей) — спроецировалась на область институтов, идеологий и практик под общими патриотическими знаменами и лозунгами гуманизма, знания и прогресса¹⁵⁰.

Превращение «памятника» в «исторический памятник» обозначило собой даже не просто «выход из варварства», а переход через Рубикон¹⁵¹. Поставив традиционное прошлое — укорененное в семейном праве и семейной экономике, стабильное прошлое — в условия полного исчезновения, послереволюционная эпоха индустриализации одновременно строила бюрократическую систему, институции и технологии охраны прошлого от собственных разрушительных сил, учреждала государственные органы и общественные функции и переформулировала классическую древность, а затем и средневековую старину в терминах исторических эпох, стилей и жанров для воспроизведения и подражания. Материализовавшись в форме исторического памятника, это новое прошлое приобрело политическое значение, объединяя в заботе об охране и спасении как государство, так и все общество; институты и

практики отечественного наследия, так же как патримониальные эмоции, воображение и ритуалы, сопрягаются в едином диспозитиве культурно-исторического наследия как способа присвоения прошлого в форме аллегорически репрезентирующих генеалогию нашего «сегодня», но в своем материальном составе хранящих потенциально подрывающие генеалогию археологические следы.

Исторический памятник репрезентирует старину таким образом, что разрыв с прошлым и его утрата оказываются очевидными и неизбежными. В этом смысле нет более красноречивого символа модерности, чем исторический памятник, который ставит точку на прошлом, считая прошлое безвозвратно ушедшим, а современность — технически и интеллектуально вооруженной для его, прошлого, совершенствования в форме воспроизведения.

Став предметом государственной и общественной заботы, исторический памятник принял на себя дополнительные функции, выражающие имперскую идеологию. Европейские империи использовали исторические памятники в качестве инструментов внешней и внутренней политики; нарождающееся гражданское общество — в качестве знаков присутствия со своими повестками в публичной сфере; превращению в символ современности способствует и утрата историческим памятником когнитивной функции в эпоху исторического факта и исторического документа. Исторический памятник со своим государственным и общественным культом становится отличительным признаком «долгого» XIX века, символом гуманистических культуроохранительных интенций просвещенных режимов — и предзнаменованием катастрофы Европы в последующих мировых войнах.

Однако и «век памятника» заканчивается, сменяясь «веком наследия», который можно считать наступающим в послевоенные 60-е годы прошлого столетия, одновременно с возникновением общества потребления и спектакля. С развитием туризма, глобального транспорта, электронных коммуникаций и цифровых форматов «культ» уходит в прошлое, уступая место «индустрии», а наследие как таковое покидает область национальных официальных идеологических символов и становится ареной активистских гражданских движений. Если исторический памятник знаменовал собой достоинство нации, то наследие репрезентирует на локальном уровне, представляя коллективную память и идентичность того или иного меньшинства, или, наоборот, в глобальном, над- и транснациональном масштабе, в качестве мирового культурного наследия. При этом по мере дальнейшей демократизации культурного наследия, постепенной отмены евроцентристских принципов ценности и аутентичности (так, как они выразили себя, в частности и

в неразрешимых противоречиях парадокса о корабле Тезея); по мере включения в индустрию туризма и в соревнование культур по репрезентации своей исторической памяти в символах наследия возрастает фрагментированность этого поля патримониального культа и коллективного нарциссизма, объединенного общими патримониальными эмоциями. Культы и эмоции сосредоточиваются на отдельных предметах, возводя вокруг них историзирующие и эстетизирующие дискурсы и практики, подобно тому как антикварские желания и эмоции, а также стремление обрести вновь некогда якобы утраченные «корни» как будто возвращают нас обратно в эпоху эрудитов, коллекционеров и дилетантов эпохи Возрождения и барокко. На смену (систематической) истории и после нее, истории, громогласно объявленного конца является культурное наследие с собственными формами времени и пространства, анахроническое, анатопическое, состоящее из взаимных наложений и множественных складок время-пространство эпохи культурного наследия¹⁵².

Одновременно с таким возвращением памятника в популярной культуре наблюдается и смешение прежде четко ограниченных областей «памятника» и «документа». Еще Жак Ле Гофф, основатель исторической «школы наследия», то есть метода использования памятников культуры в качестве источника исторических данных, писал о том, как в современном историческом знании утрачивается различие между памятником с его функцией «напоминания» и документом, задача которого, даже исходя из этимологии, состоит в том, чтобы научать и поучать (лат. *docere*)¹⁵³. Эти две инстанции, две модальности, в которых нам дается прошлое, начинают контаминировать друг с другом: так, памятник — изначально объект почитания — оказывается источником для исторического суждения, и наоборот: историк начинает обращаться с документом как с памятником. Мишель Фуко связывал этот поворот с решительным эпистемологическим сдвигом, когда с появлением частных исторических дисциплин нарушилось принятое в систематической истории представление о непрерывности времени в развитии и на первый план вышли «пороги, разрывы, мутации, трансформации». Фуко пишет, что история мысли, знания, философии, литературы открывает все больше и больше разрывов во времени, тогда как история в общем смысле, наоборот, все больше описывает стабильные структуры. Параллельно этому документ перестает быть средством для восстановления некоего целого: исторической эпохи, явления или события. Он все больше приобретает свойства хрупкого следа, который надо не просто читать на предмет получения данных, но расшифровывать с учетом его собственной истории, конституции,

материальности; это документ, превратившийся в памятник, чтобы сообщить нечто большее, чем то, что в нем написано. Если раньше археология — «наука о немых памятниках, инертных следах, об объектах без контекста и вещах, оставшихся от прошлого» — претендовала на статус истории, то теперь, наоборот, история в ее частных направлениях претендует на статус археологии, изучая документы так, как археология раньше описывала памятники¹⁵⁴.

Здесь мы снова наталкиваемся на двойственность отношений, связанных с неустранимой для нас, субъектов патримониальных чувств и практик, двойной жизнью и двойной телесностью вещей. В структуре капитализма с его «патримониальным синдромом», как выразилась Шоэ, обнаруживаются два комплекса, полярных по содержанию, два фокуса одержимости, две доктрины, из которых первую можно условно назвать «доктриной светильников» (учение Джона Рёскина), а вторую — «доктриной химер» (наиболее полно сформулированной Виолле-ле-Дюком). Ниже я вернусь к этим двум общеизвестным дискурсам, поскольку вижу в них наиболее полное выражение противоречий «патримониального комплекса». Эта антиномия, возникшая в баталиях историзма позапрошлого столетия, приобретает новую релевантность и в наши дни, когда поляризация дискурсов прошлого между элементами «химер» и «светильников» воспроизводится уже в новых технологических и идеологических условиях. Я буду рассматривать первое («светильники») в качестве примера тактильного отношения к прошлому как к наследию, а второе («химеры») — как случай прошлого, присвоенного как наследство, в модусе оптической апроприации.

О патримониальном синдроме и патримониальной инфляции

Если судить по развернувшимся в последнее время баталиям о памяти и истории, ценность прошлого в современном обществе чрезвычайно высока: вера в будущий прогресс умерла; время ускоряется и аннулирует длительность настоящего; смыслообразующий фокус переместился в прошлое¹⁵⁵. При этом объяснить внятно, в чем она заключается, эта ценность прошлого, и в чем, собственно, заключается само «прошлое», не может никто, но претензии на обладание и распоряжение этой ценностью предъявляются и с низов, и с самых высоких трибун. «Верхи» занимаются установкой памятников, материальных и дискурсивных, стремясь законодательно закрепить собственную версию истории и собственное ничем не ограниченное право ее изменять по произволу. «Низы» организуют протесты, в ходе которых свергают памятники, или, наоборот, пикеты

против застройщиков, защищая памятники от посягательств. Оба антагонистических акта — возведение или снос, сверху или снизу — родственны друг другу в смысле произвольности своих оснований, в предписательности аффектов почитания или отвержения, в отчетливом культовом характере обоих. В последнее время, наряду с беспрецедентным ростом индустрии памяти, возникает все больше сомнений в том, что «прошлое может нас исцелить», как в это верилось на переломе века. Или во всяком случае такое прошлое, которое после объявленного в начале 1990-х конца истории приняло форму требования коллективной памяти под знаком прав человека, исторической травмы и дискурсов примирения¹⁵⁶.

«Патримониальный синдром» постсовременного общества производит «патримониальную инфляцию», связанную с лавинообразным ростом медиа и технологий коммуникаций. Уже многократно упомянутый этнолог Даниэль Фабр, специалист по культуре западного общества спектакля, говорил в связи с этим о замещении патримониума как собранием памятников — переживаниями и ритуалами, коллективными «патримониальными эмоциями». Михаил Ямпольский в критике «нового материализма» описывает апроприацию прошлого антропологически, как она происходит в российской коммерциализированной культуре в форме особенно интенсивного потребления аффектов в «парках памяти»¹⁵⁷.

Памятники как таковые не имеют собственного значения — его имеют те ценности и желания, которые они репрезентируют. Ценность — категория, в соответствии с которой старые вещи каталогизируются и расставляются по принципу возрастания и убывания; ценность хранится в музее, собирается в частной коллекции; за ценностью охотятся коллекционер, антиквар и торговец древностями; ценность можно обменять на другую ценность или выразить в иной системе, например в деньгах. Однако многозначительное слово «ценности» — не просто множественное число от «ценность». Когда дискуссии о прошлом к (моральным, нравственным, национальным и пр.) «ценностям» (мн. ч.) апеллируют чаще, чем к «ценности» как таковой, вопрос из области экономики и эстетики переводится в область «скреп», то есть власти. Если ценность ценна сама по себе, то ценности (мн. ч.) определяются тем, чему они служат, во имя чего приобретают значимость — например, нравственные ценности, традиционные ценности или ценности патриотического воспитания. При этом в наше постидеологическое время, когда плюрализм мнений и стилей жизни гарантируется свободой потребления, то, что связывается с «ценностями», оказывается неартикулированным и скорее ощущается, чем осознается как некий «(дис)комфорт» (излюбленное слово текущей

эпохи, со значением всего чего угодно — хорошего и желанного или, наоборот, отвратительного). То же, что связано с «ценностью» (ед. ч.), монетизируется, по крайней мере потенциально и за исключением того, что ценно настолько, что оно переходит в разряд «вечных ценностей», поскольку превосходит пределы монетизируемости. Несмотря на утверждение о незыблемости вечных ценностей, в «парке культуры» (Ямпольский) вопрос о ценности или полезности прошлого приобретает упрощенное, демегафоризированное значение. Но подобным образом дело обстояло и полтора века тому назад, когда Ницше не то иронически, не то всерьез — и время показало, что впоследствии все оказалось серьезно — взвешивал, какими выгодами и ущербами (то есть выигрышем и проигрышем в ценности/полезности) «для жизни» чревата история.

История и память, эти обманчиво близкие категории, суть два антагониста, которые конкурируют между собой за то, на каких условиях современность присваивает прошлое. Патримониальный дискурс и наследие в целом — это третья инстанция, третий модус апроприации, связанный непосредственно с материальностью вещей, наделенных смыслом и ценностью. Здесь прошлое предстает прежде всего в своем воплощенном, овеществленном, физически присутствующем состоянии, и именно таким контактом с присутствием определяются особенности практики и науки, экономики и идеологии, эстетики и этики, например в практиках музейного дела или в общественных движениях, краеведении и градозащите, инструкциях органов охраны и в продукции пропаганды, в мифах и в экспертных критериях аутентичности и пр. По мере модернизации с ее все возрастающими утратами культурных слоев, по мере постоянного, вместе с ростом технологий, ускорения времени технического прогресса [158](#), все более широкий круг артефактов назначается памятниками, все больше внимания и сил уделяется их защите и пропаганде в качестве культурного наследия. Патримониальный дискурс — это еще одна, наряду с памятью и историей, форма рационализации и «эмоционализации» прошлого, третья форма экономии в обращении смыслов и вещей, третий способ увязывания прошлого с настоящим и будущим. Если историю, грубо говоря, можно отнести к области доказательства, а память — к области мифа, то в патримониальном дискурсе связь времен воплощается в конкретности присутствия вещи, в предположении ее, этой вещи, аутентичности. Аутентичность — это и ахиллесова пята патримониального дискурса, поскольку суждение о подлинности зависит от режимов историчности, а таких режимов здесь как минимум три, о чем я уже говорила выше, но о чем уместно напомнить.

Одна доктрина идентичности опирается на самоидентичность вещи в отношении своего «первоначального состояния», своего истока в глубине веков, в том виде, в котором «вещь вышла из рук художника» или — что уже совсем гадательно — как она была художником замыслена. Этот «вид» нам, естественно, не дан и зависит от убедительности реконструкции. Другая, противоположная, доктрина считает «первоначальным» не то состояние, в котором вещь «вышла из рук художника», но то, в каком ее нашел археолог; руина — объективная реальность этой вещи; ее разрушенность и есть свидетельство подлинности; такая вещь аутентична не какому-то мифологическому истоку, но реальной истории во времени своего разрушения.

Еще один режим историчности исходит из длительности времени жизни вещи и утверждает ее тождественность самой себе в ее *durée*, причем не в археологическом слое, но в опыте и практике поколений, в трансформациях, приспособлениях, перестройках и поновлениях, в состоянии вечно изменяющейся *work in progress*, постоянно трансформирующихся функций и смыслов. В этом случае не идеальная первоначальность, не романтическая руинированность, но именно обусловленная историческим опытом изменчивость составляет основание для суждения о подлинности, пока еще не законченная история ее, вещи, превращений в опыте поколений. Все эти противоречия между самоидентичностью, аутентичностью и историчностью составляют неразрешимую проблему модерности, поскольку модерность видит свой оригинал — свой исток — в античности, но при этом отрицает свое происхождение из нее в качестве копии, воспроизведения, технической репродукции классической эпохи. Будучи, по существу, веком технического воспроизведения, модерность как будто сомневается в собственной подлинности и формулирует критерий аутентичности в узкотехническом смысле слова, то есть как проблему для лабораторного анализа или доказательства на основе провенанса, тогда как подлинность в собственном смысле слова техническому воспроизведению не поддается¹⁵⁹. Отсюда противоречия модерности по отношению к своим истокам в прошлом, конфликт копии с оригиналом, желание копии воссоединиться с оригиналом и восстание против него, разрыв современности с прошлым и стремление присвоить прошлое, овладеть прошлым в качестве наследия.

О двойной бухгалтерии прошлого: наследие *contra* наследство

Помимо исторической семантики, которая позволяет проследить изменения во времени имен в зависимости от их диспозитива —

хозяина (например, памятник — антикварная вещь *contra* исторический памятник — аллегория «духа времени»), интересно также посмотреть, чем различаются такие близкие синонимы в синхронном плане. Существует тонкая разница между почти тождественными значениями существительных: *patrimoine* и *héritage* (франц.), *heritage* и *legacy* (англ.), *Erbe* и *Erbschaft* (нем.). Все они могут употребляться в качестве метафор прошлого, но все имеют в качестве первоначальных значения юридических актов передачи имущества от одного конкретного лица другому конкретному лицу. Некоторые тоже, условно говоря, могут обозначать все те же отношения по законам наследования, но чаще используются в качестве метафор «прошлого в целом», символической собственности и предмета гордости многих неопределенных лиц: группы, территории, нации и проч. Русские близкие по значению *наследие* и *наследство* тоже различаются между собой похожим образом: одно есть обозначение юридического состояния, другое — скорее метафора, где ценности и наследование понимаются поэтически, расширительно, и субъектом наследования является не юридическое лицо, а неопределенно-личное множество «народ» [160](#).

В идеологическом языке большевистской России слово *наследие* имело отрицательные коннотации и относилось к *пережиткам* и *родимым пятнам* *прошлого/царизма/капитализма/империализма*, к остаткам старого режима, которые надлежало *изживать*, *избавляться* от них и *освободиться*. Когда молодой журналист, а впоследствии выдающийся советский коллекционер, искусствовед и литературовед, «искатель неведомого» Илья Зильберштейн в 1930 году задумал серию публикаций с элементами литературной истории, он назвал ее «Литературным наследством», а не «наследием» и не «историей (литературы)». Как раз тогда в СССР прогремело так называемое «академическое дело», или «дело историков», «дело Платонова — Тарле», в ходе которого была ликвидирована в лице своих носителей академическая историческая наука и цитадель «наследия» — краеведение. В качестве «истории» историков из Академии и Пушкинского Дома и в качестве «наследия» краеведов прошлое категорически запретили. Однако в качестве «наследства» под издательской маркой РАППа и Комакадемии прошлое пригласилось и обрело очень долгую жизнь. Немногим ранее, в конце 1920-х, на смену авангардным идеям сожжения художественных сокровищ и замены посещения музеев визитами в крематорий (Малевич) пришел дискурс о необходимости для пролетарских писателей «учебы у классиков». «Литнаследство» Зильберштейна оказалось более

жизнеспособным, чем уже увядавшая напостовская «литучеба» под эгидой Горького, пережив не только драматические для советского литературного истеблишмента годы при Сталине и потом, но и сам советский режим¹⁶¹.

Литературная учеба и литературное наследство стали лозунгами дня и институтами присвоения гегемоном революции отринутой было истории. Затем уже Первый съезд советских писателей переопределил программу освоения прошлого таким образом, каким прошлое и вошло в сталинский культурный канон. Здесь право на прошлое было заявлено от лица самого передового общественно-исторического строя, законного наследника всех достижений и сокровищ всей мировой культуры. Именно в сталинском каноне и под маркой соцреализма стало возможным толковать прошлое в терминах (законного) наследования¹⁶². Тогда же после завершения репрессий против историков и филологов старой школы сталинский дискурс о прошлом расцвел собственными ссылками на *историческое, культурное, художественное* и пр. *наследство пролетариата*, который «...не только не отказывается от него (наследства), но именно он, единственный, оказывается законным преемником классической культуры»¹⁶³. В редакционной статье из первого выпуска «Литнаследства» на шести страницах (из которых примерно две трети занимает донос на конкурентов по изучению архивов) слово *наследство* авторы используют 36 раз, обосновывая право пролетариата *брать (культурное, художественное, литературное; классиков марксизма-ленинизма) наследство (у мировой литературы); критически пересматривать и перерабатывать под углом зрения марксизма-ленинизма, одухотворять опытом диктатуры пролетариата* и вообще всячески *разрабатывать наследство*¹⁶⁴.

Слово *наследие*, которое мы теперь употребляем так, как будто это нейтральный и внеисторичный термин, так и не получило распространения до самого конца советского периода, пока уже в года застоя и в контексте духовного расцвета «русской партии», в канун наступления рынка, под вывеской *наследия* не появился советский Фонд культуры; пока журнал «Наследие» не начал знакомить с жизнеописаниями дореволюционных собирателей икон, частных антрепренеров и меценатов; тогда же оживились связи с влиятельными симпатизантами из числа богатых западных коллекционеров и в самом СССР в достаточно драматических обстоятельствах из подполья стали выходить художественные собрания советского периода¹⁶⁵. Все то, что в двадцатые — начале тридцатых подвергалось гонению и разрушению в качестве *проклятого наследия прошлого*; все то, что *критически*

перерабатывалось в сносах старых кварталов и чистках старых кадров; все то, что было разрушено войной, а потом восстановлено «в первоначальном состоянии» под маркой «памятников искусства»; все это в шестидесятых и семидесятых превратилось в объект экскурсионных паломничеств и краеведческий культ «некрополей» — собраний могильных плит и памятников, поклонение заведомо пустым гробам¹⁶⁶.

Наследство — активный ресурс для овладения, инвестирования и приумножения. Наследство принадлежит мне, с ним возможны различные действия: как наследник я могу его развеять по ветру, промотать или, наоборот, прирастить, могу даже отказаться от него или, как заявляла редакция в первом выпуске «Литнаследства», критически пересматривать, разрабатывать, изучать и усваивать. Наследие же — слово высокого штиля и высокого нравственного звучания: если наследство принадлежит мне, то наследию принадлежу я сам, со всей своей идентичностью и нравственностью. Патримониум — собственность отца — подразумевает обязательства отца по отношению к наследнику; наследник уже при его жизни заведомо имеет право на свою долю; *-monium* — суффикс терминов права (как *testimonium* — свидетельство, *vadimonium* — явка в суд, *matrimonium* — замужество)¹⁶⁷. «Насмешка горькая обманутого сына над промотавшимся отцом» полностью оправдана как раз фактом невыполнения со стороны отца этих обязательств. И наоборот: невыполнение сыном обязательств, связанных с наследием, чревато «хонтологией» — бесконечными возвращениями призрака «отца» с требованиями отдать сыновний долг. Неотплаченное прошлое смотрит на нас как бы из-под забрала, так что мы не можем ответить взглядом на его взгляд, на его требование. Именно так, как призрак отца Гамлета, смотрит на субъекта наследие: оно обвиняет, требует клятвы и закликает помнить; призрак прошлого говорит голосом отца и от имени отца, прошлое отмечено наивысшей привилегией, «властью видеть и при этом оставаться невидимым»¹⁶⁸.

Хонтология (фр. *hantise*, англ. *haunting*), как поясняет переводчик Деррида на английский, для наследника принимает форму obsessions, постоянного страха, идеи фикс или неотвязного, грызущего воспоминания. Эта психиатрическая составляющая несомненно присутствует и в составе значения культурного наследия. Патримониальный синдром, или патримониальный нарциссизм — так Франсуаза Шоэ характеризует общий стиль отношения к культурному наследию в наше время. Современный человек смотрит в прошлое, как Нарцисс на собственное отражение в зеркале вод. Прежде чем прошлое становится объектом различных рационализирующих дискурсов — истории, памяти, охраны

памятников, оно формируется как объект желания; как объект экономии, близкой к эротической, и как ценность, вокруг которой разыгрываются драматический спектакль, действие и зрелище коллективных патримониальных эмоций, «страсти по идентичности». Антрополог наследия Фабр отмечает слияние эмоций с дискурсом наследия примерно в середины 1960-х годов. Формула идентификации с прошлым соответствует «патримониальному нарциссизму» Франсуазы Шоэ: «наследие-для-нас» превращается в «наследие-это-мы». Шоэ относит складывание собственного понятия «патримониальный синдром» к тому же периоду; отметим, что параллельно нечто подобное происходит и в советском дискурсе, отчасти как эффект десталинизации, отчасти в косвенной связи с усиленной урбанизацией населения при Хрущеве и Брежневом, когда в контексте коммунистической утопии стало допустимым выражение ностальгической чувствительности по отношению к малой родине, земле предков, истории родного края и пр.[169](#)

3. МЕЖДУ «ХИМЕРАМИ» И «СВЕТИЛЬНИКАМИ» АНТИНОМИИ ПАТРИМОНИАЛЬНОГО ВООБРАЖЕНИЯ

О светильниках: патримониальное воображение, тактильное чувство истории и любовь Свана

Присвоение прошлого — это не только психологический феномен, но и в своей основе экономический процесс, процесс обмена и потребления ценности. Прошлое в форме наследия — это прошлое, объективированное в вещах, в ценных, то есть желанных объектах. В теории денег Георга Зиммеля ценность — это объект стремлений, отделенный от субъекта расстоянием, и это расстояние субъект стремится преодолеть силой желания. Для Зиммеля любой вид ценности, в том числе и стоимость, которая возникает в ходе экономического обмена, прототипом имеет ценность эстетическую, а эта последняя основана на желании недостижимого. В миг осуществления желания, пишет Зиммель, в момент наслаждения, когда исчезает различие между субъектом и объектом, исчезает и ценность: ценность возникает лишь как контраст, когда объект отделен от субъекта расстоянием[170](#). Невозможно не заметить эротический подтекст в этом определении ценности: «Мы желаем чего-то, только если эти объекты не даны нам непосредственно ни для пользы, ни для наслаждения, то есть в меру их сопротивления нашему желанию»[171](#). Однако еще явственней, чем в любовных делах, мы сталкиваемся с сопротивлением «объекта» в делах памяти: прошлое сопротивляется в силу того, что оно прошлое, то есть

прошло, оно утрачено, его больше нет. Отсюда невероятно высокая его, прошлого, ценность: неизмеримо расстояние, отделяющее нас от него. Зиммель продолжает:

Содержание желания объективируется, как только предмет противопоставляется нам не только в смысле своей непроницаемости, но и в силу расстояния, как некое не испытанное еще наслаждение <...> Мы ценим то, чем обладаем, только утратив его <...> только по необходимости преодоления расстояния, препятствий и затруднений <...> Поскольку желание сталкивается с сопротивлением и разочарованиями, его объект приобретает значимость, которой он никогда не получил бы в акте свободной воли¹⁷².

Вряд ли можно найти лучшее введение в эротическую вселенную памяти у Пруста, чем экономическая теория ценности Георга Зиммеля. Как ни банально начинать рассуждения о значимости прошлого с Пруста, мы не откажемся от этого избитого пути. Для Пруста ценить — значит любить, и в «Поисках...» мы встречаем самые разнообразные формы любви, самые разные отношения, самые разные расстояния, сопротивления и фрустрации, преодоления и поражения, а вместе со всем этим и разные доктрины желания и ценности, противодействующие друг другу и находящиеся в противоречии и конфликте и друг с другом, и со здравым смыслом. «Любовь Свана» в этом смысле представляет собой как бы развернутый эпиграф, как введение к эпопее поисков утраченного времени, и мы можем читать эту печальную и поучительную историю об одной неравной и несчастливой любовной связи как изложенный в драматической романной форме и на материале эротической экономии анализ ценности и обмена ценностей, теорию экономии желания прошлого.

Вот любовь Свана, Одетта — расчетливая демимонденка, воплощение вульгарного вкуса, или «элегантного стиля жизни». Вот эрудит и эстет, затворник и сноб Сван, который любит (ценит) Одетту в ее неповторимости, или, можно сказать, даже в полной неповторимости ее крайней пошлости, со всеми ее недостатками (или достоинствами, в его глазах): «свидетельством беспорядочности мысли, поверхностности образования, недостатка прямооты и слабОВОлия»¹⁷³. Ослепленный любовью, в этих грубых чертах Сван усматривает сходство с изображением Сепфоры на фреске работы Боттичелли в Сикстинской капелле. Такого рода невозможные сочетания могли доставлять ему удовольствие, принимая более общее значение с момента, когда лишались в его глазах связи с определенной исторической эпохой, теряли свою материю, и он подмечал в каком-

нибудь старинном портрете сходство с современным оригиналом, о существовании которого художник не подозревал¹⁷⁴.

В фантазии Свана Одетта приобретает как бы химерическое существование, превратившись в невозможное соединение двух миров — дешевой содержанки из парижских низов и ветхозаветной девы, изображенной кистью великого мастера Возрождения. Этой невозможностью она и дорога ему: любовь Свана делает Одетту подлинным произведением искусства, в котором любят его, этого произведения, неповторимость. Как учил любить искусство кумир Пруста Джон Рёскин, нужно любить в вещах «то, что нигде не встречается дважды»¹⁷⁵.

Именно такого рода ценностью — то есть, по существу, бесценной — предстает в глазах влюбленного Свана проститутка Одетта, олицетворение товарного обмена и сама товар, неустанно заботящийся о поддержании и повышении своей товарной стоимости. Преклонение перед музейным экспонатом — ботичеллиевским шедевром, который отмечен, впрочем, не только возвышенным вкусом эстета, но и несколько пошлым поклонением толпы любителей искусства — как бы увенчивается иным наслаждением, тем, которое связано с обладанием телом Одетты, ее порочной плотью: удвоение идеального образа кисти старинного художника в образе дочери парижского предместья повышает ее ценность в глазах влюбленного, поскольку и сама Одетта становится бесценным шедевром, не уступающим сокровищам работы старинных мастеров. И когда у него являлись сожаления, что в течение месяцев он только видится с Одеттой, то он убеждал себя, что нет ничего неразумного посвятить столько времени на изучение бесценного шедевра искусства, отлитого на этот раз из вещества нового, необычного и исключительно прямого, в редчайшем экземпляре, который он созерцал то смиренным, проникновенным и бескорыстным взором художника, то гордыми, эгоистическими и сластолюбивыми глазами коллекционера¹⁷⁶.

Искать жизнь в старых вещах, «которые суть уже прах, но все еще суть мысль», Пруст учился у Рёскина. Рёскин формулирует свой принцип в искусстве — ценить то, что нигде не встречается дважды, — описывая никем до него не замеченную небольшую средневековую скульптуру на портале Амьенского собора, Золотую Богоматерь (ныне, благодаря Рёскину и Прусту, она составляет одну из главных туристических достопримечательностей Франции)¹⁷⁷. Рёскин сравнивает ее улыбку с улыбкой Джоконды и доказывает превосходство безвестной амьенской мадонны над всемирно прославленным шедевром Леонардо: Джоконда — это ценность для всех, и потому она беспочвенна, тогда как Золотая Мадонна высечена

из камня местной породы и представляет собой и порождение амьенской почвы, и выражение амьенского духа; не только в ее образе, но главное — в ее материальности заключены та же память и та же энергия, что пронизывают собой всю природу Амьена и его старинный собор; она принадлежит той же истории, той же геологии даже, что и ее среда. В «Семи светильниках архитектуры» Рёскин говорит о памяти, которая сохраняется в старых камнях, о присущей средневековой архитектуре (и не свойственной архитектуре нового времени) *voicefulness*, то есть воплощенной в камне живой и обращенной к человеку этической и эстетической проповеди. От лица прошедших поколений древние камни взывают и строго взыскивают; это неслышимый, но глубоко осязаемый голос таинственного сочувствия, одобрения или осуждения, свидетельство преступлений и страданий человека [178](#). Старинный собор бесценен в своей славе, которая исходит от него, подобно золотому сиянию, излучаемая древним материалом, обработанным руками древнего мастера, внушая глубокое чувство одухотворенной проповеди. Он (бес)ценен именно благодаря этим знакам, несомым самой материальностью — в противоположность «пустым» знакам, пустословию заверенных экспертизой суждений знатоков и любителей об историчности, уникальности, аутентичности и пр. Камень подает материальные признаки своего исторического и нравственного присутствия, как необходимое присутствие прошлого в настоящем. Благодаря этому настоящее оживляется и осмысливается, как осмысливается существование старинного собора безмолвным присутствием в его стенах сонмов верующих прихожан, как живых, так и мертвых. Материальные знаки — эманации памяти, излучаемые откуда-то из геологических и археологических глубин, — синтезируются в некоем неизменно-настоящем состоянии времени. Об этом скажет Пруст в одном из ранних эссе (1919) о старинных соборах, написанном под влиянием и по следам Рёскина:

Они входили в собор и занимали там навеки свое место, откуда и после смерти могли слушать мессу: одни — чуть приподнявшись в своей усыпальнице, <...> другие — стоя в глубине витража <...> и все они хотят, чтобы Дух Святой, когда он спустится в церковь, узнал своих... Великая безмолвная демократия <...> верующие, упрямо жаждущие присутствовать при литургии [179](#).

Историческое чувство выражает себя в почти эротическом влечении к древним камням, в высокой чувствительности к излучаемым ими «материальным знакам», в «упрямой жажде присутствовать» при смысле, который они в своем безмолвии бесконечно транслируют из прошлого в настоящее. В своем опусе магнум «Семь светильников архитектуры» [180](#) Рёскин формулирует закон о соответствии между

практической деятельностью и устоями нравственности: первые всегда являются экспонентами последних; архитектура с собственными законами и правилами являет в своей практике реализацию нравственного закона. Поэтому далее он анализирует — или, вернее сказать, проповедует — семь высоких добродетелей архитектуры, которые составляют ее славу, в числе которых наиважнейшая — Память.

Первая глава книги, посвященная жертвоприносительному характеру архитектуры, представляет собой, если отвлечься от утомительно долгих рассуждений о подробностях евангельского учения о Левитской жертве, исключительного интереса трактат о ценности, своего рода набросок политэкономии искусства, основанной на желании чистого жертвоприношения. Рёскин начинает с того, что отделяет строительство (работу по созданию полезной стоимости) от архитектуры, которая добавляет к работе строителя то, что не является необходимым, то, что выше соображений утилитарности (*above and beyond its common use*). Создания архитектуры драгоценны именно потому, что не отмечены ни полезностью, ни необходимостью. Подлинная архитектура не экономна, ей чужды расчет и стремление получить побольше, затратив поменьше; она представляет собой род жертвоприношения; это экономия, достоинство которой в затратности, когда ценится не стоимость дара, но сам жест бескорыстного отдавания (вывод из рассуждения о Левитской жертве). Работа, в которую архитектор не вложил все свои силы и помыслы без остатка, не отвечает предназначению архитектуры, это акт лицемерного приношения, пустой и заведомо отвергнутой жертвы. Именно такими пустыми жертвоприношениями занята современная архитектура, которая не отвечает своему «светильнику», как ложная жертва не отвечает Завету (Рёскин отсчитывал современную архитектуру от эпохи Ренессанса, в котором видел начало необратимого упадка, наступившего с распадом средневекового искусства). Современная Рёскину архитектура исходит из стоимости работ и пассивно соглашается на низменные условия труда. Рёскин помещает в основу ценности труд не производительный, но, наоборот, растроченный как будто понапрасну; труд, потраченный безвозмездно даже в тех деталях, которые зритель не увидит и выделку которых не оценит — например, вытесывание сложных каменных орнаментов в местах, скрытых от глаз. Такой труд затрачивается не на то, чтобы получить полезный результат, а на то, чтобы не допустить лицемерия в акте принесения дара. Ибо «не сама церковь нам потребна; не восхищение, не поклонение; не получение дара, но дарение» (Ин. 12: 5).

Доставшиеся нам в наследство чудеса старинной архитектуры остались свидетелями веры и священного трепета ушедших поколений:

Все прочее, ради чего строители приносили жертвы, миновалось — все их злободневные заботы, цели, достижения. Нам неведомо, ради чего они трудились, неочевидна для нас полученная ими награда. Победы, богатство, власть, счастье — все исчезло, хотя и куплено было ценой многих горьких жертв. Но от ушедших поколений, от их жизни, от их земных трудов осталась нам единственная память, единственное их вознаграждение — в виде вот этих серых груд старательно обработанного камня. Наши предки взяли с собой в могилу свои силы, свои почести и свои просчеты, но оставили нам одно — свое приношение (*adoration*)[181](#).

Отношение между подлинным и поддельным, будь то в искусстве или в истории, как и в любви, составляет ту же пропорцию, что и отношение между чистосердечным приношением от полноты сердца — и приношением лицемерным, «горькой жертвой». Подлинное — соприсутствует; присутствие ощущается в близости, тактильно, а не дается в репрезентации. Не просто секуляризация религии и трансформация священного ритуала в культурный спектакль ведет к «гибели соборов», но превращение присутствия — в репрезентацию, вытеснение подлинного приношения — приношением лицемерным, невсамделишным, «как если бы».

О химерах: наследство, оптический способ присвоения прошлого и любовь Одетты

Итак, как в архитектуре, так и в любви: предмет не так важен, как важно приношение; важна полнота присутствия приносящего в том, что приносится; важен знак отношения, не замутненного ни расчетами, ни пользой. Полнота присутствия и ощущение бессмертия охватывают Марсея, когда он откусывает кусочек печенья, размоченного в чае. Сван — альтер эго исследователя соборов у раннего Пруста — учится у Рёскина не только подлинности исторического прошлого, но и подлинности любви, ценя в вещах их свободу от мнимой значимости, в отношениях — свободу от пустых знаков, в том числе знаков денежных, которыми полностью определяется смысл существования его возлюбленной. Одетта — энергичная посетительница разнообразных достопримечательностей и модных мест исторического культа, ее чувство истории питается восхищением технологическими новинками в деле архитектурных реставраций, всего того, в чем Сван видит окаменевшие испражнения Луи-Филиппа и Виолле-ле-Дюка... даже человек, не обладающий особенно тонким обонянием, не избрал бы

для загородной поездки отхожие места и не стал бы наслаждаться благоуханием экскрементов [182](#).

Все это тем более отвратительно ему, поскольку он догадывается, что Одетта использует паломничество по историческим достопримечательностям для встреч с его соперником. Виолле-ле-Дюк — автор знаменитых реставрационных проектов Нотр-Дама, Пьерфонского замка, крепости Каркассон и других сооружений, которые в свое время считались образцом исторической архитектуры, а теперь нашли для себя подражание в формах замка Спящей Красавицы в Диснейленде [183](#). Жизнь Одетты вся посвящается поиску исторических аттракционов в духе фальшивого времени. Труды главного архитектора эпохи Виолле в наибольшей степени соответствуют этой голодной на впечатления чувствительности, которая ценит вещи в силу их сенсационности, а не в индивидуальной осязаемости; сенсационность эта способна репродуцироваться, то есть ощущаться многими одинаково сильно как что-то необычное, и может переживаться вновь и вновь уже вторично, в качестве газетной сенсации. Сенсация привлекает возможностью присутствия и участия в такого рода прошлом вместе с теми, кругу которых ты хочешь принадлежать. Прошлое становится приемлемым, если оно образует культ, который разделяется с равными по социальному положению как способ делать светскую карьеру, сочетая ее с чувственным наслаждением и полезным назиданием. Это «патримониальные эмоции», вызванные «страстями идентификации»: простолюдинка Одетта ищет путь наверх и находит его, присоединяясь к высшему обществу в поклонении историческому наследию, наслаждаясь его псевдоисторическими коллажами.

Символом усилий Виолле-ле-Дюка остаются знаменитые химеры собора Парижской Богоматери, мировой известности эмблемы Средневековья, созданные его собственной фантазией. Эти горгоны — современницы османизации Парижа, одного из первых и самых крупных проектов городского переустройства, прототипа всех последовавших кампаний по перепланировке и санации европейских городов, в результате которого Париж утратил свою средневековую историю и превратился в проект современного урбанизма [184](#). Химеры собора Парижской Богоматери — это произведения эпохи товарного капитализма, империализма и расцвета спекуляций, как финансовых, так и исторических; периода сопряженных с огромными разрушениями реконструкций, которые официально называли «украшениями» (*embellissements*) и «регенерациями»; периода, отмеченного «неутолимой жаждой перспектив» (вспомним Ригля с его «дальним зрением») [185](#). Именно в этом контексте модерности, в контексте расцвета строительных технологий и позитивного

исторического знания с его культурами стиля и эпохи в области коллективного патримониального воображения возникают горгоны Виолле: химерические существа, составленные из не совмещающихся между собой элементов. Повсеместно признанные в качестве символов готического Средневековья, они, по существу, являют собой воплощенный в камне принцип производства значения, всеобщий для эпохи современности, которая воображает себя как воспроизведение старины. Здесь мы находим разные формы воспроизведения: это и реконструкция исторических городских пространств путем их сноса; и реставрация исторических зданий путем их достраивания по собственной фантазии. Это формы вмешательства в материальную среду, соответствующие современным формам и в искусстве (химеры фотографии и киномонтажа), и в антропологии (химеры гендера и расы), и в медиа, включая «глобальные химеры» интернета¹⁸⁶.

Подобно горгонам Нотр-Дама, и сама Одетта являет собой нечто химерическое, как живое олицетворение товарного фетишизма; человек темного происхождения, она меняет габитус многократно и осознанно по мере восхождения по лестнице класса и богатства: не то работница, живущая трудом своих рук, не то предпринимательница, торгующая своим телом, не то потребительница культурных сокровищ из праздного общества. Это своего рода монстр, составленное из разнородного материала существо, точно такое же, как и все ее окружение «пустых знаков», полностью адекватное пустоте этих знаков, — но оно обретает единство в глазах Свана, синтезированное в органический и недостижимый образ силой его любовного желания. Освобожденная любовью Свана от монструозности, Одетта для него — одна-единственная и невозпроизводимая; *objet-personne*, явление, которое нельзя объяснить, но на которое можно только указать пальцем, назвав по имени. В сердце Свана она обретает для себя имя как такая единственная в своем роде сущность, но это имя состоит из одной-единственной коротенькой музыкальной фразы, и только эта фраза и остается как память о любви, когда Сван перестает любить Одетту и наконец женится на ней, а Одетта, добившись желанного положения и покоя в нем, внутренне тоже приходит в себя и обретает полную адекватность своему химерическому окружению выскочек-нуворишей и обуржуазившихся аристократов.

На периферии этой печальной истории о любви Свана звучит, конечно, и вопрос об утраченном времени, о прошлом, которое обретается вновь соответственно этим двум перспективам, двум типам экономии желания. Время Одетты, каким оно предстает в историческом и технологическом фетишизме в духе Виолле-ле-Дюка,

— это химера, в которой искусством инженера и из материала исторических и археологических данных путем спекуляции эпоха воссоздается в некоем воображаемом подобии исторической истины, причем составляется из разнородных, разноприродных и разновременных фрагментов, которым волей реставратора назначается роль исторических документов. Химеры на крыше собора Парижской Богоматери — это воплощенное в камне историческое кредо своего времени и класса. В вводной главе к «Беседам об архитектуре» Виолле сравнивает культурно-исторический памятник — продукт времени и современной архитектурной реставрации — с кентаврами и химерами, как «нечто составное, являющееся как бы явлениями второго порядка». В этой способности придавать вид органических существ составным реальностям «второго порядка» Виолле видит предназначение художника, тоже своего рода монстра, соединяющего в себе разнородные по своей природе способности — воображения, подражания и рассудка. При этом чем больше его (художника) творения удалены от действительности (как, например, собор XIII века от городской публики XIX века. — *И. С.*), тем больше связности и тем более гармоничную форму он (художник) обязан придать материальному воплощению, которое должно сделать их общепонятными.

Усилием художника образ средневекового собора связывается в «гармоничную форму», чтобы стать памятником, являясь при этом, по существу, химерой. Так, художник, изображая кентавра, присоединяет позвоночный столб человека к позвоночному столбу коня <...> он с изумительным мастерством пригонит живот человека к груди четвероногого, и самый пытливый человек поверит, что перед ним точное и тонкое воспроизведение природы... Какое мне, художнику, дело до того, что ученый докажет мне невозможность существа, если я ощущаю его реальность... [187](#)

Этот последний аргумент в пользу памятника-химеры звучит в духе Одетты: историческая подлинность не имеет ценности как таковая; ценность определяется историческим правдоподобием в моих глазах, реальностью моих художественных ощущений. Химера истории возникает здесь в ряду других призраков модерности: это и химера доисторического мира в реконструкциях Кювье, и химера индоевропейского праязыка — в реконструкциях моногенетических теорий в филологии и т. д.

Химерический историзм модерности становится руководящим принципом архитектора в восстановлении руин. Реставрация и как термин, и как архитектурная дисциплина — явление современности. Виолле утверждает это в первом же и широко известном предложении статьи из своего «Толкового словаря архитектуры»:

И термин «реставрация», и сама реставрация явления современные. Реставрировать сооружение — это не значит его сохранить, отремонтировать или перестроить; это значит восстановить его в целостном состоянии, в каком оно, возможно, никогда и не существовало ни в какой конкретный момент времени¹⁸⁸.

И в этом тезисе тоже невозможно не узнать признак химерического историзма Свана, который наслаждается сходством между современностью (в лице Одетты) и изображением на старинной фреске. Старинный портрет становится изображением современного оригинала. Старинные произведения принимают «более общее значение»: они «лишались в его глазах связи с определенной исторической эпохой, теряли свою материю»; подмеченное же им сходство было таково, «о существовании которого художник не подозревал»¹⁸⁹.

В исторической реставрации Виолле все начинается с утверждения исторической реальности как реальности неорганической, полной разрывов и швов и населенных существами, смонтированными из разноприродных фрагментов, историческое прошлое является современности, подобно привидению. Дело художника — убедить в существовании и реальности призрака, в исторической возможности существования химеры, которую он склеивает:

Вы придумываете невозможный факт, например случай с привидениями. Вы знаете, что ваши слушатели не верят в привидения. Что же вы предпримете для того, чтобы этот вымысел, проникнув в их сознание, оставил в нем впечатление реального события? Вы постараетесь описать место действия, придать каждому предмету реальный характер, нарисовать картину, где все предметы приобрели бы вещественность, каждое действующее лицо — четкую и законченную внешность и характер. Вы не оставите ничего туманного и неопределенного, и когда ваша сцена будет подготовлена и ваши слушатели станут ее участниками, ее, так сказать, воображаемыми действующими лицами, вы заставите явиться свое привидение... и тогда все, что было невероятного в вашем рассказе, примет видимость реальности, тем более волнующей, чем естественнее были ваши предварительные описания. Вот подлинное искусство¹⁹⁰.

Все вышесказанное в глазах Свана составляет *dejecta* эпохи выскочек и нуворишей, «экскременты» фальшивого историзма и фальшивого имперского величия. Сван отстаивает достоинство и ценность «подлинной старины», живет в аристократическом районе, обитатели которого отличаются древностью рода, но не элегантностью в понимании Одетты; того же рода вещами он обставляет свой дом — это потертые старинные ковры и книги, свидетельство десятилетий

изучения архитектуры и пр. Все это не впечатляет Одетту, которая предпочитает экскурсию для обозрения колоссального новодела в Пьерфоне в компании своих вульгарных знакомых. Сван целиком на стороне органичного и подлинного, тогда как Одетта — олицетворенная фальшь во всяком своем проявлении. Однако ревность Свана вызвана также и завистью к тому, насколько органична химерическая Одетта в своих проявлениях и пристрастиях своему времени и своей среде и насколько живы и произвольны ее реакции в ответ на его попытки воспитать в ней вкус к ценности рёскиновской *voicefulness*. И наоборот, радетель подлинной старины, свободной от историзирующей и коммерциализирующей коррупции, ищущий знаков произвольного воспоминания как голоса истины, как *voicefulness* исходящего из глубины органического бытия, — сам Сван вовсе не органичен всему этому¹⁹¹. Сын еврея — биржевого маклера, воспитанный в католической вере, по своим истокам, которые он признает только гораздо позднее, став дрейфусаром, Сван остается чужд той почве, которой он столь самоотверженно служит, и в своем романтическом культе седой старины, абсолютно чуждой ему по происхождению и воспитанию, и потому тем более дорогой аристократической древности, он как раз и представляет собой ту самую химеру, или кентавра — составное существо, склеенное из несоприродных друг другу элементов, — которое Виолле избирает в качестве аллегии искусства вообще, аллегии искусства реставрации и — шире — аллегии модерности XIX века. Виолле прозорливо провел аналогию между современностью и Средневековьем как раз в плоскости этой химеричности, неорганичной многосоставности простых, казалось бы, вещей, в монтажности идентичностей и интенций. Gothic revival — течение в общем климате «страстей идентичности», на противоположном полюсе которого вел свою проповедь непримиримый враг реставрации-деструкции и «реставраторов-революционеров» Рёскин, — у Виолле оказывается попыткой овладеть вечно ускользающим настоящим. И этой же неуловимостью времени движимы и Сван, и Одетта — оба нарциссы, замороженные отражениями в зеркалах прошлого, люди-кентавры, составленные из подражаний; люди — химеры модерности в плену патримониальных желаний.

«Непоправимая беда нашей современности — в том, что мы опоздали», — говорит Виолле; он утверждает, что ясность архитектурной формы, точность программы и естественность стиля утрачены вместе с греческой и римской античностью. Так же и в средневековом искусстве, которое «опоздало» и по отношению к грекам с их искусством, основанным на непревзойденном наблюдении и понимании формы, и по отношению к римлянам,

которые умели радикально упростить форму, подчинив ее требованиям управления, духу империи и ее учреждений¹⁹². Связь между искусством и политическим строем «сейчас» и «тогда» — то есть в Средневековье и в Новое время — выражает себя в том, что и там и там искусство

непрерывно борется с учреждениями этих народов <...> именно вследствие этого его (искусства) методы, вместо того чтобы быть простыми, как у древних, сложны, требуют тщательного исследования, проверки, освещения путем критики и анализа. Наступило новое время, и новая архитектура, социальная (отвечающая «духу народа») по природе, подобно Средневековью, отвечает новому социальному строю: сложному, раздираемому вновь и вновь возникающими противоречиями <...> в котором как бы суммированы традиции прошлого с физическими и моральными потребностями современности <...> в котором все колеблется, неуравновешено, все постоянно ставится под вопрос, где дух народов ищет своего окончательного выражения, пробиваясь сквозь чащу сомнений, систем, революций, где учреждения уже не пытаются подавить этот дух, но стремятся после стольких испытаний притти к соглашению с ним¹⁹³.

Как неорганичная, но наивно не осознающая своей искусственности Одетта отвечает этому сложному времени, так и всецело осознающий, и все же отказывающийся признавать свою неорганичность Сван полностью соответствует духу неуравновешенного и противоречивого века, схваченному Виолле в монументальных архитектурных фантазмагориях. Однако именно химеры Нотр-Дама — фантастические существа, продукт его фантазии, целую галерею которых он придумал, чтобы заменить ими старинные скульптуры, — остаются подлинным воплощением и его философии истории, и его понимания общественных отношений нового времени, и его концепции субъекта с особенностями его патримониального воображения. Ирония в самом духе прустовских «Поисков...» с их отрицанием «экскрементов» как раз в том, что сам принцип многотомного романа воспроизводит логику и метод реставрации времени по образцам Виолле-ле-Дюка, а результат — роман «В поисках утраченного времени» — напоминает колоссальные реставрационные проекты Виолле, задуманные и частично реализованные в Париже и Пьерфоне. Вместе с тем паломничество к этим святыням модерности, тот культ памятников, начало которому положили дешевые модники вроде Одетты и ее друзей, невозможно не сравнить с современным нам сегодня культом романа Пруста, построенного в подражание средневековому собору и привлекающего

к себе паломников-читателей так, как Нотр-Дам привлекал и привлекает к себе туристов.

4. КУЛЬТУРНАЯ ЦЕННОСТЬ ПРОШЛОГО И ЕГО ДЕИСТОРИЗАЦИЯ

О патримониальном нарциссизме, его сущности и происхождении: «Современный культ памятника»

Оппозицию произвольного и непроизвольного воспоминания Пруст получил в наследие от Бергсона с его противопоставлением заученного и спонтанного воспоминания. Эти категории сопоставимы также и с модусами оптического и тактильного у Ригля, или, если смотреть еще с одной стороны, «химер» и «светильников» в апроприации прошлого модерностью. Первое формируется как воспроизведение современными новейшими технологическими средствами некоторого оригинала — или утраченного первоначального состояния, или идеального прототипа, своего рода платоновской идеи, перемещенной в воображаемый исторический контекст далекого прошлого. Нет никакой необходимости приводить примеры — мы все выросли в окружении такого рода химерических древностей, посещая исторические достопримечательности, разнообразные парфены и пергамоны европейских и американских музеев. Во втором модусе апроприации — «светильников» — прошлое возвращается как переживание непосредственного (неопосредованного) столкновения с живым, физически воспринимаемым временем, как приобщение к его коллективному опыту. «Химеры» и «светильники» — не оппозиции, а именно антиномии: несмотря на категорическое отрицание «светильником»-Рёскиным химер реставрации и, наоборот, утверждение «химериком»-Виолле стилизации в качестве единственного способа удержания прошлого от исчезновения, один и тот же артефакт может интерпретироваться в зависимости от точки зрения и как то, и как другое, но при этом производить острополяризованные, антагонистические дискурсы. Исторический артефакт с точки зрения патримониального воображения — это знак совершенно особого свойства, который не только обозначает вещь, но и сохраняет в себе отмеченную временем материальность.

Именно в этом смысле уместно сравнение между памятником и не стершейся от времени метафорой в слове: содержа в себе живой еще образ, слово само выступает материальным воплощением своего происхождения, содержит в себе и, подобно старинному собору, даже, казалось бы, предъявляет нам собственный исток. Вульгарная этимология — приписывание словам их истока на основе поэтической интерпретации их формы — это явление того же плана,

что и культивация исторических памятников. Еще в большей степени характер исторического артефакта как памятника прошлого соответствует еще более «живому» знаку языка — ономотопее. Ономотопея — это прямой отпечаток реального присутствия означаемого в форме означающего: шорох листьев, звон стекла, треск праздничного фейерверка, позвякивание ключей на поясе хозяйки, дребезжание железного колпачка о стекло антрацитовый лампы, хлопки пламени в разжигаемой газовой горелке и т. д.¹⁹⁴ Все эти слова не просто подражают звучаниям вещей, но, подобно историческим реликвиям, содержат акустический фрагмент прошлого и сохраняют тем самым прошлое в себе в относительной неприкосновенности. Я уже упоминала тезис Бенямина о том, что язык во всей его поэтической полноте можно представить образующимся по принципу ономотопеи, а не по принципу сигнификации — именно на этом предположении основывается модернистская художественная практика¹⁹⁵.

С наступлением модерности — века механической воспроизводимости — этот ономотопоэтический принцип выветривается из слов параллельно тому, как собственная память вещи — память связанного с ней опыта предыдущих поколений — выветривается из вещей. Образуются слова без свойств, вещи без свойств и люди без свойств: инстанции несобственности, которые за отсутствием принципа отличаются вместе с тем повышенной воспроизводимостью. Роберт Музиль очень точно описал механизм такой воспроизводимости, сравнив передачу традиции, лишенной собственных свойств, с упражнением по передаче секретной команды в строю:

Какая все-таки странная штука история! О том или ином событии можно было с уверенностью утверждать, что оно же нашло в ней место или еще безусловно найдет, но в том, что это событие вообще имело место, вообще состоялось, никакой уверенности не было. <...> Эскадрон скачет в две шеренги, и отрабатывается команда «передать приказ», при которой приказ тихим голосом передается от конника к коннику; если впереди прикажут «Вахмистру возглавить строй», то сзади выходит «Восьмерых расстрелять» или что-нибудь подобное. Таким же образом возникает мировая история¹⁹⁶.

Эти рассуждения Музиля как будто подводят итог размышлениям его старшего современника Алоиза Ригля о формировании общественного феномена в современном обществе, которое, возможно, наиболее полно характеризует модерность, а именно — культ памятника. В своей последней работе, теоретическом эссе «Современный культ памятника, его характер и происхождение» (1903), Ригль выступает еще в одной ипостаси — теперь уже не

только как историк искусства, но и как теоретик и практик музейного дела. И здесь мы видим, что образование культа памятника действительно очень похоже на то, как приказ передается в эскадроне. Та «мировая история», которая возникает как продукт «культа памятника», антагонистична истории как таковой и вытесняет ее, заменяя чем-то совсем иным — игрой ценностей. Так, формальная теория произведения искусства отступает под давлением ценностей в картине мира культивирующих памятник активистов-ценителей; истина археологического и филологического исследования отступает перед желаниями и фантазиями потребителей красоты и древности; а памятники в академическом смысле, то есть артефакты — носители исторических данных превращаются в объекты фетишизма нарциссического субъекта массовой культуры¹⁹⁷. Из опустошенных культа памятника знаков возникают эфемерные псевдоисторические миры патримониального фантазирования.

Ригль начинает рассуждение, отделяя культурно-исторические памятники, то есть вещи, найденные и назначенные служить историческими реликвиями (*gewordene Denkmale, unintended monuments*), от «преднамеренных», то есть монументов в собственном смысле, памятников на площадях (*gewollten Denkmale, intended monuments*). Последние возводятся с задачей напоминать о конкретных исторических событиях, деятелях и их деяниях. Ригль употребляет слово «памятник» в археологическом или филологическом смысле, как потенциальный источник исторических данных, объект научной интерпретации, музейного, архивного или библиотечного хранения, объект охраны со стороны государства, за работу которой во главе центральной комиссии Ригль и отвечал в последние годы жизни. На переломе XIX и XX веков, перед самым падением империи Габсбургов вместе с ее культурным истеблишментом, у такого рода объектов появляется собственная социальная жизнь, или публичная история, когда образованная публика и просвещенная бюрократия начинают интересоваться национальным прошлым, посещать достопримечательности, организовываться в кружки и общественные движения и на правах гражданских активистов включаются в дело охраны памятников. При этом авторитет академического исторического знания падает, а патримониальная энергия и энтузиазм масс все возрастают. Ригль называет этот феномен культом, сравнивая его по широте охвата, демократизму и силе аффекта с ранним христианством в пору его стремительного распространения. В рамках этой новой религии несколько форм ценности, которую усматривают в объекте, можно было бы сравнить с церквями или сектами со своими особенностями

поклонения. Каждый исторический объект одновременно является объектом художественной ценности. И наоборот: каждый объект с эстетическим значением имеет свою историю. Сторонники с каждой стороны конкурируют между собой, как разные церкви за одну и ту же реликвию. Проблема заключается в том, что один и тот же предмет или сооружение выступает объектом разного рода ценностей с совершенно разными перспективами в смысле того, каково значение данной вещи и как с ней надо обращаться, в частности — как сохранять от разрушений и что именно считать разрушениями, если таковые вообще предполагается предотвращать или компенсировать¹⁹⁸. Поэтому анализ Ригля имел и имеет большое значение как попытка не просто теоретизировать и упорядочить проблемы музейного хранения с точки зрения австро-венгерского законодательства того времени, но и внести порядок в хаотическую картину разного рода патримониальных интенций и общественных аффектов, которые усиливаются по мере роста индустриализации и в дальнейшем лишь возрастут стократно, когда деструктивные силы XIX века достигнут апогея в колоссальных разрушениях империалистической войны. Исторические чувства современного Риглю общества из академической среды специалистов выплеснулись в салоны и на улицы, трансформировались и приняли форму культа. Как будто вокруг золотого тельца, вокруг исторических святынь разыгрываются разнообразные «акции» (Музиль), и общественная ценность наследия неуклонно повышается за счет инвестируемых в общий культ аффектов патримониального нарциссизма. Не совсем в этих терминах, но по существу Ригль описывает именно эту динамику в момент ее зарождения.

Если искусство Ригль мыслит как формалист, а историю искусства — как теоретик истории, то в своем анализе памятника он ницшеанским жестом ставит во главу угла ценность. Тем самым формальная теория отступает, уступая место совсем новому взгляду на вещи в духе семиотики культуры. Классификация видов значимостей, мотивирующих ценность памятников прошлого, у Ригля в чем-то близка семиотике Пирса. Он разделяет памятники на «преднамеренные» (*gewolltene*, «поволенные», водруженные) памятники-монументы событиям и людям — и «непреднамеренные» (*gewordene*), или вещи, ставшие памятниками в качестве носителей следов и свидетельств; ср. памятник на площади — и «литературный памятник», «археологический памятник»; «памятник древности» и пр. И те и другие обладают коммеморативной ценностью, но каждая из этих категорий коммеморативна по-разному: монумент на площади помнит прошлое не так, как руины средневекового замка¹⁹⁹. Эти две категории («памятник на площади» и «литпамятник») относятся друг

к другу примерно так, как иконические знаки относятся к символам у Пирса. «Непреднамеренные» памятники в семиологическом отношении не мотивированы, но произвольны в смысле произвольности знака по Соссюру; это вещи, которые *назначаются* служить историческими памятниками, их значение *конвенционально*, и Ригль занимается исследованием как раз этой общественной конвенции, в силу которой вещь оказывается памятником, а памятник — объектом культа (а не истории или филологии, например). В своем рассуждении он сначала отбрасывает «преднамеренные», то есть воздвигнутые на площадях, монументы, а из числа «непреднамеренных» памятников исключает художественные, поскольку в своей ценности они основаны на эстетическом идеале, который Ригль считает относительным и второстепенным критерием, поскольку он зависит от «эстетической воли» текущей эпохи, от знаменитого риглевского *Kunstwollen*, «воли к искусству» или «художественного воления». Собственным значением памятника следовало бы считать его, памятника, историческое содержание; так, по крайней мере, рассуждает историк, выдвигая неоспоримый, казалось бы, критерий, которым, собственно, и определяется необходимость охранять памятники от разрушений материальных и от символического рассеяния и размывания смысла. Однако с точки зрения «культа», то есть общественной патримониальной практики, это оказывается совсем не так. Одно дело историческое содержание, но совсем другое — ценность: ценность памятника всегда «для нас», для наших ощущений и переживаний, здесь и сейчас, и потому значимость его всегда относительна; размывание историчности памятника в процессе его эстетизации заключено в самой основе его «памятниковости». В этом отличие памятника в смысле Ригля от монумента на площади: в отношении последнего мы просто забываем, кому этот монумент и кем воздвигнут и безразлично проходим мимо, привычно не обращая на него внимания. В отношении памятника такого простого забвения не существует: историчность памятника заключается в бесконечном вращении связанных с ним переоценок ценностей. В этом отношении представляется странным, что наряду с «воления к искусству» (*Kunstwollen*) Ригль не вводит понятие «воления к истории»: открытый им «современный культ памятника» и есть общественный феномен, который движется этой коллективной волей к истории в духе провозглашенной еще Ницше постоянной переоценки ценностей²⁰⁰. Но по существу описываемый им культ памятника именно и составляет явление игры ценностей — сил «исторического воления», воли к прошлому со стороны заведомо безысторичного человека современности, человека рассеянного во времени, человека-

без-свойств. Поэтому и трактат Ригля — не об истории вещей, но именно о том, как мы наделяем вещи историчностью; не об искусстве, а о том, как мы приписываем вещам эстетическую, историческую или иную ценность. Это исследование об общественном сентименте, о мобилизации патримониальных аффектов и о культурных институтах, которые сакрализуют вещи в опустошенном от веры, безрелигиозном культе памятников — идолов просвещенной модерности.

Ригль строил свою систему, противопоставляя эстетическую ценность — исторической, историческую — ценности возраста, то есть «древности вообще», эту последнюю — ценности новизны, которая есть признак совсем низменного вкуса, любящего старинную вещь за то, что она выглядит как новенькая. Все это, вместе взятое, он противопоставил практической ценности, в соответствии с которой памятник используется в какой-то совсем посторонней функции, например старинное аббатство — как библиотека, церковь — как картофелехранилище, средневековый замок — для хранения зерна или пороха²⁰¹. Существенно, что со временем, превращаясь в масскультурный феномен, памятник все больше утрачивает свои корни, а его ценность возрастает в своей относительности. Тезис Ницше о том, что всякая истина основывается на оценке и переоценке ценностей, что познание и истина определяются волей к истине, у Ригля подтверждается не только в случае эстетической ценности, которая зависит от вкусов публики и *Kunstwollen* данной эпохи, но и в случае ценности исторической, основанной на знании фактов, когда исторический факт уступает место ностальгическим настроениям массы и сменяется неопределенной «волей» считать ценными старые вещи «вообще». (Подобно этому, домашний музей Буvara и Пекюше включал в себя самые разные предметы, которые не нуждались в исторических доказательствах и произвольно награждались функциями и нарекались древними артефактами и ценными археологическими находками только на том основании, что их нашли и выкопали из земли.) В таких актах переоценки ценностей культ памятника становился на не менее зыбкую почву неопределенного и неясного, но страстного патримониального «воления».

Историзация памятника, хоть и освобожденного, казалось бы, от релятивности *Kunstwollen* и произвольных суждений эстетического и исторического плана тем не менее сама по себе тоже исторична. До наступления эпохи позитивного знания и академического историзма, пишет Ригль, историческая ценность вещи определялась с точки зрения сохранности в ней признаков вечного идеала, нетленного абсолюта прекрасного, например греческого канона. (Выше я сравнила это с сохранностью метафоры во внутренней форме слова

или акустического отпечатка материального мира в ономапоее. Ригль, конечно, не идет так далеко, зато этим путем следует внимательный читатель Ригля Беньямин.) Однако и греческий канон вечной красоты тоже возник в определенном историческом контексте модерности, в век просвещения в теоретических построениях французских энциклопедистов. Век девятнадцатый, век историзма, приходит на смену восемнадцатому, веку просветителей, с собственным научным идеалом, в свете которого прошлое все целиком оказывается состоящим уже не из воспроизведений (идеала), а из сущностей, являющихся и исчезающих во глубине веков, из того, «что было и чего больше нет», из отдельных звеньев в одной и той же цепи развития, в которой все детерминировано и ни одно из колец нельзя ни пропустить, ни опустить, ни заменить²⁰². Но на начало XX века та прошлая реальность, которая информирует исторический объект, уже практически совсем потеряла суверенность. Ценность — не в вещи, она возникает в восприятии, обмене и применении; вещи ценны не сами по себе, но для нас. Это то основание, силой которого вещь вписывается в систему современности, а не в систему первоначальных обстоятельств, в которой она зародилась; так валёр в живописи не имеет объективного существования, но служит сохранению цветового баланса, как бы вписывая оттенок в общий колорит картины, а соссюровский *valeur* (смыслоразличительная ценность, в русском переводе — значимость) в значении знака, также не имея референции, создает дифференцирующую значимость в отношении других компонентов системы значений. В этом смысле Ригль остается принципиальным формалистом. Система не имеет генеалогии (диахронии) и пренебрегает генетическими критериями; она организует вещи связями, которые актуальны здесь и сейчас, вне зависимости от происхождения вещей, исторической памяти и опыта. Памятник существен для своего «культа» в перспективе той или иной ценности, то есть своего рода смыслоразличительного дифференцирующего валёра, а значение референции (историческая ценность по Риглю) при этом падает.

Теория ценностей Ригля, таким образом, не только перекликается с семиотикой Пирса, но как будто предвещает и семиологию Соссюра, и даже в еще большей степени археологию знания Фуко. Однако примечательно и то, как в его мысли ценность — «то, что ценят и за что ценят» — соединяется не только со смыслоразличительным *valeur*, то есть с ценностью в системе общего мировоззрения, но и со стоимостью в смысле чуждого ему Маркса. Культ, связанный с ценностью памятника, — это, по существу, символическая экономия, кругооборот символического обмена, и Ригль наглядно показывает, как обращения и превращения ценности

памятника сопутствуют отчуждению артефакта от его собственной исторической реальности; как происходят коммодификации прошлого в формах массового потребления под маркой культурного наследия. По совпадению или нет, в своем анализе Ригль использует термины, известные нам из политической экономики: например, *Gegenwartswert*, «текущая стоимость» (у Ригля — ценность с точки зрения современности, а не исторического происхождения артефакта), или *Gebrauchswert*, «потребительная стоимость» (у Ригля — практическая ценность памятника для использования в посторонних функциях). Вольно или невольно Ригль стал оппонентом Маркса и его теории трудовой стоимости, поскольку ценность памятника не связана с затратами производительного труда. Ригль оказался дальновидным и во многом предвосхитил «новый дух капитализма» XXI столетия, эпохи символического, культурного, интеллектуального, когнитивного и прочего капитала, не связанного с затратами времени на производительный труд²⁰³.

Одновременно Ригль остается и сыном XIX века, эпохи исторического позитивизма и *Bildung*. Но как языковая метафора постепенно стирается и забывается в мире произвольных знаков, так и историческая память вещи, назначенной служить памятником, постепенно и неуклонно улетучивается под растворяющим все твердое влиянием патримониально настроенной массы. Ведь и правда, «все твердое растворяется в воздухе»; «все застойное исчезает», как сказано в «Манифесте Коммунистической партии». Растворяется и внутренняя форма имени по мере того, как метафора забывает свое происхождение в мире и производство смысла в коммуникации приходит на смену метафизической онтологии подлинного и прекрасного: динамика модерности идет в сторону разсущствления сущностей и торжества принципа произвольности в обозначении мира, в постоянной переоценке его ценностей.

В силу материальности памятник сопротивляется своему растворению в воздухе, поскольку имеет функцию напоминать о чем-то таком, что все-таки не вполне произвольно, что все-таки когда-то имело место, что было и остается присутствием, а не знаком присутствия. Даже уже не имея никакой самоидентичности, никакой подлинности, кроме воления памяти, подобно сгнившему кораблю Тезея, прошлое все же некогда имело место в форме событий и в лице людей, в них участвовавших. Если эстетическая ценность полностью определяется произволом текущего эстетического вкуса, то историческая ценность соответствует чему-то такому в вещи, что отвечает ее сущности, причем независимо от того, какая именно эпистема исторического знания диктует историческую ценность в данный момент.

Для историка искусства и куратора музейной коллекции, имеющего дело в одном и том же предмете и с формой, и с ценностью, и с материальностью, память вещи реальна так, как реальны надпись и дата на монете, даже если они стерлись. Наоборот, в контексте культа историческое содержание памятников уступает коммеморативным функциям, свидетельства исторической эпохи — поиску следов прошедшего времени «вообще». Руины, скульптурные фрагменты, патина на поверхности старинной утвари или лакуны на живописном полотне привлекают внимание тем, что одновременно являются собой и произведения рук человека, и произведения разрушительных сил времени. Зрелище материального распада, это проявление торжества сил природы над ухищрениями культуры, обладает фетишистской привлекательностью: это рёскиновское «паразитическое возвышенное», та самая живописность, которую так высоко ценили в древностях и Пруст, и его герой Сван²⁰⁴.

В логике модерности — постепенное размывание, «растворение в воздухе» конкретно-исторического и экспансия произвольного и аффективного отношения. Ригль прослеживает в новом времени три стадии постепенной экспансии памяти и постепенной утраты конкретной исторической информации. Обычный надгробный памятник, исторический смысл которого предельно конкретен, устанавливается в память о конкретном человеке конкретными же людьми, например членами семьи. Здесь мало что прибавляется с переходом к модерности, но в другом случае смысл полностью меняется со временем. Если в древнем мире колонна Траяна призвана была в качестве монумента увековечить завоевательные подвиги императора, то в XV веке для итальянских антикваров-эрудитов она представляла интерес только как носитель древних инскрипций, а для истории культуры (*Kulturgeschichte*) XIX века — как свидетельство исторической эпохи, анонимного звена в цепи закономерного исторического развития. С наступлением XX века обобщенная «ценность древности» — интерес к вещам по причине их неопределенной старинности — затмевает собой историческую ценность, культивировавшуюся прежней образованностью; чтобы полюбить вещь за ее древность и переживать соответствующие чувства, не надо знать исторические факты, не надо иметь университетское образование.

Патримониальное воображение отрывается от исторической реальности, и память в силу этого заметно расширяется, распространяя свое любование на все возрастающее число непонятно чем связанных объектов, попутно радикально демократизируясь, освобождаясь от требований авторитетной учености. Для того чтобы оценить вещь с точки зрения очарования старины, достаточно

склонности к определенному рода ностальгической мечтательности. Эта динамика ценности прошлого от трудного для усвоения факта к легкому и праздничному коллективному переживанию традиции и корней соответствует параллельному процессу все нарастающей эмансипации индивидуума в обществе модерна. Освободившись от ценности, связанной с исторической памятью самого объекта, мы переходим к ценностям сегодняшнего дня, от «объективного восприятия» — к восприятию под знаком субъективного опыта²⁰⁵. Параллельно с этим процессом, как уже отмечено, происходит деэссенциализация языка, отступление от исторической метафизики сравнительного позитивистского языкознания XIX века и классической филологии с ее поисками корней и истоков — к плоским значениям немотивированных произвольных наименований-знаков в системе смыслоразличительных ценностей-валёров. Память культа проявляет структурную родственность со стертой метафорой в слове, когда в мотивации имени торжествует принцип произвольности и связь с внутренней формой исчезает из сознания. Подобным образом и памятники абстрагируются от исторического опыта и вместо референции к событиям прошлого служат маркерами, дифференцирующими субъект массовой культуры на основании особенностей его патримониального потребления. Например, такие маркеры могут создавать значимое социальное различие между теми, кто любит свежеставрированный Пьерфон, и теми, кто, наоборот, любит отблески заходящего солнца на крыше средневековой нормандской церкви.

Можно сказать, таким образом, что Ригль предвидел очень многое из того, что стало актуальным для нас в XX и XXI столетиях. Он предсказал судьбу исторического под знаком бесконечно разрастающегося патримониального; победу коллективной памяти над историей и аффектов над фактами; выветривание истории из исторического объекта; превращение археологической конкретности памятника в собирательное и бесформенное тело наследия; присвоение чужого опыта прошлого в форме культурного капитала, манифестированного в ощущениях, связанных с созерцанием и потреблением старых вещей «вообще», как жетонов без даты, без определенного исторического адреса или идентичности.

Продолжая логику рассуждений Ригля уже в условиях общества постсовременного, Даниэль Фабр прослеживает эту динамику дальше, за пределы массового общества в условия позднего капитализма, общества потребления и спектакля, когда «эпоха памятника» сменяется «эпохой наследия», а культ памятника (по Риглю) — индустрией культурного наследия и туризма. Так же как продолжение открытой Риглем экспансии памяти и ее эмансипации

от истории, параллельно процессу эмансипации индивидуального субъекта в постиндустриальном, постсовременном контексте образуется нарциссическое стремление настоящего использовать прошлое в качестве «патримониального зеркала» для созерцания собственного коллективного «я» (Франсуаза Шоэ). Культ памятников создает эффекты подлинности в восприятии потребителя; памятник, или достопримечательность, — химера патримониального желания — становится социальным конденсатором для производства и накопления культурных сокровищ: коллективных аффектов, агентностей и идентичностей. Культурно-историческое наследие в совокупности артефактов берет на себя функции той самой магической вещи, которая, будучи распределена между всем сообществом, не становится собственностью всех, но возвращается к своему неведомому истоку в глубине мифического времени сообщества, как нерастраченный и неизменный рубль, как магический и неисчерпаемый источник все новых и новых даров прошлого с его мистическим откровением, эстетическим канон и этической проповедью²⁰⁶.

Об империализме в конституции культа памятника

Связь небольшого фрагмента статьи Бенъямин «Капитализм как религия» (1921) с анализом «современного культа памятника» у Ригля формально не вполне очевидна, но по существу напрашивается²⁰⁷. Особенно с точки зрения того обобщения, которое сделал Бенъямин, расширив анализ культа, начатый до него Риглем, до критики в целом символической и моральной экономии при капитализме с его культовым характером. Для Бенъямин сама сущность капитализма заключается в непрерывном праздновании культа в его крайней форме, *sans rêve et sans merci*, «безжалостного и беспощадного», чем и исчерпывается капитализм как религия, поскольку в отличие от религии как таковой он не имеет ни учения, ни теологии²⁰⁸.

В духе Ницше Ригль описывает фетишизм в массовом обществе по отношению к историческому артефакту как проявление *задолженности* перед прошлым. Это становится понятней в контексте того подобия между капитализмом и культом, из которого исходит Бенъямин, особенно в свете его попытки описать его, капитализма, моральную экономию, основанную на указанной Ницше двусмысленности вины, то есть морального долга, с одной стороны, и растущей долговой зависимости в условиях эксплуатации — с другой. Фрейд утверждал, что *чувство вины* (*Schuldgefühl*) принято называть *сознанием вины* (*Schuldbewusstsein*), хотя ничего *сознательного* в этом чувстве и нет²⁰⁹. Подобным образом и историческое сознание в той форме, в которой оно являет себя в культе памятника с его поклонением патримониальным ценностям,

можно рассматривать как разновидность *Schuldgefühl* — неосознанной, но принудительной задолженности перед прошлым. Первым на эту судьбоносную двусмысленность немецкого слова *Schuld* указал, разумеется, Ницше в «Генеалогии морали»: это его мысль, что нравственная проблема преступления и наказания, как и религиозная доктрина греха и воздаяния, берет свое начало в практике денежного обмена.

Попытка Ригля разобраться в динамике ценностей, связанных с культом памятника, говорит о том же — о связи между аффектами прошлого и деньгами. В свете этой амбивалентности «ценность» — *Wert*, центральная категория в анализе Ригля, также оказывается двусмысленным понятием. С одной стороны, под *Wert* подразумевается стоимость как экономический фактор, стоимость принимаемых решений — ведь Ригль, как уже отмечалось, пишет с точки зрения государственного служащего Австро-Венгерской монархии, в качестве генерального консерватора Центральной комиссии по исследованию и охране памятников архитектуры. Фактор экономической стоимости учитывается, когда принимается решение, например, воссоздать из порохового склада средневековый замок. С другой стороны, *Wert* означает и ценность символического плана, ценность бесценной реликвии, объекта духовного поклонения. Накопление исторической ценности — сокровищ культуры — оказывается символическим аналогом процессов накопления богатств и образования сокровищ в капиталистической экономике. Ценности культурно-исторического наследия составляют область символической собственности и способствуют, как всякая собственность, дальнейшему закреплению в уже отмеченной ранее двусмысленности *Schuld* — то есть нравственного долга по отношению к прошлому, который, как и долг денежный, несет в себе моральные обязательства, чувство вины и угрозу наказания — источник «недовольства культурой» в душе культурного человека²¹⁰.

Беньямин утверждает, что экономия моральных обязательств при капитализме носит характер капиталистического, то есть расширенного воспроизводства, что справедливо и в отношении воспроизводства обязательств перед прошлым. Психоанализ с его глубоким проникновением в сложную механику памяти как будто подтверждает логику капиталистического расширенного воспроизводства и в своей терапевтической экономике также не составляет исключения в общей логике накопления. Так, травма первичной сцены в психоанализе играет роль, подобную той, которая в политэкономии капитализма отводится первоначальному накоплению: патология наращивается, имея в основе травму, подобно

тому как в ходе обращения из начального капитала наращивается капитал основной. Похожим образом и вещь, ценная своей связью с прошлым, становится тем первоначальным капиталом, обращением которого накапливается капитал коллективной памяти; Ригль описывает историческую ценность как ее, коллективной памяти, сущностное ядро или как своего рода «внутреннюю форму», из которой производится и воспроизводится, расширяясь и наращиваясь со временем, значимость памятника в целом. При этом под давлением нарциссического культа историческая реальность артефакта выветривается, но ценность памятника от этого не уменьшается, лишь историческое знание немногих избранных уступает место другим, более демократическим формам апроприации, основанным на массовом ностальгическом аффекте.

Продолжая мысль Бенямина, история в культе памятника, подобно капиталу в экономике и детской травме в психоанализе, занимает в этой символической экономике место, соответствующее месту первородного греха в экономике религиозного искупления. Капитализм имеет такую же структуру, как религия, и этой структурой определяется также комплекс ценностей модерности по отношению к памятнику прошлого и к прошлому вообще. Исторические установки современного общества, говорит Ригль, — это культ. Капитализм, пишет Бенямин, это культ, который не искупает вину человека, но, наоборот, наделяет его виной. Вина и задолженность, «недовольство культурой» здесь превращаются во вселенское отчаяние: «...религия больше не является преобразованием бытия, но есть его превращение в руины. Разрастание отчаяния до уровня религиозного состояния мира...»²¹¹ Предаваясь культу памятника, охваченная отчаянием вселенная модерности компенсирует убывающую «надежду на спасение», чувствуя свою обязанность устремлять все усилия на охрану фетишей, например на спасение старинных соборов; сюда же относятся и ритуалы поддержания ценности в общественных патриотических акциях и кампаниях по защите наследия и соответствующие меры государства. Эти коллективные попытки искупления прошлого из общей деструкции, которую несет с собой капитализм в своих высших проявлениях, таких как империалистическая война, превращаются в акты духовного величия. Так, в самый канун беспрецедентно разрушительной эпохи империалистических войн, на фоне гигантского роста военных технологий и милитаризации наций сама идея культурного памятника и нравственный императив его охраны получают огромный толчок. Рост гуманитарных и просветительских настроений в общественности в рамках культа памятников прямо пропорционален милитаризации

империй, темпам внешней и внутренней колонизации. Когда Наполеон вывозил в Париж искусство итальянского Возрождения или древнеегипетские ценности, он захватывал их в качестве военных трофеев и символов мощи собственного оружия. Когда же инженеры-железнодорожники Прусской империи вывозили Пергамский алтарь из Малой Азии для помещения в специально построенный в Берлине музей, они действовали уже не из голого захватнического аппетита, но из цивилизованных соображений необходимости спасения памятника мировой культуры. Империалистическая милитаризация становится питательной средой для расширения и обогащения идеологий и практик культа памятника; усилия имперского «государственного пацифизма» по охране памятника оказываются предвестниками приближения всеразрушающей военной катастрофы²¹².

Мессианское измерение в современном культе памятника возрастает на почве имперского милитаризма как его, милитаризма, гуманитарная изнанка и покоится на риторике сохранения и спасения. В христианской религии искупление вины — то есть освобождения от того, что Фрейд называет нездоровым чувством (а не от сознания) вины, — связывается с жертвой Христа и последующим справедливым судом при конце времен. В условиях культа памятника идея искупления вины воплощается буквально в идеологиях и практиках спасения исторического памятника от агрессии людей или действия времени. Поэтому, спасая руину, Виолле-ле-Дюк достраивает ее до фантастической полноты, которой первоначально здание никак не обладало. Рёскин, наоборот, спасает, запрещая какое бы то ни было вмешательство, дабы не нарушить способность руины излучать свою возвышенную *voicefulness*.

Под знаком ли «химер» или же в порядке оппонирования «химерам» под знаком «светильников», современный культ памятника приобретает отчетливое эсхатологическое звучание, пропагандируя мессианизм в отношении фетишей патримониального воображения, причем небольшой ценой: ценой идеологического ангажементы и эмоционального участия в общем движении эстетизации истории, которое «спасает» прошлое, опустошая историческую реальность, украшая ее в духе собственного «художественного воления» и удовлетворяя тем самым требования соответствовать моральным ценностям и утилитарным нуждам сегодняшнего дня. Эстетизация спасает артефакт от разрушения ценой превращения подлинника в фетиш. Это также соответствует риглевской и бенъяминовской схеме культа. Как объект культа фетиш становится безразличен для своего поклонника в смысле того, что он,

собственно, представляет собой как вещь с собственной памятью и собственным значением.

Человек, участвующий в ритуале, не читает окружающие его культовые изображения, поскольку они не несут никакой информации, а лишь служат ритуалу. Колонна Траяна в Риме покрыта бесчисленными изображениями из истории завоевания Персии, но эти изображения недоступны взгляду зрителя, как неизвестны ему и даже безразличны и соответствующие события. Колонна Траяна ничего не сообщает и вообще не обращается к зрителю: она выражает «головокружительное величие» императора, а от зрителя требует лишь присутствия, а не понимания или знания. Ритуальное поведение не требует веры²¹³.

Культовый характер капитализма как религии, культовый характер «современного памятника», то есть форму религиозного поклонения без догмы и теологии, можно понимать именно так: как очарованность субъекта ритуальным присутствием при «выражении величия». Это культ имперский по преимуществу, и особо отмеченная Риглем массовость культа и его демократизация соответствуют универсалистскому духу империи, которая готова терпеть партикулярные различия в той мере, в какой она может их рационализировать, контролировать и администрировать. Динамика культа памятника, смысл которого с течением времени становится все более обобщенно-абстрактным, соответствует духу имперского универсализма, стремлению империи обобщать внутренние национальные и классовые различия в собственных категориях. Австро-Венгерская монархия — многонациональная континентальная империя с драматической историей «внутренней колонизации» и с внутренней цивилизационной миссией — уникальный пример в этом отношении, и теория ценности памятников прошлого у Ригля полностью соответствует имперской логике абстрактного обобщения²¹⁴. По мере демократического расширения культа памятника и роста его популярности у населения собственно содержание этого культа становится все более и более размытым. От конкретной референции в значении преднамеренного памятника — монумента, который от лица посвященного круга или от имени семьи увековечивает конкретное лицо или событие, «культ» переходит к конкретности иного рода — позитивистского исторического факта, установление которого требует специальных знаний и учености вообще. Затем возникает «ценность древности», то есть культ старой вещи вообще, никакой фактичности при этом не подразумевается — если не считать фактичность аффекта, *ощущение* древности (наподобие *ощущения* вины), которое и отправляется широкими

демократическими массами и популярными медиа, а не частными лицами и не образованными элитами.

Этот процесс все возрастающей имперской универсализации значения параллельно с его размыванием по мере роста массового демократического национализма Роберт Музиль проанализировал в поразительной по прозорливости и проницательности истории «Человека без свойств». Как и всякая империя, Какания — это образование составное, состоящее из разноприродных, не совместимых между собой явлений, и само по себе явление химерическое, призрачное (как выразился Виолле в отношении продукта своей реставрации). «Исторические воления» империи выражают себя в коммеморативном проекте — подготовке к празднованию в 1918 году годовщины вступления на престол престарелого императора Франца-Иосифа. Эта акция должна продемонстрировать миру превосходство Габсбургской монархии над монархией прусской, которая в том же роковом для обеих империй 1918 году намеревалась праздновать годовщину вступления на престол своего более молодого императора. Пока что все это остается в будущем, как и роковой год 1914-й. Одновременно с имперской повесткой в обществе вызревает встречная идея параллельной акции для увековечения национального австрийского духа; она мыслится как нечто оппонирующее официальной акции, но и дополняющее дух империи этническими красками. По мере того, как воля к коммеморации захватывает все более широкий круг персонажей, идеи того, что именно подлежит мемориализации, становятся все более размытыми, «нечеткими, как очертания предметов в прачечной <...> ни об одной из этих идей нельзя было поговорить так, чтобы нечаянно не сбиться уже на следующую»[215](#).

Эта «неточность» связана с формированием патримониальной чувствительности и с работой воображения из области «исторического воления» в виде огромной поверхности, состоящей из впечатлений, выражений, жестов, манер и переживаний <...> где все стремится к поверхности и там взаимосвязывается, а внутри царят сумятица, хаос и неразбериха <...> Это думает жизнь вокруг человека и, танцуя, рождает для него связи, которые он лишь с трудом и далеко не так калейдоскопично сочленяет.

Такому «производству жизни» (то есть сочленению идей и чувств по принципу химеры) соответствуют и «повышенный оборот мыслей и впечатлений», и «уклонение от их кропотливой интеллектуальной переработки» — «волнующее зрелище огромного производства впечатлений, которые свободно соединяются и разъединяются...»[216](#) Точно так же «калейдоскопично сочленена» и

мировая история, где иллюзия закона или логики возникает исключительно как результат ослышки, ошибочно расслышанной и неправильно переданной реплики при передаче приказа в строю.

В результате «блажен тот, кто может сказать „когда“, „прежде чем“ и „после того как“». Время «параллельной акции» — это время анахронии, в которой полностью отменилось всякое представление о времени, и не только представление исторического позитивизма о времени как цепочках причин и следствий, но и элементарная хронология, в которой что-то происходит «до», «после» или «во время» чего-то еще. Частная жизнь еще держится за «примитивную эпичность», за линейное повествование в духе «потому что» и «чтобы» — но вообще единая «нить времени» утрачена, в жизни общественной все уже лишилось повествовательности и уже не следует никакой «нити», а расходится вширь бесконечными сплетениями²¹⁷.

Эти текстильные метафоры как будто позаимствованы Музилом у Ригля — специалиста по орнаменту, в свое время хранителя в отделе тканей Венского музея прикладного искусства. Пустота истории, которая превращается в культовую религию и в режим «ценности древности», соответствует «неточности» в смысле и содержании культовых вещей — объектов поклонения, размытых, как будто являющихся сквозь пар неопределенности, нечетких не только в эстетических или исторических, но и в политических формах. Какания — химерическая, призрачная империя, составленная из несочетаемых компонентов, — была в своей конституции либеральна, но управлялась клерикально. Она управлялась клерикально, но жила в свободомыслии. Перед законом все граждане были равны, но гражданами были не все²¹⁸. В результате она рухнула под грузом этой химеричности, от внутренней несовместимости с самой собой.

Какания «погибла от своей невыразимости» (с. 509), от того, что ее историческое чувство, подобно чувству вины у фрейдовского невротика, растекаясь по поверхности явлений и расходясь во все стороны бесконечными сплетениями хаотических повествований, оказалось не способно выполнить главную и в сущности единственную задачу культурно-исторического наследия — увековечение прошлого ради продолжения настоящего в бесконечном будущем. Действие романа Музиля происходит в 1913 году, а празднование юбилея планируется на 1918 год. «Историческое воление» в составе риглевского «современного культа памятника», каким этот культ предстает *post factum* в анализе Музиля, не способно ни интеллектуально прогнозировать, ни интуитивно предчувствовать скорую и неотвратимую катастрофу империи Габсбургов.

О химерических светильниках постисторической эпохи

Я начала свой рассказ с того, что разделила и противопоставила друг другу два модуса патримониального воображения модерности, наиболее полно сформулированные в XIX веке: модус «светильников» в противоположность модусу «химер».

Принципиальный антагонизм между сторонниками первых и вторых до сих пор сотрясает общественные дискуссии и движения. Между тем ирония истории заключается в том, что в результате эти две антагонистические идеологии пришли к согласию. Так, именно Рёскин предугадал культовый, квазирелигиозный характер отношения человека модерности в его поклонении материальному прошлому, который объяснил Ригль в своей теории ценности. Пруст — апостол Рёскина — перенес его проповедь в литературу, отлив ее в формы самого совершенного романа современности, который оказал неизмеримо мощное воздействие на складывание коллективной чувствительности современности по отношению к прошлому; определил раз и навсегда, какие чувства и по отношению к какому рода реликвиям предписывались образованному, культурному человеку XX — первой трети XXI века. Виолле-ле-Дюк — архитектор, решавший проблему прошлого как инженерно-строительную задачу, не менее проницательно заявил, что прошлое есть не что иное, как химера и призрак, воображаемое единство, склеенное из фрагментов разной природы. Такое прошлое полностью соответствует химерическому субъекту модерности — утратившему единство с собой и с традицией, оторванному от корней и рассеянному силами постоянного экономического, технологического и социального обновления. Это химерический, то есть тоже склеенный из разного, из продуктов рассеяния и рассеянности. Он надевает сковороду на голову вместо шляпы и путает вокзал с трамваем, потому что он и сам человек химерический, который живет в химерического типа политическом режиме — в империи — и из своего прошлого так же скорее монтируется, чем вырастает, воображая себя субъектом национального чувства, в фантазмагорических ландшафтах и образах, которые он принимает за органические и гармонические единства.

«Человек без свойств» — человек-химера имперской модерности, идолопоклонник по части культа памятника, не имеющий никакой собственной памяти или традиции. Даже задумав патриотическую акцию во славу органической традиции, «человек без свойств» так до самого конца и не знает, чем ее заполнить содержательно. Это человек, рассеянный во времени, в пространстве и в себе самом; он нуждается в развлечениях и не способен осваивать прошлое в форме концентрированного исторического исследования. Соборы и

крепости, спроектированные Виолле в качестве подлинников Средневековья, в наилучшей степени отвечают этой потребности, предлагая толпе развлекаться и рассеиваться в своих новоделах. Субъект модерности — «человек рассеянный» — нуждается в пункте сборки, который располагался бы снаружи: функция конденсации рассеянной социальной энергии и предназначалась этим великолепным чудесам строительной техники, колоссальным, силами самой продвинутой техники воздвигнутым памятникам псевдо-Средневековья, которыми Виолле прославился в качестве великого историка и теоретика архитектуры и одновременно в качестве выдающегося фальсификатора истории.

Примирение между антагонистическими дискурсами «химер» и «светильников» было достигнуто уже в последних поколениях людей постмодерности и «пострассеянности». Индустрия культурного наследия и массового туризма организационно представляет собой производное от химер Виолле, но духовно и ценностно мотивируется настроениями, риторикой и сентиментальностью «светильников». Мы платим деньги за возможность посетить тот ли иной новодел, но при этом влекомы желанием прикоснуться там к священным камням подлинной, нетронутой старины, которой там нет. Именно это сочетание «химеры» со «светильником» в одном и том же объекте коммерческого потребления отличает эпоху наследия от эпохи памятников. Артефакт из репертуара наследия — достопримечательность — представляет собой следующий шаг в процессе деисторизации прошлого; он конституирует культурно-историческое наследие в качестве совершенно нового способа присвоения прошлого в спектаклях и наслаждениях патримониального потребления. Эта новая ипостась исторического — достопримечательность как социальный конденсатор в области туризма, краеведения, городского активизма, city и nation branding и патриотических движений — характеризует и новый этап технологической, экономической и идеологической трансформации прошлого, к чему я отчасти вернусь ниже, в главе 12.

Часть II. Патримониальный синдром в стране большевиков

5. ПРОШЛОЕ В ДИЛЕММАХ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

О потребности, необходимости и «отдаленной необходимости»

Появление на исторической сцене призрака ленинской революции можно датировать 1897 годом, когда в одной из ранних статей

молодой Владимир Ульянов заявил о разрыве социал-демократии с революционной традицией народников. Статья «От какого наследства мы отказываемся?» знаменовала собой лишь один из первых шагов на пути формирования ленинской теории революции и революционной практики, однако она несомненно была важным шагом, поскольку заявляла о революционном разрыве с традицией русского демократического движения. В статье выражалась готовность отказаться от наследства-прошлого и одновременно заявлялось исключительное право нового движения на то, чтобы сохранять и охранять, приумножая, это наследство²¹⁹.

В числе многих откликнувшихся на призыв народника Михайловского не отказываться от наследия демократических реформ 1860-х и 1880-х годов были и более влиятельные в то время авторитеты: марксист Плеханов со знаменитым трудом о развитии монистического взгляда на историю и Василий Розанов — рупор новой нигилистической культуры модернизма; оба они, каждый по-своему, оказали сильное воздействие на молодого Ленина. Однако именно в его статье прозвучала парадоксальная идея о том, что отказ от наследства и составляет путь к его, наследства, последовательному и правильному хранению и приумножению, поскольку, только отказавшись от наследия «отцов», «дети», или «ученики», могут выполнить миссию, которую не смогли выполнить «учителя». Это был новый, можно сказать, диалектический поворот в русском нигилизме, в так называемом конфликте отцов и детей. «Ученики»-отказники «...гораздо более последовательные, гораздо более верные хранители наследства, чем народники. <...> Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...»²²⁰

Отказываясь от наследства, «ученики» хранят его тем более «последовательно», что не ограничиваются соблюдением буквы («хранят наследство не так, как архивариусы хранят старую бумагу», говорит Ленин там же), но присоединяют собственный анализ и собственную оценку, со своей «вышеуказанной специфической точки зрения». Жест революции содержит в себе еще один жест, полную, казалось бы, свою противоположность: отказываясь от хранения — хранить, причем хранить творчески, приращивая и наращивая ценность хранимого. Но как это совмещается с логикой революции, которая ставит крест и на прошлом, и на ценности, на всякого рода накоплении собственности, в том числе символической, и начинает историю с нуля и с лозунгом всеобщего равенства на знамени? Экономический и исторический нигилизм, присущий пролетарской революции, как будто немедленно уравновешивается обещанием сохранить и приумножить, то есть хранить действительно, а не так бесполезно, как хранят старую бумагу в архивах. Об этой диалектике

деструкции и консервации и о реставрирующей интенции революции писала и Ханна Арендт, указывая, что революция, стремясь к осуществлению утопии, уже в своем названии объявляет себя как возврат к тому, что уже было, но утрачено — к чистому, свободному от несправедливости и коррупции истоку. О близости между революцией и контрреволюцией и о революционном значении классического наследия для отказавшегося от прошлого пролетариата, не совсем в духе Арендт, но в духе марксистско-ленинской диалектики много писал в своих поздних набросках на склоне лет «последний большевик» и ортодоксальный марксист Михаил Лифшиц.

Соприкосновение революции и контр-революции <...>

Отрицательное — тень положительного. Революция — творческое начало. Контр-революция — ее отрицательное отражение

<...> *Формально* сильное, иногда даже сильнее <...> Старое в новом — источник силы <...> Все великие гении

были *консерваторами* человечества²²¹.

Реставрация в политическом значении слова — не просто реакция на революционный вандализм и не просто компенсация коллективной травмы революционного насилия. На деле и действие, и противодействие составляют один и тот же процесс и даже без особенного разрыва во времени: процесс сложного революционного преобразования, которое сначала развязывает и поощряет насилие и разрушение, используя их энергию в своих целях, а затем экспроприирует стихийное насилие и устанавливает над ним институциональный контроль, в том числе (и особенным образом) в форме государственного символического насилия, подавления вандализма и варварства под знаменем цивилизующей миссии силами институтов наследия и просвещения. Французская революция преподала урок такого рода наследования, когда сначала развязала разрушительную стихию в массах, а затем, по завершении Террора и после казни Робеспьера, сама же организовала подавление этой стихии и воспользовалась ее плодами для организации и обогащения собственных институций²²². В революционном ноябре 1917 года Ленин обращался к массам на языке именно такого рода насилия-реставрации:

тотчас же брать все помещичьи земли в свое распоряжение, под строжайший учет, охраняя полный порядок, охраняя строжайше бывшее помещичье имущество, которое отныне стало народным достоянием и которое поэтому сам народ должен охранять.

Комиссарам же велел «составить точную опись ценностей, сберечь их в сохранном месте... Имена — достояние народа. За грабеж привлекайте к суду. Сообщайте приговоры суда нам»²²³, — и т. д.

Героям Андрея Платонова в «Чевенгуре» на путях революционных странствий встречается некто Пашинцев, самоназначенный хранитель «революционного заповедника имени всемирного коммунизма. Вход друзьям и смерть врагам». «Ревзаповедник» располагается в разрушенной, разграбленной и обезлюдившей дворянской усадьбе; подъезжая к границе заповедника, путник видит расстилающийся перед ним пейзаж «пустого погребенного мира», «ровной гибели», «остатки революционной расправы с недвижимым имуществом»²²⁴. Единолично захватив бесхозную барскую усадьбу, Пашинцев охраняет не только чужое наследие, но и еще более решительно — собственное право им распоряжаться. Он полагает, что революционная власть промотала наследие революционной волюности и теперь опять навязывает освобожденной было бедноте новое ярмо в форме централизованного порядка: «...народу же кроме нет легкого пристанища. В деревне — за ним Советы наблюдают, комиссары-стражники людей сторожат, упродком хлеб в животе ищет...»²²⁵ Предмет хранения в заповеднике — это сама революция, ее-то Пашинцев и стережет, одетый в рыцарские доспехи, вооруженный гранатами и всегда готовый к защите от комиссаров, которые, по его мнению, трусливо променяли революцию на власть: «Объявил тут ревзаповедник, чтоб власть не косилась, и храню революцию в нетронутой геройской категории...»²²⁶

Пашинцев собственным декретом закрыл для охраны «пустой погребенный мир» усадьбы с ее «березовой аллеей, еще не вырубленной, но уже прореженной мужиками, с ее остатками отдаленно-необходимого искусства»²²⁷. Силой двойного насилия — сначала под разрушительными ударами революции, а затем и насилием учрежденной над ней охраны — опустевшая усадьба превратилась в подобие музея, где все, что было «безобразно-живым» — собственно жизнь без формы и без образа, — как бы репродуцировалось и стало копией самого себя, приобретя ценность как нечто «бесчувственно-прекрасное»; превратилось в полезность, несколько сомнительную, но все же как нечто «отдаленно-необходимое». Как всегда у Платонова, это очень точное определение революционно отвергнутой, но все же призрачно присутствующей и к чему-то неясному взывающей ценности: «нечто отдаленно-необходимое».

Пашинцев — органический революционер: «яростными воспоминаниями» вспоминает он ушедшее время красного террора и военного коммунизма²²⁸. Сын революции, он отторгнут от наследия и свободен от прошлого, но распоряжается им как самоназначенный уполномоченный над случайно найденным добром. Имущество «революционного заповедника» он охраняет со всей революционной

свирепостью, с целым арсеналом в подвале — но охраняет он это добро именно в его статусе бесхозной, никому не принадлежащей собственности, как всеобщее достояние, найденное случайно и не оплаченное трудом, и в этом подобное природе, которая никем не произведена, и потому «земля — самодельная и, стало быть, ничья <...> никогда не спрашивай... а дари себе все сам». «Отдаленно-необходимое» — недоразграбленные и недоразрушенные предметы старины и художественной ценности — тревожит непонятностью, потому что не отвечает непосредственной нужде. Украшающую пустое пространство бесполезную, но смутно-прекрасную художественной красотой колонну можно использовать, только скалывая с нее кафель для крестьянского хозяйства. Это мир, в котором никому ничего и никого не жаль. Поэтому в нем господствует оптимизм будущего, убежденность в том, что в царстве нужды и жалеть нечего и не о чем, реставрация компенсирует все утраты: «Мы теперь еще выше и отличнее столбы сложим <...> Но мы сделаем еще лучше — и на всей площади мира, не по одним закоулкам!»[229](#)

Будучи направлена вперед, против прошлого, революция в соответствии с этимологией своего имени всегда содержит момент циклического вращения, момент как бы реставрационный. Не то «трагедия», не то «ирония истории» по Михаилу Лифшицу: «реакционная форма революционного содержания»[230](#). Революционно-реставрационное движение советской истории выражает себя в том, как на каждом следующем этапе государственное строительство — то есть, по существу, реставрация — на партийном языке получало наименование той или иной революции. Так, сталинская кампания по индустриализации была объявлена технологической революцией и представлена в качестве закономерного этапа революционного процесса; зверские формы организации в кампании по коллективизации — революцией в деревне; вытеснение арабской письменности центральноазиатских народов латиницей — революцией на Востоке, и т. д. «Революция сверху» — примечательный в этом отношении оксюморон, изобретение сталинской теории построения социализма, — имеет не только риторическое значение. Софистикой «революции сверху» как контролируемого разрушения, которое есть конструктивное созидание прогресса, пронизана вся сталинская мысль начиная с «Краткого курса», где он описывает в этих терминах уничтожение крестьянства путем коллективизации: эта «ликвидация» «дала советской власти» нечто конструктивное, «базу»[231](#).

Советская политика в области охраны исторических памятников и соответствующие органы отсчитывают свою историю с того же 1918

года, в котором зародились и органы подавления — ЧК и Красная армия; собственно корпус исторических памятников, взятых под охрану в 1918 году, пополнялся за счет насилия, осуществляемого ленинскими силовиками. 1918-й — это тот самый год, о котором «со слезами радости», как о вершине революционного процесса, вспоминает Пашинцев и который знаменует не только торжеством революционной свободы, но и появлением машины государственного насилия, а одновременно и органов охраны наследия. Подражая Французской революции, которая учреждала музеи и формировала их фонды из собственности опустошенных монастырей и разоренных эмигрантских домов, большевистский режим набивал музейные хранилища Наркомпроса отчужденной собственностью, переквалифицированной в объекты историко-художественной значимости²³².

Мы видим здесь пример того, как террор служит средством стабилизации культурного капитала; как потребности культуры служат мотивом, а сама культура — средством подавления старого и построения нового. Современный учебник по истории музеефикации наследия в России иносказательно называет первое советское десятилетие, отмеченное колоссальным разорением частных домов и монастырей, периодом «охранительно-фиксирующего подхода». «Фиксация» служит ширмой для «эксцессов» и частично — их компенсацией. «Эксцессы» как бы гасятся, возмещаясь заботой о сохранении случайно уцелевшего. Позднее советский историк большевистской музейной политики увидит в этом достойном платоновского «Заповедника революции» парадоксе уничтожения-охраны свидетельство «...созидательной силы Советской власти», позволившее «вырвать из мрака забвения (*sic!*) памятники искусства, старины <...> сохранить эти художественные сокровища навсегда»²³³.

Именно в этом состоянии не то революционной реставрации, не то реставрирующей революции застаёт Москву 1926–1927 годов Вальтер Беньямин, наблюдая революционную повседневность, которая вся проходит под знаком «ремонта». Ремонт — текущее состояние не только московских канцелярий, но и культурной политики и государственной идеологии, в которых Беньямин узнает признаки империалистической реставрации силами революционного режима²³⁴. Отказ от наследия более не актуален — наоборот, идет интенсивная работа по присвоению и освоению отвергнутых было ценностей и приспособлению их к запросам сегодняшнего дня. Посещая московские редакции, музеи и театры, Беньямин убеждается, что на место революционной классовой борьбы на повестку дня выдвинулась реконструкция, работа по накоплению и

консолидации культурных ценностей, которые он сравнивает с тем, как накапливают электроэнергию в батареях. Через несколько лет теоретики ортодоксального марксизма Георг Лукач и Михаил Лифшиц будут оправдывать увиденное Бенямином контрреволюционное накопление ценностей старого мира в деле просвещения революционных масс надеждами на пролетарский аналог ренессанса под знаком новой культуры, которой, по словам раннего Лукача, «охватываются все имеющие ценность продукты и способности, без которых можно обойтись в непосредственном обиходе»[235](#). Отметим сходство этого определения культуры с пониманием культурных ценностей как «отдаленно-необходимых» в размышлениях Саши Дванова.

Ленинская теория революции предписывает сразу после захвата власти переход от насилия к «организации», от опустошения — к построению новой гегемонии, «от главной задачи убеждения народа и военного подавления эксплуататоров к главной задаче управления», пишет Ленин уже в 1918 году[236](#) — в том самом, напомним опять, о котором, как об утраченном революционном сокровище, вспоминает Пашинцев, оппозиционно настроенный по отношению к программе «организации», и в котором органы реставрации были организованы в рамках Наркомпроса под руководством Луначарского и Натальи Троцкой. Ленинская реставрация подразумевает консолидацию и использование прошлого в качестве ресурса: экспроприированная чужая собственность превращается в «достояние республики», в актив для инвестиции в будущее. Переход от подавления к управлению, то есть от революции к реставрации силами самой же революции, оказывается исторической закономерностью социалистической революции — в отличие от революции буржуазной, способной только на разрушение старого. Наоборот, «важнейшей и труднейшей стороной социалистической революции» является «задача организационная»[237](#).

Имея в качестве своего оправдания эту задачу, революция забирает прошлое себе.

В речи Ленина на Третьем съезде союзов молодежи возникает совершенно новая тема организации как *управления прошлым*: теперь от наследства не надо отказываться, его надо перенимать и преобразовывать, овладевать им и перерабатывать в качестве материала[238](#).

Преобразование прошлого подразумевает новую программу революции, в которой снижается роль революционной теории, приводящей лишь к «начетничеству и к хвастовству», а не к подлинному коммунизму, подразумевающему «возрождение» и «восстановление», — все это новые ключевые слова-сигналы

реставрации, новый способ легитимации диктатуры. Пролетарская культура есть третий путь между оторванным от жизни знанием старого века и оторванной от традиции «детской болезнью левизны» в революционной теории. В отличие от буржуазной революции, потерпевшей поражение от термидора, то есть от руки «изменников», социалистическая революция не страдает от измены, так как она сама себе термидор: здесь не прошлое аннулирует достижения революции, но, наоборот, прошлое находится под контролем революционной диктатуры и даже служит ее инструментом. Демполитизация истории достигается путем сплошного окультуривания для приспособления к задачам перманентно меняющейся свои формы, цели и содержание классовой борьбы. Экспроприированное прошлое находит свое применение в практике построения новых органов власти, и наследство, от которого мы больше не отказываемся, само становится предметом управления и его инструментом.

Почему при социализме наследство есть, а наследия нет?

Если вся реальность описывается потребностями, а потребности в свою очередь сводятся к необходимости, как тогда с такой системой соотносятся те самые «отдаленно-необходимые» вещи, о которых грустит Саша Дванов, глядя на разруху в революционном заповеднике? Коммунистическая политэкономия мало совмещается с экономией ценностей в культе памятника, какой мы видели ее у Ригля. Выделенные им исторические, эстетические и прочие ценности не имеют отношения к революционной пролетарской бедности, какую бы форму она ни принимала в экономическом учении: необходимости, потребности или стоимости, создаваемой трудом. Ценности по Риглю — это власть желания над необходимостью, люкс, избыток предложения над практическими нуждами. Культ памятника — коммодифицированная история и аттракцион для праздного класса, фетиш буржуазной образованности, цивилизованности и просвещенности; памятник — средоточие культурного капитала, объект для инвестиций желаний культурного потребления²³⁹. Культурные ценности и их аккумуляция, предписание буржуазного общества накапливать культурные сокровища лишь ложатся ненужным грузом на плечи пролетариата, тогда как социалистическая революция освобождает от собственности: социализм есть всеобщее равенство в бедности, заметил Брехт. Как вписать такой объект, как прошлое, с его коннотациями идеологического избытка в условия социалистической политэкономии, основанной на принципиальном отказе от обмена, и коммунистической морали, которая заключается не в приобретении и накоплении, но в ограничении желаний, в добровольных лишениях

ради «отдаленных потребностей» и в функциональной бедности во имя будущего?

И вообще, о чем идет речь в политэкономии социализма, в учении, основанном на желании дописать и переписать Маркса, — о «ценности» или о «стоимости»? Спор о том, какой из этих синонимов выбрать для соответствующего перевода Марксовых терминов, начавшись в конце XIX века, продолжается до сих пор. Советская экономическая мысль получила свои особенности отчасти в результате того, что в каноническом издании «Капитала» для перевода Марксова *Wert* после ожесточенных споров выбрали «стоимость». По существу, проблема заключалась не в предпочтении слова, а в невозможности создать теорию ценообразования в анализе социалистического общества, в котором был практически отменен закон стоимости и запрещены — или игнорировались в реальности — рыночные отношения, конкуренция и образование цен в зависимости от спроса²⁴⁰.

Между тем у «легальных марксистов» — тех самых, которых Ленин в 1897 году критиковал за то, что не отказываются от наследия русской демократии, — мы находим попытку теории некапиталистической экономики, отличной от большевистской. Здесь сохраняют различие между ценностью и (трудовой) стоимостью. С учетом такого различия в марксистскую политэкономия можно было бы вписать и культурно-исторические памятники, ценность которых, подобно ценностям даров природы — ветра, воды, производится не трудом, но нематериальным потреблением. Так, в учении забытого было, но в последнее время ставшего вновь актуальным экономиста-социалиста М. И. Туган-Барановского стоимость и ценность — две основополагающие логические категории экономической науки, противоположные друг другу понятия, два полюса, между которыми заключена «хозяйственная деятельность»: полюс стоимости, то есть «затраты» хозяйственных средств для достижения цели, и полюс ценности, то есть собственно цель, или «получка», материальная и символическая прибыль²⁴¹. И то и другое суть формы субъектности человека в хозяйственной деятельности, с той разницей, что с точки зрения стоимости человек выступает в качестве активной инстанции, вкладывая «затрату», а с точки зрения ценности — пассивной, как получатель «пользы». Категория ценности, пишет Туган-Барановский, — это «не что иное, как одна из форм категории воли. Как можем мы отличить ценное от неценного? Только по реакции нашей воли <...> Ценные предметы суть те, которые мы желаем»²⁴². Русский разговорный язык отличает *ценности* от *стоимости*, говорит Туган-Барановский, но марксистов-ленинцев подводит слабое знание иностранных языков: переводчики «Капитала» не отличают

немецкого *Wert* от *Kosten* или английского *value* от *costs*²⁴³. Кроме того, русские плохо знакомы с Кантом, который вводит еще и третью категорию:

В царстве целей все имеет или цену, или верховное достоинство (*Würde*). Что имеет цену, то может быть заменено чем-либо другим как эквивалентом; но то, что стоит выше всякой цены и, следовательно, не допускает никакого эквивалента, то обладает верховным достоинством... И эту верховную ценность имеет, по Канту, единственно «нравственность и человечество, поскольку оно способно к таковой»²⁴⁴.

Легальный марксизм с его полюсами ценности и стоимости был заклеен Бухариным в качестве «теоретического примиренчества», сам Туган-Барановский охарактеризован Лениным как «кадетский профессор», а «Большая советская энциклопедия» впоследствии, ссылаясь на Ленина, описала его попытки как идейно-политическое течение части передовой российской буржуазии, пытавшейся использовать для обоснования развития капитализма в России отдельные положения экономического учения Маркса²⁴⁵.

В чем конфликт интерпретаций с точки зрения значения этих слов? В обыденном языке «стоимость» — это всегда необходимая затрата чего-то одного для получения чего-то другого, например сырья для производства продукта; «ценность» — это важность и значимость чего-то для кого-то, с точки зрения кого-то или в интересах кого-то/чего-то, одного или многих. С точки зрения марксистов-ленинцев, теория ценности не имела поэтому объективного основания и отражала лишь субъективный фактор в образовании цены, основанный на приоритете потребления, а не производства. С точки зрения марксистов-либералов, наоборот, левая теория стоимости содержала в себе экономическую редукцию и не охватывала своим значением значимость тех вещей, ценность которых не связана с трудовыми затратами. В ленинской интерпретации учения Маркса все то, что не связано с производством, по необходимости относится к надстройке, а надстройка со всеми своими ценностями понимается как идеология, то есть ложное сознание со своими фетишами, которые подлежат демистификации. Отстаивая «ценности», либеральный экономист включал в теорию Маркса наряду с иными духовными ценностями именно то, что Ленин назвал «наследством», то есть то самое, от чего «мы», то есть большевики, программатически «отказываемся»²⁴⁶.

Стоимость как средство и *ценность* как цель вступают в отношения антиномии, в чем-то близкие антиномии в семантике таких близких, казалось бы, слов, как *наследство* и *наследие*. У

наследства есть стоимость, которую можно определить по закону, подсчитав в долях (например, как в кодексе Наполеона: в равных долях всем наследникам одного уровня); разделить по справедливости или не по справедливости; его можно вложить во что-то, то есть использовать в качестве средства для достижения цели; наследства можно лишиться; от него можно отказаться, его можно промотать, проиграть, спустить, пустить по ветру и т.

д. *Наследство* выражается в категориях права, в числах; наследство имеет разветвленную систему конкретных актантов: оно состоит из определенных активов и пассивов и завещается в соответствии с юридической процедурой в виде движимого и недвижимого имущества конкретным лицом другому конкретному лицу, как правило члену семьи, или организации в соответствии с волей завещателя. Наоборот, *наследие* обладает ценностью, которую нельзя выразить ни числом, ни законом, нельзя ни претендовать на него, ни оспорить по справедливости. Первое из них принадлежит нам как объект нашей интенции; последнее, наоборот, определяет нашу принадлежность ему и, следовательно, имеет власть над нами.

Из марксистских теоретиков прежде всех Александр Богданов — вождь пролетарской культуры — предупреждал об опасной способности художественных и исторических ценностей наследия покорять и подчинять себе пролетария, стремящегося к овладению ими; о необходимости бдительного отношения к наследию прошлого, способному овладеть субъектом, — тогда как ожидается, что субъект, наоборот, овладеет этим наследием и использует его. «Старые, отживающие формы» духовной жизни сохраняются и поддерживают себя в организации жизни, «разрушая и дезорганизуя развивающиеся формы жизни»²⁴⁷; рабочий «не в силах противопоставить богатой, выработанной культуре <...> ничего сколько-нибудь равносильного», и в результате «не пролетарий овладевает культурой прошлого как своим наследством, а она овладевает им как человеческим материалом для своих задач»²⁴⁸.

Если отвергать ценность наследия, то какова в таком случае стоимость прошлого, как оценить его, каким трудом? И тем более как описать прошлое в качестве объекта — или вернее, проблемы — экономики социализма. И что такое история и предметы исторической ценности как объекты провозглашенного КПСС «максимального удовлетворения постоянно растущей потребности»? «Отдаленная необходимость», явленная Саше Дванову в «заповеднике Революции» в виде художественно выполненных колонн в форме женских ног, — это необходимость не только несвоевременная, но и не могущая быть удовлетворенной. С осознанием реальной отдаленности отдаленно-необходимого было

связано и разочарование «ортодоксальных марксистов» Лукача и Лифшица с их идеями культурной революции как нового ренессанса, когда выяснилось, что этот ренессанс был отдаленной утопией «...слишком близкого синтеза, слишком доступного, легко достижимого слияния художественно развитой культуры с глубоким, идущим снизу народным движением»[249](#).

Предвидение Маркса вроде бы сбылось, история увенчалась пролетарской революцией и как результат исторического закона как бы состоялась — теперь оставалось, казалось бы, только «регулировать» законы, влиять на них, использовать их и провозглашать новые, ранее не известные, как это утверждает Сталин в своих последних экономических работах[250](#). Историческое прошлое, явленное в произведениях искусства и памятниках культуры, при этом должно превратиться в «духовную потребность», то есть в объект удовлетворения, в нечто, имеющее полезную стоимость: овеществленное в своих материальных репрезентантах прошлое, согласно этой идее, присваивается и распределяется в порядке удовлетворения как потребительная (полезная) стоимость (*Gebrauchswert* Маркса и Ригля).

О стоимости прошлого

Вещь, освобожденная от товарной продажности; искусство, избавленное от фетишизма порабощенного желания; ценность товарищеского сотрудничества в производстве «вещей, людей и идей» (Энгельс), в производстве субъектом действительности и самого себя — когда-то отринув прошлое как вредное, ненужное наследство, может ли освобожденный труд прийти к пониманию прошлого, к полезному осознанию и использованию его, прошлого, как материальной силы? Как наследство ценность оказалась бесполезной и была отринута в пользу стоимости, утилитарной полезности для инвестирования и получения результата здесь и сейчас.

Полезная стоимость — это стоимость без прибавочной стоимости, без того остатка или избытка, вокруг присвоения которого и разворачивается весь драматический сюжет жизни товара в процессе обмена и ценообразования в капиталистической экономике. Если прошлое имеет полезную стоимость, то оно не должно оставлять по себе следов в форме памятника; как стоимость оно должно перерабатываться (превращаться, или, как Маркс выражался в ранних работах, «уничтожаться») без остатка; в составе стоимости все без избытка поглощается той потребностью, для удовлетворения которой такая стоимость была произведена. Как же выражается полезность, она же «уничтожение стоимости», прошлого, полезность того, что ценно именно в силу заведомой бесполезности, или, по крайней мере,

той «отдаленной необходимости», которая смутно ощущается в его, прошлого, бесполезном присутствии? Александр Богданов, теоретик тектологии (и редактор, вместе с Лениным, того перевода «Капитала», который лег в основу канонического сталинского с его утверждением «стоимости» над «ценностью»), пропагандировал полезность прошлого как средства для организации опыта настоящего; Борис Арватов, теоретик ЛЕФа, говорил о пользе искусства прошлых эпох для овладения современной художественной техникой; Троцкий как теоретик социалистической культуры — о пользе литературы прошлого как средства воспитания пролетариата и т. д. Каждый из них повторял, что прошлое представляет не только полезность, но и угрозу: попытки его присвоения могут дать обратный результат, так что не революционный субъект поставит прошлое на службу революции, но, наоборот, прошлое апроприирует и поглотит революционного субъекта и всю его революцию.

Так, Богданов предупреждает о том, что искусство прошлого действует «авторитарно», подчиняя себе субъекта, как религия; оно есть продукт мира, основанного на подавлении человека человеком, и оно «овладевает пролетарием, как человеческим материалом для своих задач»[251](#). Этого не случится, если пролетариат выработает критическую точку зрения и сможет сам овладеть искусством, приспособив его в качестве орудия для решения своих организационных целей, для организации опыта коллектива.

...Учиться у старого мира <...> Но учиться надо сознательно, не забывая, с кем и с чем мы имеем дело: не подчиняться, а овладевать. К буржуазному искусству надо относиться так же, как к буржуазной науке: взять у них можно и следует много, очень много, но не продать им за это незаметно для себя свою классовую душу[252](#).

Борис Арватов, блестящий и трагический теоретик ЛЕФа, видит огромное поле для полезного приложения искусства в организации «художественного труда» — «социально-трудовой деятельности <...> со своей техникой, экономикой, идеологией»; прошлое — это школа художественной техники в борьбе против «художественной реставрации», против «воскрешения мертвых», лаборатория в поиске средств против «контрреволюции формы» и эстетического фетишизма шаблонных слов и станкового искусства, которое отомрет при социализме вместе с товарной экономикой[253](#).

На попытках Арватова сформулировать ценность в качестве полезной стоимости, то есть преодолевшего «буржуазность» объекта символической экономии социализма, стоит остановиться особо. Если Сталин впоследствии не сомневался, записывая культуру по ведомству заведомо реифицированных, распределяемых сверху средств «удовлетворения потребностей», то для Арватова в эпоху

лефовской революции художественного языка такое простое решение в отношении поэзии и искусства вообще все же оставалось невозможным. В наши дни мы перечитываем то немногое, что осталось от наследия Арватова, замечая в его мысли и предвидение, и неразрешенные проблемы современных постмарксистских теорий культуры.

Особенность его подхода заключается как раз в попытке создать теорию искусства как художественного производства, соответствующего всем закономерностям исторического процесса производства (по Марксу) — от доклассового общества к классовому, от ручного производства к промышленному, от индустриального капиталистического к социалистическому способу художественного труда. В буржуазном обществе поэт творит в согласии с требованиями клишированных образцов «высокого», воспроизводя эти клише, а его собственные художественные задачи отмечены «косвенностью» в отношении общественного производства, подобной «косвенности» в производстве речи неврастеника или ребенка. «...„Поэтический неврастеник“ лишь косвенно соотносится с внешней средой и завершен внутри себя ровно в меру этой косвенности»²⁵⁴. По логике ЛЕФа, такого рода «косвенность», то есть ценность, диктуемая желаниями поэтического повторения (воспроизводства) и наслаждения (потребления), принадлежит системе буржуазной культуры; подобного рода «внеутилитарность» и фетишистский товарный «станковизм» — признаки буржуазного искусства, в котором происходит бесконечное накопление культурных ценностей. Утилитарное искусство, наоборот, не служит производству художественного как символической собственности, бесконечно воспроизводя «высокие образцы»: оно имеет функцию организатора в строительстве жизни. «Утилитарность» — это способность искусства деэстетизировать собственное производство и от создания ценности отдельных предметов перейти к созданию стоимости творческого труда по организации и управлению «мироощущенческим обобществлением» в коллективной «социальной трактовке мира», в том, чтобы лабораторным путем выработать и предоставить коллективу собственно методологию «творческого овладения материей», способ «стать организованными строителями вещей» в социализме, который является «единым производством вещей, людей и идей». Подлинный поэт при социализме создает методологию социализма, социалистическое равенство людей, зверей, вещей и идей, когда, подобно Маяковскому, он умеет беседовать с домами и водокачками, понимать «трамвайный язык», <...> переводить по-человечьи «звериный язык», <...> понять

медицинскую мысль с точки зрения расстрела вещей из микроскопов, т. е. как социальную и технически оборудованную борьбу со стихиями <...> различить в живописной композиции или поэтической символике классовое <...> увидеть <...> социальное вне нас... (мир биологических сообществ, неорганических систем) <...> владеть суммой явлений, подлежащих нашему коллективному строительству <...> как в познавательно-психическом охвате, так и в прямом практическом [255](#).

Именно поэтому поэт «не говорит, но действует»: он не отражает мир, но характеризует и называет его (то есть в этом мире утилитарности действует тем не менее из соображений ценностной ориентации), он учит относиться к называемому определенным образом и вынуждает к контрдействию [256](#): установка утилитарности оказывается вполне понятной с точки зрения современной прагматики установкой на поэзию в ее способности к коммуникативному акту. События в такой поэзии «не констатируются, а происходят»; сама поэзия состоит не в производстве форм, но в производстве методов; это художественная работа, и потому имеет свою стоимость; это работа с практической ценностью, поэтический труд в «его большей или меньшей связи с общественным трудом в целом» [257](#).

Однако, стремясь быть полностью последовательным в марксистской политэкономической интерпретации художественного труда и оставаясь до конца честным теоретиком, Арватов сталкивается с непреодолимой трудностью. А именно — с собственной природой искусства и особенно поэзии, которая в силу своего естества не способна полностью удовлетворить требованиям утилитарности и полностью абстрагироваться от погруженности в себя, от саморефлексии. С одной стороны, согласно логике труда, при социализме поэзия отказывается от «бездейственного эмоционального созерцания <...> сотруднически приходя <...> в жизнь с ее социальным делом» [258](#). С другой стороны, поэтическое производство не может не создавать исключения из мира утилитарности общественного труда в целом, поскольку работает на приумножение средств самой поэзии и критическое самоосознание поэтического языка: «раз сказанное тут же становится приемом и требует универсализации, обращения в стиль» [259](#). Сама поэзия с ее стремлением к критике языка и к рефлексии собственного арсенала в силу своей природы, а не в силу особенностей общественно-экономической формации, сопротивляется утилитарности, и честный лефовец Арватов в своих размышлениях о Маяковском не может отрицать этот конфликт. Коммуникативность, то есть утилитарность, поэтического слова всегда «косвенна», всегда возникает как прием, и,

следовательно, поэтическое слово может воспроизводиться ради себя самого, ради поэтического как такового. Обращение поэта напрямую к читателю всегда «как если бы»; поэтическая вещь — всегда «вещь», то есть всегда объект «станкового», по существу товарного, то есть рыночного, буржуазного, согласно Арватову, художественного производства²⁶⁰. Даже революционность архиреволюционного поэта не в силах преодолеть и утилизировать силы поэтического творчества, которые ведут его в его проекте ниспровержения поэтического как такового, в полной и окончательной деэстетизации эстетически ценного и переоборудования поэзии как средства «удовлетворения потребности»²⁶¹. Даже Маяковский не вполне «утилитарен»: он пишет свои вещи так, *как если бы* они были коммуникативны, с *установкой* на коммуникацию. Правда, он пишет стихи, т. е. языковые композиции, *обладающие сравнительно слабой коммуникативной функцией*²⁶².

Партийная культурная политика по отношению к прошлому была начата еще Пролеткультом, который видел возможность религиозного подавления пролетариата старой культурой. Несчастный Арватов так и не разрешил дилемму утилитарной стоимости и внеутилитарной ценности, даже предложив футуристу Маяковскому роль художественного технолога и методиста-организатора социалистической поэзии будущего. Именно обнаруженная Арватовым в творчестве Маяковского — футуриста и глашатая революции — неодолимая способность косной и «косвенной» поэзии сопротивляться прямой полезности при утилитаризации вызывает опасения партийного культуртрегера, стремление защитить пролетариат от поглощения и подавления «авторитарной силой» (Богданов) старой культуры и прошлого вообще.

По-другому поступает с прошлым партийный теоретик-функционер. В качестве стоимости и наследства прошлое осваивается, приручается и одомашнивается, оцениваясь и приспособляясь согласно своей полезности. Как представитель руководящей линии и в отличие от все еще колеблющихся интеллектуалов, Троцкий не боится прошлого и заявляет прямое право пролетариата на традицию, поскольку пролетариат сам и есть, по существу, традиция — традиция революционной борьбы, которую возглавляет партия. Такое прошлое уже не враждебно пролетариату, который подлинно революционен, тогда как анархические идеи вроде сбрасывания классиков с парохода современности псевдореволюционны. «Футуризм» без марксизма «не чувствует себя в революционной традиции» и «как ветер возвращается на круги своя,

так *литературные* революционеры и ниспровергатели традиций находили дорогу в Академию»; революция же по Троцкому есть «воплощение традиции, а не ее разрыв»[263](#). Наследством владеем «мы», накапливая его стоимость, его потенциальную полезность в батареях духовной энергии пролетариата.

Каждый класс стремится в высшей мере использовать материальное и духовное наследство другого класса <...> Человеческое воображение экономно. Новый класс <...> вступает во владение прошлым, сортирует, перелицовывает, перегруппировывает его и уж потом строит далее[264](#).

«Отдаленно-необходимое» пролетариату прошлое теперь приблизилось, утратив загадочное мистическое присутствие и превратившись в материал для обработки и манипуляции. На политическом фронте к началу 1930-х годов уже в разгаре чистки в академических исторических кругах, борьба против буржуазного наследия в исторической науке, кампания против краеведения и краеведов — энтузиастов и практиков охраны старины.

Одновременно выходит первый том серии «Литературного наследства». В редакционной статье неоднократно цитируется ленинская статья «От какого наследства мы отказываемся?» — первый по времени манифест большевистского марксизма. В «Литнаследстве» ленинский жест отказа от наследства как будто отменяется, хотя подтверждает его идею о том, что наследство, отрицая, надо как-то по-особенному, по-новому хранить и защищать от покушений, борясь «с буржуазными взглядами, троцкистской контрабандой, с право- и „лево“-оппортунистическими уклонами от ленинской теории и с гнилым либерализмом». Наследство и вообще прошлое в широком смысле теперь должно не просто заимствоваться, но критически пересматриваться и перерабатываться; осваиваться и вместе с тем духовно обогащаться; в отношении его изучения следует отбросить «метод копания в случайно подобранных бумагах», но обратиться «к действительным делам и действительной истории большевизма»; покончить с «крохоборчеством и гробокопательством», со «слепым фетишизмом и „академическим“ подходом к изучению и публикации документов», каковые характерны для «отношения „архивных крыс“ к наследству прошлого», и т. д.[265](#) «Литнаследство» предложило программу освоения ценности, которая нормализовала большевистский нигилизм и суммировала результаты революционного десятилетия, обобщив опыт бюрократической работы и практических поисков, раскрытия и изучения прошлого отделом охраны памятников Наркомпроса. Я вернусь к этому позже.

6. ОТДАЛЕННО-НЕОБХОДИМОЕ, ДИКТАТУРА ПРОЛЕТАРИАТА И ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ

О полезности портретного искусства

Обличенное Арватовым в качестве «ложного» и «фетишистского», станковое искусство было подозрительным и с политической точки зрения, однако оказалось востребованным, когда перед освободившимся от прошлого режимом встал вопрос об утилизации его, прошлого, ценностей. Компетенция арватовских «станковистов» здесь оказалась незаменимой.

В «Литературе и революции» Троцкий писал о категории «присоединившихся» — лиц вроде попутчиков-*ralliés* Французской революции, «бывших роялистов, примирившихся с республикой», которые «лояльно перевели свой роялизм на республиканский язык». ...Присоединившиеся живут и дают жить другим <...> это <...> замиренные обыватели от искусства, зауряд-службисты, иногда не бездарные. Таких *ralliés* мы находим всюду, даже в портретной живописи. Пишут «советские» портреты, и пишут иногда большие художники. Опыт, техника, все налицо, только вот портреты непохожи <...> у художника нет внутреннего интереса, нет духовного сродства, и «изображает» он русского или немецкого большевика, как писал в академии графин или брюкву, а пожалуй и того нейтральнее [266](#).

Портретное искусство Игоря Грабаря расцвело тогда, когда Троцкий уже находился в изгнании вместе с Натальей Седовой-Троцкой, которая заведовала музейным отделом Наркомпроса все десятилетие 1918–1928 годов и под началом которой Грабарь занимался организацией охраны памятников ради торжества революции. Занимая это поприще под эгидой Наркомпроса, он постепенно сосредоточил в своих руках практически единовластное управление музейными делами, организовав удобную нишу для собственной деятельности под вывеской реставрации и постепенно подчинив интересам реставрации всю область исторического знания и археологической практики. Будучи одновременно и историком искусства, и художником, и журналистом, и знатоком западных музейных коллекций, Грабарь являл собой уникальную фигуру человека-оркестра, сродни парижским реставраторам XVIII века, к многосторонней деятельности которых с подозрением относился Дидро. Орган, созданный Грабарем в 1918 году в составе Наркомпроса, в условиях бюрократического Клондайка ленинской организации переживал постоянные мутации, причем каждый раз ниша его, этого органа, деятельности как будто суживалась, тогда как влияние Грабаря, наоборот, расширялось. Основанный как Комиссия

по раскрытию и сохранению древнерусского искусства, он был преобразован в Комиссию по охране памятников искусства и древностей, затем в Институт реставрации и в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ).

Поскольку революционный режим занимался «организацией» и «ремонт», реставрация, возможно, представлялась начальству занятием, соответствующим этим интересам, особенно ввиду недоверия большевиков к университетской и музейной науке, выросшей в старом режиме. В той институциональной и риторической нише, которую теперь, с падением «старой» науки, представляла собой реставрация (ранее — вспомогательная техническая дисциплина), Грабарь стал центральной фигурой и руководил всеми проектами поиска, исследования, реставрации, атрибуции, оценки и музеефикации в течение этого революционного десятилетия²⁶⁷. Борьба за монополию в области древнерусского искусства закончилась для Грабаря в ходе разгрома его детища, Центральных реставрационных мастерских, в начале 1930-х. Тогда же прервалась — на время, впрочем — и его карьера в качестве главного специалиста советской власти по музейному делу. Чистка 1931 года и последовавшие в ходе двух «дел ЦГРМ» аресты среди сотрудников с обвинениями в попытке организации фашистского центра привели к поспешному выходу на персональную пенсию. В характерном советском эзоповском стиле, когда умолчание невозможно отличить от сообщения об объективном положении дел, Грабарь пишет в автобиографии, что в это время ему «пришлось выбирать между администрированием, становившимся день ото дня сложнее и труднее, и личным творчеством. *Выбора для меня не было* <...> тоска по живописи взяла верх»²⁶⁸. Контекст, в котором он ощутил «тоску по живописи», включал в себя обвинения возглавляемых им Центральными государственными реставрационными мастерскими в «к/р вредительской деятельности», в том числе в форме «омертвления ассигнуемых средств по госбюджету и распыления их», в шпионаже (против лично Грабаря, якобы передававшего за границу «ценные научные открытия»), в «связи с религиозными общинами и защите их интересов»; и в целом мастерские уже описывались угрожающим словом «группировка»²⁶⁹.

Именно тогда, на переломе роковых 1930-х, Грабарь обращается к портретной живописи, которая в его обширном наследии составила целую галерею изображений советской политической и культурной элиты. Живопись именно этого рода Троцкий и сравнивал с практикой художественной «нейтральности» в изображении «графин и брюквы», а Бенъямин — с производством книг с картинками для пролетариев²⁷⁰. В действительности

«нейтральность» такого портрета не следует недооценивать: она сложна, особенно если и портретируемый заведомо не нейтрален. Портретное мастерство Грабаря расцветает в Тбилиси в годину бедствий, зимой 1942 года, куда он был эвакуирован в группе московской культурной, партийной и военной элиты. В письме брату он сообщает:

Вчера с большой помпой состоялось открытие выставки [персональной выставки его портретной живописи]. Был весь «бомонд» <...> «Красавиц» [то есть портретов жен начальников] я выставил семь... Самое замечательное, что всем до одной красавицам их портреты ужасно нравятся, они просто в восторге от них. Из этого ты можешь заключить, что они вышли не хуже оригиналов. Если бы у меня было время, я написал бы еще с десятков, но придется браться за тематику [то есть за работы, которые он собирается выставить на коллективной официальной выставке в Москве]. Я очень хотел бы написать несколько Героев Советского Союза, но здесь их нет, писать их надо в Москве, где они бывают в театрах и приезжают за орденами. Тут есть, вернее, бывают генералы, но их не поймашь²⁷¹. «Автобиография» Грабаря «Моя жизнь», на данных которой до сих пор основываются попытки воссоздать историю жизни этого необыкновенного, удивительно многогранного человека, была выпущена подарочным изданием в очень не нейтральном 1937 году²⁷². Наши сведения о его жизни ограничиваются тем, что сам Грабарь пожелал сообщить в этой огромной книге, написанной в форме занимательных историй, живых зарисовок по памяти, слухов, анекдотов и прочего *je ne sais quoi*. В непринужденной и занимательной форме Грабарь рассказывает и о становлении своей портретной техники, в частности о том, как писал портрет одной девочки: «взятый в мышинной гамме <...> в этом простеньком личике, ничем особенным не выдающемся», «нежный распускающийся цветок, тихая, ласковая девочка-подросток». Девочку эту звали Светлана; полагают, что это была Светлана Аллилуева. Еще в одном эпизоде он описывает попытки писать портреты Ленина с использованием в качестве модели предварительно слепленной из глины и раскрашенной акварелью головы²⁷³. Высказываясь столь уничижительно о «присоединившихся лояльных роялистах» и об их переводах роялизма на язык советской республики, Троцкий, конечно, недооценивал их, чему пример жизнь самого Грабаря, полная событиями и во многом загадочная история его жизни, его посмертная слава и вплоть до настоящего времени незыблемый авторитет, вообще существующий и поныне культ Грабаря, «человека и мифа»²⁷⁴.

Феномен нового времени — историзация артефактов, то есть приписывание исторического значения вещам и явлениям природы — тоже имеет свою историю и свою логику. Как историческим памятникам, то есть как объектам современного культа, как определил памятники Ригль, таким артефактам приписываются историческое содержание и целые системы ценностей, которые назначаются из перспективы современности — или, вернее, из многообразия перспектив, которые в горизонте современности состоят в отношениях диалогической, если не полемической сложности. Для простоты картины, чтобы схематически представить себе в простейшем виде диалектику в эволюции унаследованной от предков ценности, обратимся к сказке о Коте в сапогах. В этой истории отчетливо видны превращения ценности полученного по завещанию кота: сначала младший сын мельника готов отказаться от бесполезного наследства, затем усматривает в нем некоторую полезность в смысле возможности реализации (ободрать и продать шкуру), а затем в результате целого ряда превращений жалкое вроде бы наследство оборачивается родовым наследием (хотя и фиктивно родовым) — сокровищами в виде земельных угодий и роскошного замка — и социальным капиталом в форме аристократического титула (сначала фиктивного, а затем более высокого, уже пожалованного) и руки королевской дочери.

Как будто пародируя сказку Перро, исторический памятник в советском варианте модерности тоже проходит через подобные стадии: от первоначального заявления об отказе — к попыткам утилизации (обдирания шкуры), от попыток утилизации — к стадии образования сокровищ (культуры). Учитывая драматические отношения советского режима с церковью, православная икона представляет в этом смысле особенно интересный для исследователя случай²⁷⁵. Она переживает крутые и драматические повороты такого рода уже в XIX веке, проходя различными путями секуляризации — через частное коллекционирование, журнальную публицистику, затем — церковную и академическую русскую археологию, превращаясь в зависимости от диспозитива из религиозной реликвии то в символ народности, то в феномен народного быта, то в произведение средневекового искусства, то в идеологическую патриотическую эмблему, то в предмет эстетского любования, то в образец примитивного искусства в глазах модерниста и т.

д.²⁷⁶ Одновременно возникает салонная псевдоархаика в теории и практике русского художественного модернизма²⁷⁷. В советский период именно эта модернистская псевдоархаика в апроприации прошлого заменит собой и академическую археологию, и историческую науку, уничтоженные в репрессиях 1930-х годов, как

мы это видим, в частности, на примере Грабаря и других, менее удачливых художников — энтузиастов древнерусского искусства 1920–1930-х годов.

В этой эстафете советская власть получила икону в таком множественном, неопределенном состоянии — с одной стороны, как реликвию глубоко враждебного культа, с другой — как уже состоявшийся исторический и эстетический объект, фетиш с потенциальной полезностью в качестве музейного экспоната, но при этом с заведомо вредным содержанием. Поэтому здесь поступали с иконой подобно тому, как сын мельника — с котом: сначала отрицали, потом обдирали для реализации, а затем капитализировали, превращая в сокровище культуры и источник международного престижа, в соответствии с Марксовой теорией образования всеобщей формы стоимости, то есть когда выяснилось, что святыни можно продать и получить в обмен необходимые в хозяйстве деньги²⁷⁸. Коммерциализация иконы на международном художественном рынке произошла усилиями советского режима, которому, казалось бы, были одинаково безразличны и даже враждебны и религиозные традиции, и законы рынка, и духовная история иконы, и ее эстетические достоинства. Такого рода «обдираание» с последующей капитализацией имело место в советской истории несколько раз: в ходе революционных экспроприаций, когда утраты культурных ценностей немедленно компенсировались одновременным расширением и обогащением музейных фондов; в ходе уже упомянутых сталинских распродаж, когда состоялся (или не состоялся в полной мере, но ожидался) обмен неосязаемой духовной ценности сокровищ на осязаемые ценности индустриализации²⁷⁹; или в бесконечных перипетиях вокруг послевоенных репараций, при попытке возместить «натурой» понесенный ущерб в области исторических и художественных памятников и найти ему эквивалентное выражение (например, оценив новгородскую Софию в сумму, соответствующую «стоимости» Кельнского собора, или выразив стоимость Пергамского алтаря в миллионах долларов)²⁸⁰.

Реституция «натурой» подразумевает изобретение эквивалента, общего для выражения потребительной и меновой стоимости, с одной стороны, и духовной ценности — с другой. По правилам оценки ущерба, утраты зданий и сооружений после войны считали в кубометрах, а ущерб живописному полотну — в стоимости художественного материала и предполагаемого времени труда, необходимого для его воссоздания²⁸¹. Однако астрономическая сумма, в которой оценивался Пергамский алтарь, вряд ли отражала количество вложенного в древности рабского труда или труда почти дармовой рабочей силы, необходимой для его воссоздания.

«Идеологическое содержание», то есть духовная ценность, давало право запрашивать конкретные суммы за то, что, по утверждению жалобщиков, в принципе не могло быть компенсировано, потому что не имело цены²⁸².

Сложилось так, что Игорь Эммануилович Грабарь находился в центре событий в каждый из этих трех диалектических моментов, сыграв решающую роль как эксперт и как организатор культурного производства и производства стоимости и в актах «обдирания», и в актах утилизации, и в актах символической капитализации исторических артефактов в качестве художественно-исторических памятников. Он играл роль при экспроприациях церковной собственности и собственности частных коллекционеров после революции (стадия «обдирания»); он конципировал систему охраны и изучения памятников древнерусского искусства (то есть тех самых коллекций, а также икон, монастырей, стенных росписей и церковной утвари) в качестве области науки, просвещения и образования под эгидой Наркомпроса (стадия «утилизации»); он участвовал в кампании по «разыкониванию» (советский термин), то есть по коммерческой подготовке икон к продаже. Именно ему принадлежал план продвижения («муссирования», как он выразился) древнерусской иконы в среде западной академической и музейной элиты и среди меценатов-коллекционеров, которые приняли икону в качестве уникального историко-художественного феномена, достойного самых престижных музеев мира. Благодаря его муссированию — то есть промоции, созданию интереса к товару — это приятие состоялось как раз в то время, когда сталинский режим расправлялся с церковью, с ее достоянием и с верующими, и на Западе среди поклонников русской иконы об этом было широко известно. Он сыграл ведущую роль при составлении программы иконной выставки в Западной Европе и Америке в начале 1930-х, ради чего подверглось разгрому собрание русских икон в Историческом музее после ареста ее хранителя Александра Анисимова. Иконы, отобранные для выставки и реализации, вернулись назад непроданными — что дает некоторое основание говорить, что Грабарь тем самым участвовал в их спасении, а не разбазаривании — однако ни сама коллекция уже никогда не вернулась в Исторический музей, ни ее собиратель Анисимов не возвратился из Соловков, откуда некоторое время спустя был отправлен на Беломорканал, а затем и в Сандармох на расстрел²⁸³.

Елена Осокина пишет о превращении религиозного артефакта в эстетический объект, а затем в товар как о парадоксе истории²⁸⁴. Возможно, впрочем, что такого рода превращения ценности и идентичности вещей не парадоксальны, но вполне отвечают товарной

форме, которую религиозная реликвия приобрела стараниями большевиков, и всеобщей форме стоимости по Марксу²⁸⁵. Всеобщая форма стоимости — «общее дело всего товарного мира» (Маркс) — возникает как результат отчуждения товара от собственных свойств ради выражения ценности в общем эквиваленте. Вот красноречивый пример, приводимый Сьюзан Бак-Морсс: половина затрат на оплату разработки технического проекта Магнитогорска была компенсирована выручкой от продажи на Запад «Мадонны Альбы» Рафаэля: и то и другое, имея всеобщую форму стоимости, равно успешно переводится в общую им обоим форму стоимости и в третью товарную форму — деньги. В формуле Сьюзан Бак-Морсс, однако, не учитывается символическая стоимость того и другого, не поддающаяся подсчету ценность. В отличие от шедевров Эрмитажа, тайно проданных за границу для финансирования индустриализации в конце 1920-х — начале 1930-х годов, кампания по реализации икон на Западе не увенчалась финансовым успехом. Но продажа Рафаэлей в результате обернулась скандалом и символическими потерями для советского режима, тогда как капитализация икон дала символическую прибыль на ниве культурной дипломатии и «мягкой силы» благодаря постепенному признанию русского средневекового искусства в составе мирового художественного наследия, а советского режима — в качестве его, этого наследия, просвещенного покровителя²⁸⁶.

О революции чувств и модернистской музеефикации

При описанном выше сценарии наследования революционное насилие преодолевается насилием централизованного государственного порядка, символическим режимом реставрации в широком смысле, в котором сочетаются несочетаемые отношения «обдирания», «утилизации» и символической капитализации. Тогда как революционер-авангардист отрицает прошлое и вместо музеев предлагает любителям искусства получать «живейшие представления» об искусстве, созерцая «порошки», оставшиеся от сожжения шедевров в крематории²⁸⁷, его оппонент — модернист предлагает другую стратегию: не уничтожать музей, а придумать и построить его заново, с самого начала, расчистив территорию и воссоздав прошлое новыми средствами, from scratch. Именно в этом сдвоенном процессе — расчистки и застройки с нуля — заключается переоценка ценностей в ходе термидора: прошлое сносится до основания, но не ради освобождения современности, которой, как утверждает революционный авангард, «ничего не нужно кроме того, что ей принадлежит <...> что вырастет на ее плечах», но ради нового переустройства прошлого на новый лад, с точки зрения его полезности или иного рода интереса для настоящего²⁸⁸. О том, какой из этих

двух подходов следует считать более авангардистским, можно спорить. Однако невозможно отрицать сходство между модернистским методом художественно-исторической институционализации (снести и построить с нуля) и методом реставрации — «расчистки» старинных икон, который практиковался в круге Грабаря (см. далее).

Модернистская музеефикация заявляет о своей революционной миссии спасения и сохранения; для этой цели ландшафт прошлого расчищается и затем застраивается институциями нового режима, которые занимаются селекцией руин, снося все лишнее и отправляя все пригодное для использования или для выгодной реализации, снабдив соответствующими этикетками и ценниками. Жест модернистской музеефикации содержит в себе не столько и не только отрицание прошлого, сколько изобретение нового, в том числе институциональные и социальные нововведения, которые позволяют реставрировать прошлое в новом духе, «ре-/ин-стаурировать» модернистскую версию прошлого на месте отмененной истории. Именно жестом модерниста создается невозможный, казалось бы, синтез между отрицанием и утверждением, между радикальной отменой прошлого и его пропагандой, между деструкцией и охраной²⁸⁹.

Совсем не случайно с самых первых дней советской власти функции охраны художественных памятников прошлого оказались в руках мирискусников-реставраторов и практически полностью совпали с интересами и практиками реставрации. Не случайно именно реставрационные мастерские Игоря Грабаря при Наркомпросе стали тем центром, откуда режим, нигилистический и по отношению к истории, и по отношению к ценностям вообще, вел ударное завоевание прошлого под лозунгами его изучения и охраны. В революционной России «все проходит под лозунгом ремонта»: это знаменитое высказывание Бенъямина суммирует *in nuce* революционное значение реставрации. *Restauratio* или *re-instaurationis*, повторная инстаурация, охватывает собой область прошлого наряду со всеми другими сторонами общественной жизни, как область «ремонта» в широком понимании. В число таких «ремонтов» входит и работа по инстаурации и институционализации коллективной памяти, по преодолению в интересах режима разрушительных эффектов первоначального отказа от наследства и превращение прошлого в модернистский и модернизирующий «культ памятника». Именно на поприще создания культурной политики, соответствующих учреждений, регламентов и объектов охраны исторических памятников и развернулась активность Игоря Грабаря по созданию национальной памяти для безнациональной

(интернациональной) и беспамятной республики Советов, которая, действуя декретами и прямым вооруженным насилием, уже отказалась от своей истории как от нежелательного наследства и от наследства вообще, отменив его составляющие — ценности как таковые и способы трансмиссии ценности, то есть традицию. В том числе — и даже с особенным тщанием — и традицию, и ценности в деле изучения, музеефикации и культивирования прошлого в форме исторических памятников.

В «Моей жизни» Грабарь рассказывает, как в разгар кампании по национализации церковной собственности, посреди разгромов и погромов, когда большевики не знали, что делать с потоком реквизированного имущества, он предложил правительству организовать музей, который послужил бы организации разбазариваемых в разрушительном энтузиазме церковных ценностей:

Декрет об изъятии церковных имуществ не оговорил права Музейного отдела отбирать во время изъятия ценности исключительно музейного значения для пополнения музеев. Была опасность, что при спешке с изъятием могут случайно попасть в лом произведения из золота и серебра мирового значения. Я решил идти тотчас же к А. В. Луначарскому... Я сказал, что даже до вечера опасно отсрочивать дело, из-за которого я его потревожил, и в двух словах рассказал о своих опасениях. <...> Через четверть часа я уже был принят Михаилом Ивановичем (Калининым). <...> Я объяснил, что есть небольшие, с виду ничего из себя не представляющие серебряные вещи, которые дают на рубль лома, тогда как их антикварная рыночная ценность — сто рублей и больше. Есть и такие, что десять тысяч потянут. <...> Тут же было написано дополнительное разъяснение к декрету, запрещавшее производить изъятие церковных ценностей в отсутствие представителя Главмузея²⁹⁰.

Кампания по изъятию церковных ценностей велась для сбора средств в помощь голодающим, но бóльшая часть вырученных средств ушла на обеспечение самой кампании, в том числе на подавление сопротивления верующих²⁹¹. Зато значительно выиграла охрана памятников. В результате переговоров с Калининым музеи в течение 1922–1923 годов обогатились предметами прикладного декоративного искусства так, как не обогащались в течение десятилетий до революции²⁹².

Получив от Наркомпроса мандат на организацию музеев, Грабарь начал в том самом модернистском ключе с расчистки доставшейся ему от предшественников территории. В его многочисленных статьях и письмах 1920-х годов постоянно повторяются высказывания о том,

чего не было «прежде» и что появилось «теперь» благодаря революции. Например:

...до сих пор русские музеи влачили жалкое существование: ни власть, ни общественные круги не уделяли им достаточного внимания²⁹³.

До недавнего времени работа историков древнерусской живописи велась в значительной степени вслепую <...> строить на этом зыбком материале какие-либо научно обоснованные выводы невозможно... Государству и обществу до всего этого не было ровно никакого дела²⁹⁴.

«Реставратор доброго старого времени» был «мало искушен в науках» и «подобно тому как в медицине в старину было больше шарлатанов, нежели подлинных врачей, знающих и искусных, так же точно и в «художественной медицине» до недавнего времени царило глубокое невежество и своего рода знахарство, калечившее художественные произведения не меньше, чем знахари в медицине калечили людей. Но этого мало: произведения искусства искажались, и, в угоду жизни и моде, их приспособляли к новым вкусам, совершенно не считаясь с замыслами автора²⁹⁵.

Все это, конечно, мало соответствует истине и свидетельствует скорее о методах расчистки профессионального и идеологического пространства под новые структуры, а также о том, насколько далек был Грабарь от реального состояния музейного дела в Российской империи. После закончившейся скандалом попытки научно реорганизовать Третьяковскую галерею и ухода с поста ее директора он объявил музейное дело в России не существовавшим вообще, пока он не пришел в Музейный отдел Наркомпроса и не начал организацию, опять, как и в Третьяковке, «на научной основе», и теперь уже из чужой собственности, реквизированной, анонимизированной и приспособленной для целей просвещения пролетариата. Сергей Жебелев в популярном «Введении в археологию» (1923) дипломатично объяснял это различием между научным подходом в академической археологии и «художественным», унаследованным новыми музейными деятелями в лице Грабаря из эпохи «Мира искусства» и модернистской версии средневекового русского искусства, основанной на декадентских вкусах, а не на анализе документа, стиля и критике источников. «История русского искусства» под редакцией Грабаря, пишет Жебелев, «стала пользоваться большим сочувствием». Издание «прекрасно напечатано и снабжено обильными, отлично выполненными и умело подобранными иллюстрациями. В научном отношении <...> имеет лишь относительную ценность...»²⁹⁶ Из «Введения в археологию» становится очевидно, что система

дисциплин, практик, законодательства и институтов по охране и изучению исторических памятников в Российской империи до появления на сцене Грабаря находилась на уровне самых высоких профессиональных мировых стандартов — не случайно «расчистка» этого профессионального поля под революционные научные принципы Музейного отдела протекала в атмосфере серьезных конфликтов между институтами и отдельными лицами и продолжалась целое десятилетие, пока в дело не вмешалось ОГПУ с «академическим делом»[297](#). Вместе с арестами археологов, реставраторов и краеведов началась эпоха закрытий, взрывов, распродаж, запрета на реставрационные работы и цензуры экспозиций с точки зрения соответствия классово-теоретической теории[298](#).

Символическая революция, превратившая прошлое в культ памятника, началась в Российской империи задолго до большевиков: имперская бюрократия и академическая наука по изучению и охране исторических памятников возникла в 1830-е годы одновременно с французской; наряду с великими европейскими империями Российская империя использовала исторические памятники в качестве символов славы во внешней политике и демонстрировала передовую просвещенность и гуманность, предлагая усовершенствования в области международного права по охране исторических памятников в военных действиях[299](#). В культе памятника являло себя и укреплялось идеологически и политически единение между общественностью и монархией, между академией и церковью, между массами и элитами и т. д. Секуляризация церковного достояния, духовной литературы и религиозных ценностей также происходила постепенно — по мере того, как к ним проявляли все больший интерес рынок и академия. Но происходили и процессы самоорганизации в художественном производстве и его экономике: так, в контексте развития русского капитализма оказываются пионерскими в этом отношении коммерческая деятельность и экономические принципы в работе Товарищества передвижников[300](#); на стыке между экономической деятельностью, художественным воспитанием и модернистской эстетикой образуются эксперименты в области организации кустарного художественного производства по примеру Arts and Crafts в художественных коммунах Абрамцева или Талашкина[301](#). Круг мирискусников, в который Грабарь включился сначала как журналист и критик западного искусства, а потом и как «чиновник культуры»[302](#), интересен изобретениями в том, что сейчас называется культурными технологиями и новыми медиа. Мирискусники распространяли свою веру в художественных салонах, кружках и гостиных меценатов, в художественных обществах и общественных

движениях, на выставках и художественных лекциях, в журнальной критике и эссеистике и особенно в издательской деятельности. На пересечении этих миров были сделаны выдающиеся изобретения — например, в коллективной работе с участием ведущих историков искусства и художников они сконструировали схему истории русского искусства, принцип коллективной монографии и общий дух, в котором эстетизм сочетался с энциклопедизмом, а систематический принцип — с художественной чувствительностью³⁰³. Тем самым она, эта чувствительность, медиализировалась и воспроизводилась все более широко в образованных кругах как специфическая разновидность «воления к прекрасному» (риглевское *Kunstwollen*), которая отличалась и революционностью методов и организационных стратегий, и консервативностью желаний, и характерным для знатока и любителя искусства стремлением сохранить произведение искусства в незамутненной временем и вмешательствами чистоте и удержать старину от рассеяния и растворения в современности³⁰⁴.

«Культ русского памятника» также приводит современного субъекта к замещению исторической идентичности артефактов их привлекательностью в качестве фетишей прекрасного прошлого, ощущаемого как нечто остросовременное. Рецензент «Шиповника» отмечал в 1913 году:

...особенно важно, что «История русского искусства» Игоря Грабаря написана настоящим художником, человеком, рассматривающим эволюцию <...> с художественной точки зрения нашего времени...³⁰⁵

Одновременно формировался и сверхновый чувственный историзм, а эстетические предпочтения модернистов-знатоков стали принимать риторическую форму, в которой на смену академической научности пришел элегантный знаточеский эссеизм, язык ощущений, восприятий и чувств. Именно на этом языке писал Грабарь и на нем же заговорило впоследствии и выросшее из «Истории русского искусства» советское искусствоведение — когда языки формального и классового марксистского анализа были подавлены палладианским величием сталинского академизма.

Это был, в общем и целом, европейский предвоенный тип эстета-знатока, описанный Риглем в его посмертно опубликованной лекции: *Kunstfreunde*, любители и ценители (старого) искусства, порождение нового времени и инстанция ему, новому времени, сопротивления. Ригль характеризует современность как эпоху «оптического субъективизма», эстетической практики, основанной на произвольности восприятия и отображения мира в его зрительных эффектах (цвет и свет), в субъективных эмоциональных состояниях наблюдателя, в аффекте (*Stimmung*) и интеллектуальных спекуляциях

при восприятии и производстве художественных миров. Это модус «субъективного оптического» — в противоположность «объективному тактильному» модусу старого искусства, в котором переживается вещь, а не ее ощущения. Почти в один голос с Марксом Ригль говорит о растекании некогда тактильного мира и его превращении в нечто бесконечное и неосязаемое, о расплывающейся и рассеивающейся телесности вещного мира.

Протеическая фигура Грабаря идеально смотрится на таком фоне. Любитель и знаток старого искусства обретает в искусстве прошлого то, что исчезает из оптической иллюзорности мира световых и цветовых эффектов: относительное постоянство, неизменность форм и покой. Охрана этого осязаемого и телесного покоя есть благодетельная и плодотворная миссия любителя искусства. Этот покой, эту вещность, эту тактильность «оптический субъективизм» нового времени обретает в старом искусстве — отсюда любовь к нему, отсюда же желание субъекта модерности собирать и охранять, спасая тем самым мир от распыления³⁰⁶. Воображение и желание такого друга искусства, разрываемого между «оптическим объективизмом» своего времени и «тактильным субъективизмом» тяготения к прошлому, наверное, воплотилась и в людях круга Грабаря, и в самом Грабаре — и родственностью в области восприятия и чувствительности можно объяснить его успехи среди друзей искусства за границей в 1920–1930-е годы. Если это так, то тем более интересно, как ему удалось добиться столь удачного примирения этой эстетской изысканной чувствительности со службой советскому режиму с его Пашинцевыми, Сашами Двановыми и крестьянами, разбивающими и растаскивающими предметы «отдаленно-необходимые» для удовлетворения необходимости насущной.

Об искусстве инспирировать

Вспоминая Грабаря, его младший коллега искусствовед Виктор Лазарев отмечает редкое качество его характера, повлиявшее на судьбу: «его [Грабаря] интересы всегда совпадали с интересами государства»³⁰⁷. Для привыкшего к эзопову языку советского читателя эта похвала звучит двусмысленно. В отношениях Грабаря с государством можно видеть все тот же интерес мирискусника к изобретению новых культурных и медиатехнологий, способ добиваться целей, мобилизуя на это государственные институты. Как утверждал недоброжелательный современник, «пресловутый Грабарь» умел «инспирировать» начальство. Так, возглавив дело реставрации и охраны памятников в Наркомпросе, он, согласно недоброжелателю,

сумел привлечь к этому делу жену Троцкого <...> и как-то инспирировал ее, что она весьма энергично отстаивала интересы музейного дела и добывала нужные для этого деньги. <...> Все-таки мы [сотрудники отдела, археологи, историки искусства и реставраторы] успели за это время много сделать хорошего³⁰⁸. А еще раньше, в 1919 году, Грабарь «инспирировал» свою начальницу Троцкую в связи с арестом коллеги А. И. Анисимова, и тем самым Анисимов был спасен от расстрела³⁰⁹. Что не мешало тому же Анисимову в письме тому же Кондакову в том же 1923 году говорить о Грабаре как о шарлатане, который вообразил себя Колумбом древнерусского искусства, хотя роль его лишь посредническая или «комиссионерская»... В 1918 году он был первым, кто перекинул мост между Комиссариатом Народного просвещения и кругами русского образованного общества, заинтересованными идейно и искренне в спасении памятников старой художественной культуры. Но самые открытия и непосредственное руководство ими никогда ему не принадлежало, потому что он до сих пор не научился разбираться в вещах, все делает и пишет с чужого голоса...³¹⁰

Иными словами, опять «ученый сатир» и «чиновник культуры» (Белый) — и тем не менее «успели много хорошего».

Идея использовать государство в качестве инструмента культурной программы возникла в кругах «группы Бенуа» задолго до того, как Грабарь «перебросил мост» большевикам, призвав к сотрудничеству с новым, политически неприемлемым режимом и провозгласив охрану памятников задачей *государственной* политики³¹¹. В письме брату от 4 августа 1918 года Грабарь излагает полную программу «внесения порядка в общемузейное дело России» (напомним: после того, как общественность подвергла его бойкоту за попытку «внесения порядка» в Третьяковскую галерею) и призывы «художественным кругам»

не делать непоправимой глупости и не проводить в жизнь глубочайшего и вреднейшего саботажа, а идти работать с большевиками, ясно и определенно заявив, что политическую платформу мы не разделяем, что мы не социалисты и не буржуи, а просто деятели искусства³¹².

О решающих боях за влияние в области культурной политики, развернувшихся сразу после Февральской революции, идейный противник «группы Бенуа», лидер петроградских футуристов Николай Пунин рассказывает в воспоминаниях, написанных в 1932 году. Победа бывших мирискусников над тогдашним «левым фронтом» состояла в их умении привлечь на свою сторону государство, предложив Временному правительству пионерскую по

тем временам идею регулировать культуру через специальный государственный орган, «министерство искусств»³¹³. Этот орган предлагался в подражание французским институциям, но являл собой и туманный прообраз нынешнего министерства культуры. «Группа Бенуа» мыслила государство в качестве отправителя культурной политики и распределителя всякой финансовой и прочей поддержки, а себя — в качестве экспертов и советников, которые направляли бы государство в выборе приоритетов. Очень близки к цели они были после Февральской революции, когда конфликт с «левыми», у которых тоже были соображения относительно художественной политики республики, принял форму войны за власть в культуре, с планами взятия ее, этой власти, опорных пунктов, подобно взятию «почты, телефона, телеграфа» в ленинском плане вооруженного восстания, который был предложен месяцем позже. Объединившись с Академией художеств и с Горьким, бывшие мирискусники убеждали новый революционный режим в необходимости централизации и огосударствления культуры и при этом нажимали на близкую революционному правительству мысль об охране художественных и исторических сокровищ — ранее собственности императорской семьи, а ныне национализированного достояния свободной России, которые следовало содержать в каком-то порядке в условиях разрухи, голода и войны³¹⁴.

В борьбе за гегемонию «„мирискуснические сферы“ организуются, чтобы связью с правительством поддерживать свою, уже дрогнувшую и с каждым годом все более ослабевающую диктатуру» в художественной жизни, то есть используют политический режим как инструмент своей власти, замечает Пунин³¹⁵. В противоположность этим идеям централизации, контроля и «нарождающейся диктатуре группы Бенуа» «левые» выдвигают широкую программу «автономии искусства, <...> против образования министерства искусств, за передачу всех вопросов, касающихся искусства, на рассмотрение будущего „Союза деятелей искусств“ или „Учредительного собора“», «широкой и численно значительной оппозиции»³¹⁶. Подготовленное ими выступление на «левом фронте» ничем не закончилось; демократическая инициатива самоорганизации не нашла поддержки у деятелей искусств, по мнению Пунина — по причине их богемной косности. Сама художественная общественность марта 1918 года (в изложении, впрочем, датированном 1932-м, что важно помнить) оказывается крайне неподготовленной к тому, чтобы самостоятельно решать вопросы политики в области искусства. И наоборот, «мирискусническая сфера» предлагает будущему министерству искусств целую батарею организационных мер, обширную программу организации и цивилизационной миссии средствами искусства не

только среди культурно отсталого населения, но и средствами государственной политики:

забота о существующих художественных произведениях и сохранении их в жизни, <...> в создании музеев <...> в художественном воспитании народа, <...> в заботе о создании произведений искусства³¹⁷.

В тот раз «левый фронт» проиграл битву за культурную политику, но и «миriskusнические сферы» ничего не выиграли: государство, которое они надеялись «инспирировать», как известно, «слиняло за три дня». Но «левые» проиграли еще раз, когда в 1919 году развернулась борьба за руководство музейным делом уже при большевиках, и «левый фронт» предложил «изъять из музеев» то, что составляет основу государственной культурной политики — «культурно-просветительную и художественно-воспитательную работу... поскольку воспитывает не музей, а выставка»; музеи же должны быть переданы в руки «созидателей современного искусства»³¹⁸. Николай Пунин тогда же, в речи на музейной конференции, организованной Наркомпросом, выступил радикально против самой идеи просвещения народных масс:

Изменяйте условия материального благосостояния, но не занимайтесь буржуазной утопической филантропией в духе Сен-Симона или Рёскина <...> Я убежден в том, что развитому рабочему <...> совершенно не надо знать Рафаэля, чтобы понять художественное творчество современности, и систему Линнея, чтобы усвоить современную математику (*sic!*).

Музей составляет часть «ученого вспомогательного аппарата» и не должен служить «буржуазной декорации», «искусственной популяризации», «насаждению квазинауки» и т. д.³¹⁹ Это были во многом пророческие предупреждения, если мы оглянемся на них из нашего времени с его индустрией культурного наследия, которая питает глобальный туризм и сама питается им же, используя «декорации» для коммерческой эскалации патримониальных аффектов и способствуя деисторизации прошлого с заменой его фантомами воображаемой коллективной памяти.

Тогда же принципы архаизирующих новаторов из числа «миriskusнической сферы» в союзе с Горьким были предложены и приняты большевиками. Новый режим соединил в качестве своих инструментов разрушительное насилие, экономическую дезорганизацию и массовый террор с мерами «заботы» и «охраны» — сохранения и изучения исторических памятников, которые теперь оказались в ничьей собственности. Власть таким образом направлялась на подавление возбужденных экономическим, военным и политическим кризисом масс с целью временного умиротворения

сил деструкции под лозунгами охраны и собирания. Энергии революционного разрыва были противопоставлены силы сохранения преемственности и долговечности, удержания «всего доброго», всего, что имеет «добротность и ценность» и отбрасывания «худого и ничего не стоящего»³²⁰. Этот принцип отделения зерен от плевел не только не отвечает духу «Сен-Симона и Рёскина», но и содержит в самой сжатой формулировке принцип реставрации как «расчистки», которую Грабарь пропагандировал и утвердил в качестве «советской школы»³²¹. В более широком смысле можно понимать ее и как формулу политической реставрации, «смены вех» без сменовеховства — или, можно сказать по-другому, исторической и эстетической партийности без большевистского партийного билета.

О прометеизме

Год 1918-й, год окончания великой войны, считается также годом рождения современной музейной системы и годом начала культурной глобализации. Именно в 1918-м решением Лиги Наций было организовано Международное бюро по делам музеев, и национальные музеи стали объединяться в транснациональную сеть охраны памятников культурно-исторического наследия. Год 1918-й стал также и годом рождения советской музейной системы охраны и изучения памятников культуры, и в этом смысле революционная Россия, несмотря на «отказ от наследства», продолжала оставаться в европейском процессе, в общем движении исторической ревизии, реинституционализации прошлого и переоценки духовных ценностей, пересмотра и передела имперского наследия XIX века вновь образованными нищими советскими республиками — «младшими сыновьями», наследниками промотавшегося имперского отца.

Повторю еще раз, что благодаря тактическим усилиям Грабаря ревизия такого рода в революционной России с особой последовательностью проводилась под знаменем реставрации — ремесла, которое до этого имело служебную и техническую функцию в археологии, в том числе церковной, или обслуживало частных собирателей и антикваров. Однако и в этом техническом смысле она имела прямое отношение к реставрации в политическом понимании, и то, как удачно реставрационные мастерские встроились в систему большевистских культурных институций, не кажется совсем случайным совпадением. Реставратор в своей практике имеет дело с прошлым, воплощенным в материальные объекты; здесь идеология, историческое знание и эстетические предпочтения встречаются не только с сопротивлением символического состава прошлого, которое

подвергается ревизии-«расчистке», но и прежде всего с сопротивлением материала. Здесь прошлое становится не только дискурсом, но и тактильно ощутимой реальностью, как и конфликт между тем прошлым, из которого эта материальная вещь явилась, и той исторической концепцией, той идеологической перспективой, в которую ее предполагается переместить.

Драматическое напряжение ближнего и дальнего, оптического и тактильного, по Риглю, здесь принимает и новое политическое измерение. Вторжение реставратора в старую материю с целью освободить скрытый в ней первоначальный смысл или исправить его, этого смысла, позднейшие «искажения», превращается в аллегория революционного вторжения в прошлое, как экспроприация и апроприация прошлого со стороны нового режима. *Kunstwollen* — эстетическая воля эпохи «оптического субъективизма» — движет реставратором в его стремлении к первоначальному состоянию вещи в ее автономной, не затронутой поздним вмешательством подлинности. В воле к прекрасному, как к воле к власти, есть момент принудительности, внешний по отношению к сознательному стратегическому планированию: *Kunstwollen* становится движущей силой всякого изменения, в том числе и реставрации, изменения по направлению назад, к истоку. Поэтому нельзя считать пустой риторикой слова Грабаря о том, что все, что он ни делал в жизни, борясь за власть в культуре, выпускал ли «Историю русского искусства», реформировал ли Третьяковскую галерею, конструировал ли музейный отдел, налаживал ли дело охраны памятников искусства и старины и их реставрации, открывал ли новых Рафаэлей и Франсов Халсов, — все это совершалось из страсти к искусству, во имя искусства, совершалось потому, что без этого я не мог существовать, не мог дышать ни один день моей жизни³²².

В этих словах звучит не только хвастовство, не только чистая воля к власти (*реформировал, конструировал, налаживал, выпускал, открывал*) и не только попытка оправдать свои действия искренними побуждениями, но и голос навязчивости («не мог существовать, не мог дышать»), коллекционерской одержимости, неконтролируемой силы, влекущей к «служению искусству, искусству и искусству»³²³.

Научные произведения Грабаря — его глава об архитектуре из «Истории русского искусства», книги о Рублеве, о древнерусской живописи, об открытии в уральской глубинке Рафаэлевой мадонны или неизвестного Рембрандта среди выброшенных из Исторического музея за ненадобностью полотен — написаны популярным языком и, не имея глубины, несут в себе энергию неумемной знаточеской эрудиции и художественного вкуса начала века. Они до сих пор

«инспирируют» читателя далекой от созерцательности, революционной и деятельной силой, духом первопроходчества, жаждой поиска и захватывающих дух небывалых счастливых находок. Грабарь принадлежал, несомненно, к числу тех немногих, которых Катерина Кларк назвала Прометеями — провозвестниками ранней советской культуры и культурной революции³²⁴. Подобно лампочке Ильича, они несли свет знания в темную массу, но комиссия Грабаря по раскрытию и сохранению памятников неслла, по собственному убеждению, свободу и шедеврам древнерусского искусства, которые веками томились во мраке религиозного заблуждения, под гнетом безграмотных записей, от которых шедевр следовало «освободить» (термин реставрации круга Грабаря). «Освобождение» заключалось в том, чтобы вернуть шедевр к исходной чистоте в некоторой точке ноль, счищая в качестве «безвкусицы» и «безграмотных наслоений» всю историческую информацию и рефлексию, сделанную предыдущими поколениями русских и зарубежных исследователей и отложившуюся за столетия жизни произведения или сооружения в слоях переделок, перестроек, приспособлений и реставраций прошлых эпох. В 1926 году Грабарь писал о торжестве своей школы как уже решенном и всемирно признанном факте:

Уже в 1918 г., зная ошибки своих предшественников, Реставрационная Комиссия выдвинула новые методы, в корне расходившиеся с теми, что применялись в России до Революции. Оторванные от Запада, мы шли ощупью, но мы теперь знаем, что шли верным путем и пришли к выводам, полностью разделяемым наиболее культурными музейными и археологическими кругами Западной Европы³²⁵.

«Океаническое чувство», как нечто подобное назвал Фрейд, которым особенно проникнуты публичные выступления Грабаря этого времени, отчасти отвечает стратегической потребности выразить революционные настроения, но еще в большей степени на самом деле соответствует тому энтузиазму, который он, Прометей древнерусского искусства, испытывал сам и пробуждал в своих последователях, особенно из числа краеведов. Как это делал и Марр среди активистов-языковедов, организуя систему любительских кружков для сбора материала, Грабарь также заражал («инспирировал») людей страстью поисков и открытий. Но относительно «признания» дело обстояло не совсем так, как он пишет. Наблюдая деятельность по «раскрытию» в разгромленном революцией Кремле, петроградские археологи кричали о вандализме, с чем соглашались и западные наблюдатели и о чем с тревогой сообщали в общества охраны памятников на родине. Обвинения эти

Грабарь впоследствии парировал, с добродушной иронией объясняя сомнения западных историков реакцией на европейский «реставрационный зуд» (под «реакцией» он понимал, видимо, рёскиновские «светильники») и неосведомленностью наблюдателей, а пробивание стен в «поверженном и возрожденном Кремле» — необходимостью в 1917–1918 годах «залечивать раны» путем «известной ампутации». Сама необходимость, обоснованность или этичность «ампутации» не ставилась под вопрос³²⁶. И вообще, Не было бы счастья, да несчастье помогло <...> [в «поверженном Кремле»] открылось небывалое по широте поле для выработки наиболее совершенных методов ремонта и реставрации. Наряду с работой практической происходили дискуссии по вопросам чисто теоретического порядка, было проявлено столько подлинного воодушевления, порыва, и даже совершены такие геройства, что эти золотые дни радостной работы навсегда останутся самыми светлыми воспоминаниями в сердцах их участников³²⁷.

Революция заканчивается там, где начинается реставрация, реставрация же начинается там, где главный революционер требует «вернуть все как было»³²⁸ и «сохранять все ценности... самым тщательным образом»³²⁹. Однако инспирирующее прометеевское начало заражает по-прежнему революционным энтузиазмом, желанием искать, преодолевать препятствия, находить и прикасаться к *fons et origo*. В связи с этим нельзя не отметить, насколько пропагандируемое Грабарем «лечение ампутацией» напоминает кастрацию и насколько эдипален подтекст его теории о раскрытии-расчистке как наилучшем способе сохранения и изучения шедевра. Вместе с тем его описания экспедиций в поисках скрытых сокровищ, борьба за то, чтобы первыми застолбить предмет или постройку для раскрытия, первыми найти в ее развалинах признаки все более уходящей в глубь веков древности — все это превращало древнерусскую архитектуру и живопись в Клондайк и по характеру сильно отличалось не только методологически, но прежде всего этически от общепринятого. Со стороны область древностей кажется тихой заводью, где обитают скряги-антиквары, чудаки-коллекционеры, знатоки-арт-дилеры, музейные кураторы и техники реставрации. В действительности все здесь заряжено энергиями политической, институциональной и экономической борьбы, острейшим сопротивлением со стороны конкурирующих институций, сообщества археологов, музейных специалистов и историков-реставраторов. Высоко было и напряжение внутри и снаружи «слаженного, дружного коллектива», который зависел от покровительства в лице прометеистического Грабаря и «инспирированных» им комиссаров.

Однако даже и для сомневающихся были заразительны революционный энтузиазм, ощущение полного обновления истории в акте раскрытия старого и открытия в его недрах нового прошлого, инстанции подлинного начала. «Расчистка» выпускает на свободу истину, утаенную в глубине произведения, являет «несокрытое» — алетейю, то есть такое начало, которое неподвластно забвению и будет отныне сиять невозбранно на революционном небосводе, освобожденном от позднейших наслоений и искажений, от фальшивых идолов и ложных богов.

7. РЕСТАВРАЦИЯ-РЕВОЛЮЦИЯ ВОЗВРАЩЕНИЕ К НОВЫМ ИСТОКАМ

О реставрации как аллегории революции

Картины патриархальной старины: вот в своей темной мастерской сидит старичок-иконник — собиратель, реставратор и торговец образами. Перед ним лежат старые доски, требующие поновления. Посмотрим, как он работает, проследим за его жестами:

Внимательно он оглядывал их с задней стороны. Доска, рубленая топором, доска тонкая с двумя, а еще лучше с одной, поперечными шпонками заставляли его оживиться в предвкушении древности. Нетерпеливо смывал он бумагу теплой водой и, изучив своим зорким глазом лицевую сторону, брал в руки остро отточенный нож, придвигал баночку с маслом, с политурой и, если на иконе были прописи, с нашатырным спиртом. С этим несложным аппаратом своего ремесла он садился и медленно, терпеливо, вдумчиво работал, осторожно скобля поверхность поставленным на ребро лезвием и в нужные моменты увлажняя ее ваткой, намоченной той или другой жидкостью³³⁰.

За работой реставратора в начале XX века наблюдает молодой Павел Муратов; так вспоминает он эту «первичную сцену» открытия русской иконы русским модернизмом Серебряного века³³¹. Ножичек в руке, которая скоблит поверхность старой живописи, растворитель, спирт, реактивы, предназначенные для растворения и смывания верхнего красочного слоя: работа реставрации, то есть, в буквальном смысле, восстановления, осуществляется разнообразными жестами и приемами деструкции. Такая деструкция называется на профессиональном языке расчисткой, раскрытием: нож и растворитель — орудия-символы уничтожения и негативности — дают нечто новое, необыкновенное и ранее невиданное позитивное присутствие:

Через несколько часов совершалось чудо: среди темной доски с едва проступающими уродливо искаженными очертаниями выделялся небольшой отчетливо расчищенный квадрат, сверкающий всей

свежестью первоначальных красок, очаровывающий тонкостью линий, нежностью ликов, многоцветностью одежд, роскошью следов настоящего старого золота на белом «костяном» левкасе. <...> Сколько раз пишущему эти строки приходилось видеть такое чудо, совершенное искусной рукой и верным глазом иконника![332](#) «...Изумительнейший Святой Георгий на белом коне», «среди нежного цвета одежд и брызг оставшегося старого золота так певуче выступающие белые сонмы ангелов...»[333](#) Из обыденности реставрирующих жестов возникает апофеоз революции: старый мир разрушен, и сквозь его руины сияет, изливается потоками света и цвета освобожденный Подлинник — многоцветный, свежий, тонкий, нежный, певучий мир несокрытого прошлого. Вот еще одно свидетельство первичной сцены: мы снова наблюдаем эпизод сотворения, которое создается жестом радикального уничтожения, при помощи простейшей техники, ножа и растворителя. Соскабливая слои обманчивой, косной, темной поверхности, мы пробиваемся к скрытой в сердцевине; из-под заскорузлой корки открывается зрелище сияющей светом и цветом Истины:

Мне показали черную, как уголь, на вид совершенно обуглившуюся доску. Вопрос, что я на ней вижу, поставил меня в крайнее затруднение: при всем моем старании я не мог различить в ней никакого рисунка и был чрезвычайно удивлен заявлением, что на иконе изображен сидящий на престоле Христос. Потом на моих глазах налили немного спирта и масла на то место, где, по словам художника, должен был находиться лик Спасителя, и зажгли. Затем художник потушил огонь и начал счищать размягчившуюся копоть перочинным ножиком. Вскоре я увидел лик Спасителя: древние краски оказались совершенно свежими и словно новыми. С таким же успехом удаляются и позднейшие записи[334](#).

В приеме и жесте реставрации рождается опыт революции и революционная «океаническая» чувствительность в наблюдателе. В этих свидетельствах, казалось бы, сосредоточился весь спектр переживаний человека, на глазах которого происходит чудо радикального исторического обновления. Но как согласуется этот опыт со знанием того, что дух реставрации — то есть дух повторения, воспроизведения, возвращения, возрождения — противоречит самой сущности революционного, нового и живого, для которого повторение традиции есть «кошмар»: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых»?[335](#)

Между тем нож иконника возвращается и все срезает и срезает один слой за другим, как будто снимая одну за другой материальные отложения «традиции мертвых поколений» в поисках живого, «лучшего»:

Ничего не мог бы понять человек, который взглянул бы в первый раз на его работу. Половина доски была заклеена бумагой: так привез ее офеня откуда-то с дальнего севера, заклеив бумагой, чтобы не осыпалась. Но вот на другой половине Брягин уже снял бумагу, под бумагой видна была грубая живопись совсем недавнего времени. Но и эту живопись счистил он, действуя терпеливо и осторожно своим ножичком (самым обыкновенным ножичком, как обыкновенны и нехитры были все вообще инструменты и средства, служившие для иконной расчистки). Под грубой ремесленной мазней показалось что-то иное, лучшее. Но и на это смотрел мастер с пренебрежением... И брал он кисточку, обмакивал в жидкость, проводил по иконе, потом тихо и упорно двигал своим ножичком³³⁶.

Желание опережает и обесценивает объективное знание. Муратов вспоминает далее: «ему так хотелось...»

Мы стояли с Остроуховым так подле него (реставратора) часами и наблюдали эту работу. Остроухов волновался, руки у него холодели. Ему так хотелось, чтобы «вышел» XV век. А вдруг окажется только XVI... И вот чуть ли не ночью из постели извлекал меня звонок по телефону. «Целый день вас ищу. Знаете, что случилось? Дошли, наконец, до настоящего слоя. Евгений Иванович говорит, что, пожалуй, даже не XV век, а XIV-й», — и можно было догадаться по телефону, как у Ильи Семеновича замирает от восторга сердце³³⁷. Для Муратова явление света и цвета из раскрытой черной доски было вестью об общности между русской и европейской историей, о принадлежности русского искусства — великому наследию Возрождения³³⁸. Трубецкой дал мистическое истолкование раскрытию как явлению радуги прощения над Голгофой: прозрачное выражение духовного смысла <...> радужное земное преломление небесного света <...> ощущение действенного сочетания силы Христовой с жизнью человеческою и жизнью народною³³⁹.

«Революция, разрушая, собирает воедино» — этим тезисом знаменитый историк древнерусского искусства и реставратор Александр Анисимов в 1919 году начинает доклад, посвященный собранию «распавшейся Руси», с провозглашения революционной роли реставрации, которая противостоит аннигиляции («ничто») и собирает из рассеяния общенациональное «нечто»:

Современники революционных бурь, собирая распавшуюся Русь, мы творим свое большое дело без заранее надуманного плана: план решен историей за нас. Революция, разрушая как бы все, не может творить новой жизни из *ничего*. Всегда должно остаться *нечто*, то никогда не умирающее и жизненное, чего не может унести никакая революционная волна <...> В процессе гибели отмирающего уже

заклучен отбор жизненного, собиpание его рассеянных элементов воедино для создания новых форм³⁴⁰.

Невозможно не узнать этот пафос познания и овладения неумирающим в мертвом в написанном Андреем Платоновым полутора десятилетиями позже эпизоде поисков души, движителя мировой истории, в операции по вскрытию трупа. Снимая слой за слоем ткани и раскрывая внутренности, герой «Счастливой Москвы» хирург Самбикин ищет в теле умершей женщины одно таинственное вещество, следы которого есть в каждом свежем трупе. Это вещество имеет сильнейшую оживляющую силу для живых усталых организмов. Что это такое — неизвестно! Но мы постараемся вникнуть.

Самбикин «увлечен сложностью и великой сущностью мира в своем воображении»; он «вникает» буквально, с помощью скальпеля, и, постепенно углубляясь во внутренности, находит-таки то самое искомое «вещество», вернее антивещество, пустоту в глубине кишечника — эту «цистерну бессмертия»³⁴¹. Желание, родственное самбикинскому, видимо, было присуще и Анисимову — по словам Муратова, «самоотверженному и неутомимому <...> движимому благороднейшим азартом искателя никогда не умирающего и жизненного». Уже не ковыряние ножичком в мастерской полуграмотного иконника, но нечто большее ожидается от реставрации: теперь в ней видят ключ к собиpанию и обновлению распавшейся истории и народности, средство преодоления рассеяния и модус активного исторического действия, желание управлять историей, воздействуя через материалы и образы прошлого.

О реставрации как эмансипации (от) истории

В воспоминаниях из эмиграции Муратов описывает, как Анисимов — провинциальный учитель, «старый студент», страстный общественник и «искреннейший народник» — превращается в энтузиаста церковной старины и отказывается от своих «прежних интеллигентских характеристик» ради многотрудного дела ее, старины, поиска и собиpания³⁴². Его самый продуктивный период пришелся на драматическое и полное конфликтов десятилетие работы с Грабарем, когда из энтузиаста-краеоведа, коллекционера и организатора собиpания древностей он превратился в научного руководителя сложных реставрационных экспедиций под эгидой Наркомпроса. В 1930 году, после ухода Грабаря «на пенсию» и в ходе постепенного разгрома ЦГРМ, карьера Анисимова окончилась чисткой и арестом, последовавшим за этим заключением на Соловках, где Анисимов работал в организованном им и другими заключенными музее³⁴³, и расстрелом по второму приговору в Сандармохе в 1938 году (реабилитирован только в 1989 году). Имя

Анисимова и его наследие вывел из-под запрета историк науки о древнерусском искусстве Герольд Вздорнов, опубликовав в 1983 году сборник трудов Анисимова и снабдив его осторожным биографическим очерком³⁴⁴. Среди историков русского искусства Анисимов особенно известен книгой о Владимирской Богоматери, которую он опубликовал в 1928 году в Праге в серии публикаций *Seminarium Kondakovianum*³⁴⁵. В ней он показывал, как использовать реставрацию в качестве метода истории искусства: тот самый революционный метод раскрытия (расчистки, на профессиональном языке иконников), который практиковали под его руководством мастера-реставраторы Комиссии, пропагандировал в печати от своего имени Грабарь и категорически отрицали антагонисты — историки и профессиональные музейные реставраторы петроградской Археологической комиссии, бывшей Императорской³⁴⁶. Эта же книга его и погубила: по сфальсифицированному обвинению Анисимов был «выявлен», «вычищен» и осужден за шпионаж в составе вымышленной «антисоветской группы ЦГРМ» и вымышленного «Всенародного союза борьбы за возрождение свободной России»³⁴⁷. Читая его показания на допросах, видишь перед собой человека, который не то с неподкупностью мученика, не то с наивностью святой простоты, глядя прямо в глаза своей жуткой судьбе, обстоятельно отвечает на ложные обвинения, убеждая своих палачей, что лоялен режиму, хотя и не согласен ни с его идеологией, ни с практикой; рассказывает о своей профессиональной работе и отвечает на расспросы о своей сексуальности, которая, по-видимому, также обличала в нем классового врага и вредителя.

В противоположность рассказам Грабаря о слаженной работе коллектива историков-реставраторов, об их трудных, но полных энтузиазма буднях и поразительных научных открытиях в стенах разоренных монастырей и церквей, жизнь революционных реставраторов, хотя и под эгидой мощного комиссариата, была далека от духа авантюрного романа и от коллективных настроений первопроходцев и кладоискателей. Не только конкуренция с Кондаковым и его археологами в эмиграции двигала Грабарем, но и внутренние колебания среди приглашенных им историков искусства — коллег еще по «миriskусническим сферам» последнего дореволюционного десятилетия. Уже в 1918 году, в год основания Комиссии, ее покинул один из основателей Павел Муратов, автор первой истории древнерусской живописи, «из-за разногласий с И. Э. Грабарем по поводу расчистки чудотворных икон»³⁴⁸. Несмотря на отказ сотрудничать в раскрытии на большевистских условиях, в статьях, написанных уже в эмиграции, Муратов не отрицал

первостепенной важности материала, которым являются замечательные открытия, сделанные за последние годы в России <...> Настал момент, когда уже нельзя говорить о византийском искусстве, не зная того, что за последние годы в этой области добыто и сделано русскими³⁴⁹.

Раскрытие, как объяснял его Грабарь, — вынужденная мера спасения, однако «спасению» подлежит не все, но только имеющее ценность. Ради ценности приходится «жертвовать», то есть, грубо говоря, уничтожать необратимо, все то, что «не имеет ценности». За этой риторикой вынужденной жертвы стояла практика, зачастую поистине хищническая.

Простейший и наиболее частый случай, заставляющий переходить <...> к раскрытию, тот, когда над древним сооружением возведена новая постройка, своею тяжестью разрушающая нижнюю: без удаления этой надстройки нельзя спасти памятник. Хорошо, если надстройка недавнего происхождения и не имеет ни историко-художественной, ни бытовой ценности. Бывает, однако, и так, что над зданием XII века уже в XIII возведен новый этаж, и обе части равноценны — как тут быть? Надо жертвовать XIII веком для спасения хотя бы одной части сложного строения, если не хотим потерять обе. Такие-де случаи сплошь и рядом встречаются на памятниках древней живописи: верхние слои живописи дают трещины, опасные для целостности всего памятника, мы рискуем его потерять, если не удалим позднейших наслоений³⁵⁰.

Среди пионеров — изобретателей самой идеи расчистки икон и фресок Муратов называет Анисимова, а не Грабаря (который «позднее принял участие в этой работе со свойственной ему энергией») и тут же подчеркивает, что интерес к расчистке «стал всеобщим в художественных кругах»³⁵¹. Это дипломатическое замечание имело политическое значение, поскольку квалифицированные специалисты-реставраторы Древнерусского отдела Русского музея — представители сохранившихся в начале революции остатков Императорской археологической комиссии³⁵² — обрушивали жестокую критику на Грабаря и его коллег, обвиняя его в некомпетентности, «кладоискательстве», вандализме, прямом пособничестве государственному террору против церкви и в использовании институциональной неразберихи ради укрепления монополии на власть и авторитет, а также в том, что он руководствовался исторически неквалифицированными идеями и художественными фантазиями и своей расчисткой разрушал исторические объекты варварским, необратимым способом³⁵³. В упрек ему ставилось и то, что он отказывался от реставраторов с научной подготовкой в музейных технологиях и опирался на

реставраторов-иконников, рассчитывая, что их эмпирический опыт, основанный на религиозной (или народной) традиции, даст более надежное по самому своему духу раскрытие. В этом смысле он действовал по образцу русских коллекционеров Серебряного века, каждый из которых держал «своего» мастера, и на его мнение опирались и в расчистке, и в атрибуции, и в оценке стоимости (в сущности, это были те же люди, которые работали и для Грабаря на протяжении многих лет при советской власти).

О династиях иконников-реставраторов — «простых людей» Тюлиных, Юкиных, Брягиных — умиленно вспоминает Муратов в мемуарах, напечатанных в 1933 году в парижской газете «Возрождение»³⁵⁴. Эти «простые люди» были, конечно, не так просты, но располагали сложными техническими, художественными и коммерческими компетенциями, работали и на церковь, и на частных коллекционеров до революции; сотрудничали в полевых исследованиях и научных командировках ученых-археологов до и после революции; участвовали в самых отчаянных экспедициях комиссии Грабаря; практически заменили собой центральный аппарат, продолжая заниматься реставрацией, насколько это было возможно, после разгрома ЦГРМ; спасали, что возможно было спасти, когда монастыри и церкви взрывались в годы первых пятилеток и подвергались, как и их научные руководители, политическим гонениям и лишениям³⁵⁵. Грабарь — высокопоставленный советский чиновник по части музейных ценностей — по-видимому, продолжал действовать в духе правил и секретов антикварного дела дореволюционной России, на чем его безуспешно пыталась поймать советская Ревизионная комиссия³⁵⁶. И коллекционеры, и торговцы, и реставраторы жили в одном и том же поле, организованном вокруг коллекционных предметов. Деловые интересы одних полностью совпадали с частными интересами других; и тем и другим был свойствен азарт охоты за диковинами, древностями и редкостями; чаще всего торговцы одновременно являлись и собирателями, и знатоками, и экспертами, покровителями коллекционеров и коллекционирования, посредниками в не всегда чистых сделках или просто фальсификаторами старины³⁵⁷. Образ жизни и деятельность Грабаря — наркомпросовского чиновника во многом определялись этими традициями, не отвечая ни требованиям рабочего контроля, ни экономической доктрине режима, которому он служил.

Анисимов сделал попытку уйти из Комиссии в 1919 году, но остался в ней до последнего, выполняя научное руководство в реставрационных проектах и практическую работу в экспедициях по раскрытию, в том числе, по-видимому, присутствуя, если не участвуя,

при выносе икон из церквей. Жалуясь на шарлатана-Грабаря, что тот «поет с чужого голоса» (как мы читаем в его письме Кондакову), Анисимов нес ответственность за критику, по существу, как фактический исполнитель и непризнанный теоретик самых сенсационных расчисток, о вандализме которых кричали петроградские археологи. Некоторые наиболее смелые проекты этим последним даже удалось приостановить — например, раскрытия в Звенигороде и Троице-Сергиевой лавре или удаление пристроек храма Василия Блаженного, а также ставший последней каплей в этом споре проект расчистки древних икон и росписей церковью Новгорода, руководил которым Анисимов [358](#). И «замечательными открытиями» (Муратов), и «несомненной порчей памятников» (антагонисты Грабаря в Новгородской комиссии) расчистка была обязана Анисимову, тем более что он не только руководил, но и лично участвовал в раскрытиях [359](#), тогда как Грабарь занимался пропагандой и «инспирировал» начальство, предъявляя одну за другой сенсационные находки и обещая новые.

Впрочем, «...раскрытие памятника есть простейшее средство его спасения; вполне ли, однако, оно невинно, и не сулит ли самое раскрытие новых опасностей?» «Наука» дает мандат на вмешательство и гарантию от «ошибки», но и (намек на критиков) на отпор «мании неприкосновенности» и «диллетантизма (*sic!*), вытекающего из недостатка художественной культуры» [360](#).

Используя, видимо, понятные начальству полицейско-санитарные метафоры, Грабарь утверждает:

За художественными произведениями необходимо устанавливать непрерывную слежку, поставив их в условия строжайшей музейной гигиены, а если окажется надобность, подвергая их чистке, промывке и в необходимых случаях раскрытию [361](#).

Грабарь говорит от лица авторитета, высокопоставленного чиновника от культуры и научного бюрократа, главы влиятельной школы и хозяина наделенной властью институции. Наоборот, в докладе Анисимова, сделанном им на конференции в 1919 году (см. ниже), звучит голос чистой революционной утопии, не связанной иными соображениями, кроме анархического желания окончательного разрешения истории, своего рода революционного конца света: открытия старины как чего-то радикально нового и обретения одним махом окончательной истины в разрешении всех многовековых загадок, навсегда. Привилегированное положение Грабаря сменится вскоре гонениями, в которых пострадают и комиссия, и обвиненные во вредительстве ее сотрудники (в том числе и особенно тяжело Анисимов), тогда как самому Грабарю придется поспешно уйти на пенсию и «целиком посвятить себя художественному творчеству». На

этом и закончится революционное наступление реставрации-«раскрытия» в деле охраны исторических памятников; в 1930-е годы работа комиссии по охране памятников возглавлялась другими людьми и носила уже совсем другой характер. Доклад Анисимова, датированный 1919 годом, наоборот, представляет собой ценнейший документ чистой революционной утопии, не связанной иными соображениями, кроме анархического желания открытия старины как чего-то радикально нового и обретения одним махом окончательной истины в разрешении многовековой загадки.

Об охране памятников и золотой лихорадке

Институционализация в условиях большевистской системы власти, пишет Вальтер Беньямин, наблюдая жизнь Москвы 1920-х годов, — это явление беспрецедентной энергетической напряженности.

Именно

процесс формирования всей системы господства и делает жизнь здесь такой содержательной. Она настолько же замкнута на себя и полна событий, бедна и в то же время полна перспектив, как жизнь золотоискателей в Клондайке. С утра до вечера идут поиски власти. Это сравнение с золотой лихорадкой относится и к жизни искусствоведов и реставраторов — сотрудников Центральных реставрационных мастерских при Наркомпросе, которые охвачены, как лихорадкой, поисками прошлого и утверждением своей власти над ним. «Вся комбинаторика жизни западноевропейской интеллигенции чрезвычайно бедна в сравнении с бесконечными перипетиями судьбы, которые человек успевает пережить здесь за один месяц», — продолжает Беньямин³⁶².

Мы уже очень далеко ушли от *Urszene*, описанной выше, оставив позади скромного иконника с ножичком в руке в его первобытной мастерской и в окружении эстетов, восхищенных светом и цветом, которые внезапно вырываются из-под вскрытого слоя почерневшей олифы. Теперь раскрытие уже является уделом комитетов и комиссий, расчистка превратилась в научное раскрытие, сопровождается ритуалом и протоколом, организуется институциями, руководствуется научным режимом истинности, эстетическими, историческими ценностями (и стоимостью на черном рынке)³⁶³ и аргументируется необходимостью спасения памятников от невежества духовенства и косности масс. Анисимов пишет это на пике кампании по национализации церковных ценностей:

...все мы хорошо знали, в каком ужасающем состоянии находятся ценнейшие памятники древнерусской станковой живописи, доведенные небрежением невежественного духовенства и ограниченным фанатизмом и косностью малокультурных народных масс до последней степени разрушения. Спасти, прежде всего спасти

эти памятники, предохранив их от дальнейшего обветшания, — такова была первая неотложная забота, с одинаковой горячностью переживавшаяся всеми организаторами молодой Комиссии³⁶⁴. Однако для этой новой, еще не вполне устоявшейся системы институтов и ценностей еще более насущной объявляется миссия изучения, и тоже средствами реставрации, то есть полного раскрытия (хотя Анисимов признавал, что на практике это не всегда возможно: так, например, остались символически нетронутыми лики Богоматери и младенца Христа на расчищенной для изучения чудотворной Владимирской иконе Божьей Матери)³⁶⁵. Раскрытие до обнажения первоначального, «авторского», слоя не только спасает первоначальный образ от искажений, а материал иконы — от гниения и разрушения, но и является оптимальным, единственно надежным и ранее не известным способом исследования. Все новые проекты раскрытия «столбились» и проводились в страшной спешке, и между строк отчетов и протоколов читаются кладоискательский азарт, ожидание революционных исторических открытий, поиски решения загадок, обещание тайн и приключений. И разгадки тайн действительно не заставили себя ждать; ни более осторожные конкуренты, ни «завистливые критики» ничего не могли противопоставить сенсационным историям о головокружительных успехах и находках с самого фронта революционной науки, обнаружившей в разоренных красным террором церквях и монастырях золотые россыпи новых данных, способных перевернуть и научное знание, и музейную практику.

Сходство с Клондайком придавал и размах экспансии: за семь лет работы, с 1918 по 1925 год, Комиссией был тщательно изучен весь иконный и фресковый материал, сохранившийся в монастырях Андрониковом и Симоновом в Москве, Высоцком и Никитском в Серпухове, Махрищском близ Александрова, Славинском Звенигородском, Николо-Песпошском, Кирилло-Белозерском, Пафнутьевом, Боровском, Иосифо-Волоколамском³⁶⁶.

Сама дисциплина реставрации также подлежит расчистке от «мертвой схоластики». И археологический критерий, с середины XIX века принятый в русской академической среде, и знаточеский, основанный на «руке», «письме», школе и стиле, отвергаются. Археология не учитывает эстетической ценности предмета: «перестав быть памятником искусства, [икона] близка к тому моменту, когда предмет перестает быть *даже* объектом археологии»³⁶⁷. Иконографический метод Кондакова, наоборот, не признавая расчистку как разновидность археологии и основываясь на аналогиях в определении школы и времени, дает в результате ошибочную датировку;

палеографы, хотя и датируют правильно, но «огульно», «без критики»; «при таком отношении к произведениям живописи, граничащем с полным игнорированием художественных явлений как таковых», неудивительно, что они делают ошибки атрибуции и оценки³⁶⁸. Но и критерии научности в изысканиях субъективных «эстетизаторов»-мирискусников оказываются недостаточно надежны: здесь научности препятствует как раз уже художественная чувствительность, которая отсутствует у остальных, — артистическая очарованность чудом красок и света и связанная с этим санкция, данная ими и поддержанная их авторитетом, на использование «ножика» в поисках подлинного «русского ренессанса» под коркой поздних «искажающих» записей. Муратову, допуская Анисимов, удалось то, что не удавалось предшественникам:

Он рассматривал не отдельную икону и даже не отдельного художника, а впервые в русской литературе определял место Рублева в общем ходе развития древнерусской живописи, [которая] становится искусством национальным, русским и создает в своем самостоятельном и самобытном творческом порыве новое художественное целое — иконостас³⁶⁹.

Однако и тут отсутствие критики вредит научной истине: Муратов ошибочно полагает, что русское искусство «начинается» в XIV веке, и тем самым воспроизводит общее для всех предыдущих исследователей двойное заблуждение: во-первых, о более позднем по сравнению с «фактически установленным» сроком появления русского искусства, и во-вторых, о его вторичном национальном характере, о полностью доминирующих в его эволюции влияниях — итальянских то одного, то другого периода, византийских и пр. Анисимов ищет русское, а не заимствованное, в самом первоначале; отсюда идея, занимавшая его много лет: найти путем раскрытия утраченное звено — русское искусство домонгольского периода³⁷⁰. «Домонгольский» же период следовало искать, раскрывая чудотворные иконы, то есть самые древние и ценные символы православной веры и русской истории, — от чего и отказался Муратов, выйдя из комиссии практически сразу после ее основания в 1918 году³⁷¹.

Реставрации в традиционном смысле здесь отдается роль вспомогательной и предварительной «чинки», «штопки», укрепления — чтобы подготовить пространство для раскрытия; раскрытие же и есть реставрация в подлинном научном смысле — не следует путать ее с банальным ремонтом. Это освобождение от всего, чторосло за столетия исторического существования и исказило первоначальную чистоту:

снятие с икон и фресок покрывающих их позднейших прописей <...> слой за слоем вплоть до живописной первоосновы памятника без всякого вреда для него <...> в настоящее время мы почти совершенно не знаем древних непрописанных икон: непроницаемая пленка прописей лежит на старой живописи, мешая нам увидеть подлинный лик произведений русской иконописи в том виде, какой они имели, только что выйдя из рук создавших их художников.

В духе характерного анархического антиисторизма Анисимов настаивает на том, что подлинностью обладает лишь то, что только что вышло из рук первого художника; то же, что вышло из рук более позднего художника при повторном прописывании, является лишь извращением и исходного акта творения, и исходного художественного замысла. Уверенность в том, что время можно остановить точно в момент «выхода из рук», вера в этот нулевой момент как момент истины: только благодаря раскрытию древние иконы включаются «в круг истории русского, а чрез него и мирового искусства». До изобретения раскрытия как научного метода «русская икона если и входила частично в сферу историко-художественных изысканий, то только номинально, на деле всегда оставаясь лишь объектом чисто археологического анализа». Таким образом, с раскрытием связано поистине революционное преобразование иконы: «Я определенно связываю глубокий переворот в науке о русском древнем искусстве с достижениями современной реставрационной техники»[372](#).

В раскрытии теория берет начало не в кабинетных домыслах, а в практике, то есть в конкретных действиях реставратора, когда он в присутствии экспертов обследует вещь, а затем, также в присутствии официальных лиц, снимает один слой за другим и составляет объективную документацию (протоколы, фотографии и пр.) каждой операции. Раскрывая произведение, обнажая его слои, мы можем наглядно наблюдать историю произведения как очевидный факт, а не как продукт интерпретации («научнообразной схоластики»). Исторический факт дается как прямая данность восприятия, как бы излучается предметом исследования, подобно божественной благодати от чудотворной иконы или «фотогеническому» отпечатку мира на фотопленке[373](#). Анархический позитивизм примечательным образом комбинируется с эстетическим отношением к произведению искусства как реальности, способной сообщать себя, воздействуя на чувствительность зрителя, равно и с мистическим опытом религиозного общения со священным образом. Истина переживается как материальное присутствие, как физическая жизнь *font et origo* под сокрытием искажающих записей.

Среди дореволюционных собирателей икон Анисимов был известен тем, что ввел практику расчистки икон без дальнейшего поновления: модернистское предпочтение фрагментарности эстетически соответствует и этике неподкупности в предъявлении неприкрашенной руины, той честности, которой недостает реставрации в обычном смысле.

Когда-то реставрировали много и усердно, понимая под этим восстановление памятника в целом, как бы нетронутым виде. Восстанавливая, руководствовались воображаемым его первоначальным состоянием, пытаясь определить последнее на основании сохранившихся остатков или на основании «научных» догадок. <...> Уродовали повсюду: и в столицах, и в провинции, особенно же там, где «древности» стояли на виду у начальства³⁷⁴. Раскрытие отказывается от привычки «уродовать» и «доделывать антики», которую он приписывает и «предшествующим поколениям ученых» (то есть, например, «реакционерам» из Императорского археологического общества), неспособных понять искусство в его «органической связи с историей и неповторяемости». Утраченное присутствие невозможно воспроизвести (здесь голосом Анисимова говорят уже, казалось бы, совсем забытый и подавленный Рёскин и почти уже запрещенный Пруст). У реставратора нет права «восполнять» по воображению так, как это право заявил широко читаемый в России Виолле-ле-Дюк³⁷⁵. Идея «доделки», допускаемая даже европейскими авторитетами, вызывает «недоумение и почти что ужас» — никаких «доделок», только «освобождение»:

Вот этой-то «доделки» и не допускает наша Комиссия. Она только раскрывает икону и фреску, освобождает их от грязи, копоти, позднейших прописей и всякого рода наслоений. Но, удалив их и освободив от них живописную первооснову памятника, она ничего не прибавляет...³⁷⁶

Это освобождение надо понимать в двух смыслах: во-первых, как освобождение вещи от груза заведомо искажающих следов; во-вторых, как освобождение ее от времени вообще, то есть перевод из разряда вещей временных — в разряд вещей, принадлежащих вечности. Радикальная революционность этой новой этики реставрации питается все тем же пафосом негативности и отказа от наследства: вечность не знает наследования, преемственности, традиции; принадлежа вечности, вещь не знает изменения. Освободить от наслоений значит освободить от бремени исторического времени, освободить от телесности. С расчищенной иконы на нас смотрит ее душа; поэтому, дабы не ввергнуть образ обратно в пучину времени, Анисимов никогда не поновлял расчищенное. Так, один реставратор, ранее вместе с отцом

занимавшийся стилизацией икон под старину, теперь, будучи работником Комиссии, вновь реставрирует ту же самую икону, что раньше вместе с отцом стилизовал, и «всего лишь несколько часов назад стер сам следы отцовской кисти и возвратил искусству и науке то, что было некогда этой кистью похищено»[377](#). Если не кастрация отца, то во всяком случае «стирание следов его кисти»: этот жест возвращает подавленному и эксплуатируемому производству его ценность и достоинство. Итогом исследования методом раскрытия домонгольской чудотворной иконы Владимирской Богоматери оказывается не реставрация как таковая, но нечто более существенное: восстановление справедливости в целом ряде отношений.

Раскрытием памятник *сохранен* для будущего, *освобожден* от поздних и ложных легенд и *возвращен* субъективному художественному постижению и объективному научному анализу[378](#).

Быстро переходя с одного памятника к другому, начиная и никогда не доводя до конца работу по раскрытию, Комиссия закрепляла их за собой и монополизировала и честь находки, и право на ее истолкование. Учитывая размеры постигшей церковь катастрофы, поле для деятельности было бесконечно широким. А учитывая масштабы замысла и отсутствие у Комиссии материальной базы, действовать надо было решительно. Анисимов признает, что ни конкретного плана, ни «руководящих целей» не было, «не определился в деталях характер и темп работы», но были «руководящие мысли» и «разумные гипотезы», хотя, признает он, и «не общие всем участникам, не в одинаковой мере всеми принятые».

Но памятники живописи более древние и притом памятники русские, наши собственные, а не византийские, рано или поздно откроются и подтвердят справедливость моих априорных пока предположений. Эта мысль о существовании национального русского искусства до XIV века если и не вполне разделялась всеми моими товарищами по работе, то все же признавалась очередной рабочей гипотезой, требующей подтверждений[379](#).

Мир древнерусского искусства был лишь недавно открыт и уж совсем недавно эстетизирован и признан искусством: не как мир религиозных реликвий или коммерческих объектов, не как мир археологических артефактов и предметов странного собирательства среди маргиналов-коллекционеров, но именно как мир большого искусства — он был все еще полон загадок и выглядел «неустойчивой, зыбкой массой обширного материала»[380](#). Он ждал своего исследователя и таил в себе неизведанные тайны. Упреки в кладоискательстве начинают обретать под собой основу, когда

читаешь отчеты об исследовательских экскурсиях и экспедициях, в которых осуществляется буквально колонизация новой и необжитой, полной загадок и неизвестности территории древнерусского искусства — его физических мест (монастырей и храмов) и смыслов. Бесценные сокровища — реликвии древности — обнаруживались везде, куда бы ни ступала нога Комиссии, и немедленно складывались и распространялись мифы об этих счастливых находках, напоминающие рассказы золотоискателей о находках баснословных золотых самородков. С присущей ему журналистской занимательностью такие истории рассказывал в своих публикациях Игорь Грабарь; впоследствии они многократно пересказывались и стали частью канона профессиональной автомифологии дисциплины. Чудесные открытия сами шли в руки исследователей: если что-то «могло быть» где-то, то оно неизменно обнаруживалось именно там, где его искали. Так были обретены самые желанные находки — иконы и росписи работы Рублева. В стенах одного из монастырей, например, по предположениям, «легко могли находиться» предметы, относящиеся к Рублевскому кругу. И действительно, среди остатков огромных иконных запасов, не использованных на топку печей в годы недавней разрухи, удалось найти три памятника, безусловно относящиеся к началу XV века, и среди них — имевшие все «паспортные приметы» [опять полицейская метафора. — И. С.] Рублева <...> икона «Богоматери на седалище, с предстоящим Сергием»[381](#).

Атрибуции по наитию подобны хождению с лозой: «присутствие» или «прикосновенность» Рублева или иного мастера к тому или иному месту «само собой напрашивается», как вода «напрашивается», склоняя долу лозу искателя. «Хотелось иметь» — и чудесным образом «удалось найти»: в звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре обнаружили росписи Рублева; но также *хотелось иметь* образцы станковой живописи. И вот, по давней привычке исследователей древнерусского искусства, были обшарены все кладовки, чуланы и сараи. В одном из последних, под грудой дров, Г. О. Чирикову *удалось найти* три доски с остатками уцелевшей живописи, которым было суждено стать тремя знаменитейшими памятниками <...> их создатель мог быть только Рублев[382](#).

О том, что революция не имеет рефлексии

Метод, в истинность и научность которого Анисимов верил, по-видимому, беззаветно (в отличие от Грабаря, который больше пропагандировал успехи), далеко не встречал признания и поддержки со стороны официальных представителей русской науки по данной специальности. Если до сих пор я все же продолжал неуклонно идти своим путем, то это потому,

что я глубоко и искренне убежден в правильности избранного мною пути...[383](#)

Этот путь был путем революции: отказавшись от наследства — от техники и знания предшественников, — он пренебрег и собственной историей тех вещей, которые столь самоотверженно спасал и охранял. История ведь как раз и воплощается в длительности существования каждого конкретного артефакта и в последовательности преобразований смысла, функций и облика этого объекта с каждым новым актом его переписывания. Вместо этого, обратившись к истории и как бы глядя поверх ее, истории, головы назад, туда, где за спиной истории осталась забытая ею точка ноль, он решил «раскрыть» прошлое так, как реставраторы раскрывают икону, чтобы найти подлинный исток времени, исток вечности, новое начало всего. Революция необратима — как необратимо и раскрытие: раз расчистив, или «перечистив», ничего уже нельзя вернуть назад; теперь история потечет из своего нового истока, из поставленной ножом реставратора точки «ноль». В этом отношении расчистка также проявляет свою революционную природу: новое начало, институированное революционным насилием, одновременно является залогом и необратимости, и неповторяемости времени (напомним, что повторение есть кошмар революции). В некотором смысле это конец того света, который открывается со старой точки зрения, — но это прежнее начало и отменяется революцией, которая отказывается от наследства и начинает отсчет с новой зарубки[384](#).

Обеспеченный революционными раскрытиями Анисимова и его единомышленников, триумф древнерусского искусства как сокровища русского и мирового культурного наследия стал прямым следствием жеста примитивной руки с ножичком, отскребающей поверхность рассыпающейся темной доски или церковной стены в поисках новой, ранее не виданной первоначальной старины, наидревнейшего истока, наиподлиннейшего начала вещей. В ходе же революции 1920-х годов проявляется парадоксальная способность этого сугубо негативного, разрушительного жеста создавать позитивности. Мы увидим, как Анисимов и Грабарь утверждают эту способность реставрации: «раскрывая» анонимную, не имеющую идентичности вещь, реставрация создает из нее предмет совершенно иного уровня, иной ценности — художественно-исторический памятник. Расчищая прежние записи, ученый-реставратор одновременно расчищает и накопившиеся вокруг вещи легенды и мифы, создавая на их месте собственный, основанный на «объективных фактах» — то есть на данных непосредственного наблюдения обнаженных им и явленных «первоначальными» слоям, — двойной миф, без которого не может обойтись нарратив истории

искусства. В нашем случае это миф о гении, призванный дать окончательный ответ на так называемый рублевский вопрос, а также миф о шедевре, о величайшей церковной святыне и высочайшей художественной вершине в русской истории — например, об иконе Владимирской Богоматери. Обе задачи — изобретение гения и изобретение шедевра — решались Анисимовым исключительно в практике раскрытия и «в свете научной реставрации».

Революция не имеет рефлексии, поскольку, если она и оборачивается назад, то исключительно ради формирования видения того, что ждет впереди, и меняет прежний путь (метод) в своих поисках нового «куда». Рефлексия — это феномен кризиса; например, кризис европейских империй — Германии и Австро-Венгрии — в начале XX века не породил мощной революции, но породил блестящую плеяду рефлексирующих немецкоязычных художников — эссеистов, романистов и поэтов. Революционная Россия не имела эссеистов, которые осмыслили бы кризис в критической мысли. Не на фундаменте рефлексии, но на Прометеевом мифе колоссального преодоления, на утопии конца истории в светлом будущем всеобщего равенства зиждется строительство нового мира, сооружение новых построек, под крышей которых впоследствии, в свое время, в условиях нового кризиса тоже зародится рефлексия и в свою очередь приведет к перестройке.

Сам Анисимов был принудительно забыт, как и многие его соратники и противники; надолго и надежно, казалось, была забыта и его такая страшная и такая обыденная судьба. Уже без его присутствия в общей жизни, осторожно запущенные в оборот более удачливыми и ловкими современниками, его раскрытия стали истоком, из которого проклюнулся советский миф о русской культурной истории, о древнерусском искусстве и о его трех вехах — трех «эстетических вершинах русского ренессанса»: Андрее, Данииле и Феофане³⁸⁵. Изобретенный эстетамы из «Мира искусства», этот миф окончательно сложился и получил легитимность и международное признание именно в советский период, в советском искусствознании и благодаря революционной смелости революционных реставраторов, таких как Анисимов, который бесстрашно врезался в наслоения прошлого в поисках Истины. Факты из истории православной веры и русской государственности, «раскрытые» реставрацией как раз в годы необратимой ломки и государственности, и веры, получили затем частичную легитимацию в позитивистских категориях истории национального искусства, а в дальнейшем были включены в исторический канон визуальной культуры под знаком социалистического реализма. Но Анисимов об этом уже не узнал, и имени его в этих анналах не осталось — только с

постепенным растворением соцреалистической твердыни подобные ему тени и имена начали постепенно, тихими шагами возвращаться.

Никто из ранних советских энтузиастов, присутствовавших при рождении этого нового древнего искусства, — ни адепты, ни противники раскрытия — не «сохранился» (как говорили люди оттепели), никто не вышел из этой истории, не пострадав так или иначе, рано или поздно от советских машин насилия, кроме, пожалуй, раскрытых Анисимовым Рублева, Дионисия и Феофана. Старинные церкви и лики в конечном счете нашли для себя место в фигурах, символах и образах, санкционированных марксистско-ленинской эстетикой; лики святых, как и олитературенные образы их праведников-творцов, вписались в визуальный и биографический канон соцреализма, вошли в хрестоматии и учебники и сопровождали несколько поколений советских школьников в репертуаре патриотического и эстетического воспитания. Религиозная живопись и церковная архитектура превратились в памятники культуры и в объекты туристического обслуживания населения, причем список этих объектов в зрелую советскую эпоху практически полностью совпадал с географией интересов Анисимова и со списком вещей, которые он спасал своим вмешательством (или уничтожал, по мнению его оппонентов).

Со временем эти расчищенные и канонизированные в раскрытом виде иконы, фрески во внутреннем убранстве церквей и сами церкви, лишенные собственной памяти и смысла, приобретали новую эстетику в модернистском духе, лирический флер и псевдоисторию патриархальной Руси; комбинация этого всего особенно пышно расцвела в годы «зрелого» социализма, когда он «дозрел» до русского национализма. Кто из нас не слышал о прозрачных воздушных красках рублевской Троицы, кто не любовался древнерусским «дымным письмом», которое Грабарь считал эквивалентом итальянского сфумато; кто только не наслаждался «небесным голубцом ангельских одежд» и общим светлым колоритом, так непохожим на темный свет и цвет западного Ренессанса. В цветистом стиле речи советских и постсоветских публицистов и искусствоведов все это давно превратилось в штампы. Однако профессионалы — петроградские археологи подозревали, что все это — и светлый небесный колорит, и нежная прозрачность, и дыхание ангельской чистоты, все то, что хотела видеть в древней живописи метафизическая русская душа, — могло быть результатом «перечистки», уничтожившей не только записи и искажения, но и само письмо. Впрочем, обвинения в перечистках всегда и везде сопутствуют реставрационным проектам; поступали они и по адресу петроградских специалистов со стороны московской комиссии [386](#).

Так радикальная расчистка (или все-таки «перечистка»?) древних артефактов, превращение их из исторических и политически оппозиционных режиму объектов в знаки вечности породила метафизику русской истории, которая со временем тоже нашла для себя место в рамках официальной доктрины, в празднованиях прошлого под знаменем социалистического гуманизма³⁸⁷. Древние иконы и церкви образовали «карман» во враждебной им советской идеологии; режим приспособил их в качестве инструментов культурной политики, а материалистическая наука — в качестве искусствоведческих клише. Они стали составной частью канонических биографий, изображений социалистического реализма и их толкований — в той мере, в какой соцреализм допускал прошлое, исходя из собственной доктрины овладения прошлым. Этими бюрократическими актами, собственно, и увенчалась программа спасения церковной древности путем ее революционной расчистки для удовлетворения фактографического интереса со стороны науки и эстетического воления (*Kunstwollen*) в художественной реинтерпретации, в общей динамике десакрализации ее, этой древности, символов и модернизации ее памяти.

Если же, в свою очередь, расчистить эту историю и освободить ее от нароста идеологических, политических, эстетических и прочих коннотаций, которые образовали плотную корку мифа вокруг реставрации, если вернуться снова в тот пункт ноль, когда из-под ножика патриархального старика ударил столп революционного цвета — что останется тогда? Аллегория реставрации, расчищенной от всех привходящих институциональных надстроек и пристроек, мы находим у Муратова, который понял самое существо дела. Удивительным (или не удивительным) образом все сводится все к тому же ножику и ко все той же темноте, что и в начале: перед нами снова патриархальный старик-реставратор, только теперь мы находим его в промерзшем и полуразрушенном новгородском храме, среди мрака, холода, голода и вшей первой большевистской зимы: стоял он в вытертом полушубке, без шапки, конечно, на жалкой деревянной приставной лестнице, саженьх в полтора над полом, и, держа в левой руке огарок свечи, правой рукой терпеливо и осторожно, как в былые времена в уютном и теплом доме Остроухова, освобождал старую живопись маленьким ножиком. Он ласково взглянул на нас. Большое лицо его засветилось. «Задержалась работа, — вздохнул он. — Вот только пятый день стою на ногах. Поболеть пришлось сыпным тифом». И он кротко и виновато улыбнулся³⁸⁸.

О реставрации как строительстве мифов и институций

Народный художник СССР (1956), академик Академии наук СССР (1943) и Академии художеств СССР (1947); ответственный редактор и автор статей в «Истории русского искусства» (т. 1–13, 1959–1969); основатель и директор Центральных государственных реставрационных мастерских (1918–1960)³⁸⁹; основатель и директор Института истории искусств АН СССР (1944); профессор Московского университета (с 1921 года), директор Московского института искусств (1937–1943), директор Института живописи, ваяния и зодчества при Всероссийской академии художеств (1943–1946); лауреат Сталинской премии (1941), дважды кавалер ордена Ленина, кавалер других орденов и медалей. Так выглядит его *curriculum vitae*, которую мы находим в «Большой советской энциклопедии». Между строк остался он сам, загадочный человек, который ухитрился спрятать от глаз свою полную взлетов и падений и новых взлетов жизнь, произведя невероятный объем многословной и чрезвычайно занимательной публицистической, научно-популярной, пропагандистской и эпистолярной прозы. О каком бы эпизоде русской и советской истории и культуры он ни рассказывал, на самом деле он всегда повествует об одном-единственном лице: Игоре Грабаре.

Это был подлинный генералиссимус в армии историков искусства и бюрократов от охраны культурно-исторических памятников; авторитет, который не терпел проявления ничьей другой воли рядом с собой, обладал великолепным даром организации коллективных проектов, поистине внушительные результаты которых пропагандировал, впрочем, от своего имени; царедворец и, по видимому, гешефтмахер, гений институциональной политики и салонной дипломатии на самом высоком уровне. После падения его покровителей из Наркомпроса он пропал с официальных радаров, но во время войны, когда встал вопрос об утратах национального достояния и способах их возмещения, его карьера сделала резкий скачок вверх — при том, что он был уже чуть ли не на восьмом десятке — и дальше двигалась без кризисов и без утрат авторитета, в том числе и после смерти Сталина, когда многие подобные ему не избежали разоблачений.

Как и все сталинские бонзы, в трудные годы он «спасал» и «хлопотал», как тогда говорили, за того или иного несчастного, попавшего в машину сталинского правосудия, или за тот или иной исторический объект, который надо было защитить от разрушения в ходе очередной кампании индустриализации или реконструкции исторических городов. «Хлопотали» тогда все, кто не сидел, и Грабарь благодаря своему положению мог, возможно, «хлопотать» не

только за самых близких. Иногда это ему удавалось, о чем свидетельствует, в частности, тот факт, что он не побоялся в грозные поздние 1920-е взять на службу в ЦГРМ очень опасного Олсуфьева — графа, деятеля религиозного возрождения и хранителя реликвий Троице-Сергиевой лавры³⁹⁰. Или его переписка со сверстником и товарищем по дореволюционной художественной жизни, бывшим оппонентом по реставрации и впоследствии коллегой по ЦГРМ Петром Нерадовским, художником и историком искусства, одним из создателей Русского музея. Нерадовского Грабарь поддержал в крайне бедственном положении, когда тот, тоже старик, отбыв второе заключение, нищенствовал в далекой деревне, зарабатывая на производстве составов для дубления кожи. Тогда Грабарю и еще четверем хлопотавшим академикам удалось устроить его на работу в Загорский музей-заповедник, а после смерти Сталина Грабарь еще раз обращался с письмом к Ворошилову, после чего Нерадовскому позволили даже организовать первую и последнюю персональную выставку³⁹¹.

Вместе с тем, нося столь высокие официальные звания и регалии, он оставался, видимо, все тем же дилетантом-эстетом, салонным говоруном и самоучкой-знатоком в искусстве, каким его сформировали годы, проведенные в русской художественной колонии Мюнхена и в лавках парижских маршанов на рубеже столетий, откуда он переместился в салоны, частные галереи и художественные издания Серебряного века. Будучи по характеру кладоискателем-первопроходцем, он всегда имел «запасной аэродром», куда мог скрыться, когда институциональные бои принимали плохой оборот; он пользовался популярностью среди сталинской элиты в качестве великосветского живописца-портретиста (и автора сочных красочных натюрмортов; вспомним Троцкого и его шутку о брюкве). При всей тяжести возлагаемого на него государством доверия в щекотливых делах, он никогда не выходил из амплуа артиста, даже на бюрократической службе вдохновляясь служением искусству и только искусству.

Сама идея культурного наследия, которая переживает столь невиданный идеологический и инвестиционный расцвет в путинской России, опирается на устойчивое представление о прошлом, репрезентированном отдельными экспонатами-памятниками, тщательно очищенными («освобожденными») от собственной истории, контекста и среды. Это полностью соответствует доктрине расчистки в реставрации, с ее мифом о раскрытии для выявления чего-то первоначального, некой квинтэссенции — идеи, замысла, облика, — для чего необходимо уничтожить все, что этой первоначальности не отвечает. Красноречивым образом каждое

появление Грабаря на общественной арене на протяжении его долгой жизни было связано с той или иной разрушительной катастрофой, будь то революция, масштабная (пере)стройка или война, тот или иной эпизод массового разрушения людей, вещей, традиций, социальных институтов и имущественных отношений. В контексте таких всеохватывающих сломов и уничтожения ценностей неизбежно возникало практически неограниченное пространство для манипуляции ими, и не только в смысле дискурса ценностей, но и в прямом смысле слова, на художественном рынке. Даже не увенчавшись коммерческим успехом в свое время, кампания Грабаря по «муссированию» древнерусского искусства на Западе, провалившаяся в результате Великой депрессии, уже после смерти Сталина все-таки дала возвратный толчок антикварному рынку. Икона стала излюбленным символом русской души для сочувствующих за рубежом и для интеллектуалов в отечестве, средством антисоветской пропаганды для диссидентов и ястребов холодной войны, предметом подпольной торговли среди советских коллекционеров и валютчиков³⁹². Заслуга Грабаря с его «муссированием» в этом тоже была.

Существование и процветание в целом (если не считать эпизодов гонения, в которых серьезно пострадали его сотрудники, тогда как сам он отделался лишь недолгой опалой) такого персонажа в ареопаге сталинской культуры, просвещения и политики; существование и процветание, более того, такой системы ценностей и институтов в рамках сталинского социализма не может не вызывать удивления. Ведь, следует еще раз повторить, советский режим, как и все движения под знаменем «Коммунистического манифеста», основывался на отрицании традиции и ценности исторического прошлого и основывал мораль на этике бедности, разоблачая все, что превосходит норму сверх необходимого, как источник эксплуатации и неравенства. Тем не менее в самом сердце такой экономики — а именно, внутри большевистского истеблишмента с его авангардными претензиями — расположилось нечто заведомо несовместимое: «карман», в котором угнездилась разновидность культа памятника, химера, составленная из буржуазных музейных ценностей и стратегий ленинской организации масс. Именно в этом «кармане» сохранились и институционально укрепились ценности, совместимые с ценностями, процветавшими в музеях, салонах, учебных заведениях и на рынке Запада, ценности исторического и художественного культа памятника — средоточия буржуазных вкусов, фетишистских установок и националистических идеологий, прямо враждебных, казалось бы, интернационализму пролетарской, а затем социалистической культуры и той экономической теологии

«удовлетворения потребностей» — политэкономии социализма, которую Сталину удалось сформулировать только в конце жизни.

Грабарь как отец-основатель и верховный жрец советского культа памятника не только нашел способ сосуществовать с символической экономией социализма, в условиях коммунистического «равенства в бедности» (Брехт), большевистского отказа от всяких ценностей как избыточных по сравнению с режимом большевистской *austerity* и постоянной подозрительности по отношению к старым спецам. Компромисс был достигнут, когда старые спецы были вычищены из идеологического аппарата, а идея национальной культуры сменилась идеей о наследовании под знаменем соцреализма всей мировой культуры советским обществом для удовлетворения духовных потребностей самого передового общественного строя. Духовные потребности, согласно этой доктрине, неуклонно росли вместе с материальными потребностями и так же неуклонно удовлетворялись решениями партии и правительства.

Когда режиму потребовалось историческое наследие, а в сталинском обществе стали допустимы и «духовные потребности», то интересы государства опять совпали с интересами Грабаря, а воля сталинского руководства — с его собственным «волением к искусству». Оперировав и в собственных интересах, и в интересах своего дела, и в интересах режима в такой опасной близости от самого эпицентра вооруженной и готовой на все власти, он каждый раз оказывался незаменимым и выходил из очередной катастрофы — экспроприаций, войн, террора — неизменно с прибылью для себя и для своего дела, которому был предан беззаветно: в форме новых институций, новых возможностей и неограниченных пространств для деятельности, вновь приобретенных ценностей и сокровищ, новых форм власти в художественной, академической и музейной иерархиях и т. д.

Именно в деле строительства институций и изобретения мифа проявился в наибольшей степени его талант Прометея; именно в этом качестве он стал проводником ценностей в системе, которая отрицала ценность и сводила ее к стоимости. Сделанные им самим или, что более вероятно, присвоенные революционные научные и художественные открытия впоследствии дезавуировались одно за другим в результате более или менее громких заявлений о сомнениях. Полностью и категорически отвергается современной консервационной наукой принятый им как абсолютный и навязанный в качестве знамени советской школы реставрации принцип раскрытия памятников старинной живописи и архитектуры³⁹³. При этом в реставрации живописной поверхности в советской практике расчистка как главный метод продержалась дольше, тогда как в

архитектуре она уже до войны сменилась желанием сохранять древние поверхности и стремлением от отдельного памятника и воображаемой «первоначальности» переходить к «ансамблевости», то есть к охране комплекса разновременных сооружений архитектурных памятников, не докапываясь до «первоначального состояния» его отдельных компонентов³⁹⁴.

Благодаря работам историков реставрации и музейного дела мы все больше понимаем место Грабаря в советском институциональном строительстве — вернее, его стратегии в том институциональном хаосе, который воцарился в бюрократическом истеблишменте сразу после установления большевиками своей власти и который, кроме того, искусственно поддерживался ими как способ управления и контроля, создавая конкуренцию между разными институциями в области художественной и исторической политики.

Интересно воспользоваться (предполагаемой, все еще не написанной) историей Грабаря в качестве карты, с помощью которой можно проследить трансформации во времени идеи ценности в советском дискурсе охраны наследия и в практиках советского культа памятника. Мне представляется, что такая реконструкция гораздо больше говорит о политэкономии социализма, чем официальное учение, которое, остановившись на сталинской доктрине, высказанной в его последней работе, так никогда и не смогла выйти за пределы экономической теологии и свести концы с концами, не умея объяснить, как возникает ценность, если она не обладает стоимостью в форме затрат труда, и как возникает оборот фетишей, какими являются объекты культа, в экономии, которая исключает товарное производство, меновую стоимость и само явление (товарного) фетишизма, и можно ли такого рода фетишизм перевести в термины «удовлетворения (духовных) потребностей».

Ценность в такого рода символической экономии определяется представлениями о подлинности и режимом аутентичности, которые производятся в результате взаимодействия идеологии, вкуса, культурной политики и культурных технологий. Оказавшись идеологическим главой и фактическим организатором индустрии коллективной памяти в интересах советской власти, буржуазный идеалист, «кадет» (согласно доносам), мирискусник Грабарь принес с собой из буржуазного салона целую систему новых языков, а вместе с ними — и систему критериев аутентичности, в свою очередь, опирающихся на мирискуснические оценки произведения искусства или исторического артефакта. Сюда относятся: знаточеская эрудиция, смелые жесты и спектакулярные атрибуции — в противоположность сухим описаниям академического ученого позитивизма; антикварское ценительство и язык тактильного переживания формы и поверхности

— в противоположность прогрессивной художественной критике с ее культом «направления» и «содержания»; цветистый и чувственный язык популярной художественной критики (эти бесконечные «пленительные образы, нежные краски») — в противоположность формальному анализу; дискурс и телесность приключений и поиска — в противоположность охранительному плачу о невозвратимости утраченной старины и т. д.

Век механической воспроизводимости перевоспроизвел священный образ — в виде культурно-исторического памятника, далее бесконечно размноженного массовым потреблением рекламных картинок, кинозарисовок, художественной фотографии и пр. В сущности, создавая музейные экспозиции из церковных ценностей, реквизированных большевиками, Грабарь продолжал начатую русским модернизмом и прерванную войной работу в духе «культа памятника» Ригля; существенное различие заключалось, впрочем, в том, что сопротивление его экспериментам подавлялось, а сами эксперименты финансировались режимом, готовым на любые чрезвычайные меры, и эта «чрезвычайка» открывала для него ни с чем не сравнимые возможности и пространство для деятельности. Умение «инспирировать» — то есть заговаривать смертоносную силу в лице начальства и использовать ее в своих интересах и в интересах общего дела — это непревзойденное искусство, доступное немногим. Когда Прометей строит институции, он строит прежде всего миф. В наше время, когда путинская система, одержимая «постмодернистским сталинизмом», пытается вновь отстроиться, миметически воспроизводя приемы и методы прошлого столетия, особенно бросается в глаза, что она копирует формы, не имея при этом несущего мифа и не умея его создать, тогда как сталинский режим «инспирировали» подлинные Прометеи, готовые к самопожертвованию ради идеи.

Однако принудительная бедность советской России, провозглашенная как принцип политэкономии социализма, при всех своих инспирациях и чрезвычайных формах не была и исключением из логики модерности. Экзистенциальная бедность (бедность опыта) — это отличительная особенность субъекта — современника революционных, военных и экономических кризисов империализма³⁹⁵. В сложной структуре желаний, которыми движется культ памятника, бедность опыта сказывается в фетишизме, посредством которого массовый индивид пытается утолить исторический голод. Недостижимое и утраченное прошлое превращается в ценность, с помощью которой пытаются компенсировать зияющую неполноту настоящего, ту антропологическую нищету, в которой истощение традиции и опыта

протезируется аффектами, деньгами и технологиями, а ценность протезируется полезностью — например, в целях народного образования, культурной дипломатии или патриотической пропаганды.

Так в теле коммунистической морали стали заводиться «пережитки» в обличье подпольных коллекционеров и спекулянтов ценностями, а в теле экономики потребностей — пузырьки «субъективной ценности», в которых сохранялся на протяжении всего советского времени и, периодически реставрируя собственные теории и практики, жил своей жизнью — и, видимо, живет по-прежнему — «долгий», очень долгий девятнадцатый век.

Реванш, или О том, что прошлое — как неразменный рубль
Революция начинает с того, что отказывается от наследства, от ценностей вообще и от ценностей прошлого и организованным насилием массово отчуждает собственность имущих, тем самым декретируя всеобщее равенство в материальной и духовной нищете. Культурная революция, продолжая этот жест отчуждения, изобретает способы отчуждать то, что в принципе является неотчуждаемым, например религиозные святыни или вековые и вечные ценности культуры. Подобно неотчуждаемым правам, неотчуждаемые вещи «проникнуты неотъемлемо-присущим и невыразимым в словах тождеством со своими владельцами». Вещи-товары легко отдаются; с неотчуждаемыми вещами — носителями самого существа, «самости» своего обладателя — трудно расставаться. О символической экономии таких вещей пишет антрополог Аннет Вайнер. В идеальном случае неотчуждаемое имущество хранится от поколения к поколению в тесном кругу семьи, рода, группы или династии. Утрата такого объекта становится для владельца утратой части самого себя и утратой для группы, к которой владелец принадлежит [396](#).

Обычно под неотчуждаемыми вещами антропологи подразумевают реликвии, которые ценны тем, что сохраняют в себе какую-то долю незримого присутствия своего хозяина, так что обменять такую вещь на какую-то другую вещь, например на деньги, нельзя: из-за того, что она хранит в себе память владельца, ценность такой вещи всегда выше любой цены. Русская сказка о неразменном рубле вывернула это отношение наизнанку: если неотчуждаемая вещь в теории Вайнер не отчуждается, то есть не оставляет своего хозяина, потому что *слишком* дорога и связь между ними *слишком* существенна, то неразменный рубль, наоборот, не значит совершенно ничего и не подразумевает никакой привязанности, никакой значимости или сентиментальной установки в отношениях с человеком, в чей карман он случайно попал. Ирония неотчуждаемости «неразменного рубля»

заключается в том, что его легко и охотно отдают, но от него никак нельзя отделаться: он возвращается в карман владельца после каждой попытки его потратить, что-то купив. В этой сказке есть какая-то особенная перверсивность, которая комическим образом снимает трагическое переживание возвращения прошлого, когда оно хонтологически является нам, как призрак отца явился Гамлету. Такую неотчуждаемую вещь нельзя ни продать, ни обменять: в ее возвращениях есть нечто такое, что никак не подвластно никакому изменению. Однако это чувство перманентности такой «получки» (термин Туган-Барановского) обманчиво, поскольку каждому возвращению предшествует (у)трата, и перманентности возвращенного, следовательно, сопутствует гораздо более тяжелое испытание: неизменное постоянство повторения, опыт перманентной потери³⁹⁷. «Солярис» Лема и Тарковского — как раз об этом: о трагикомедии расширенного воспроизводства утраты в циклических возвращениях «неразменного рубля». Женщина, которая умерла, унеся с собой часть бытия того, кто ее любил, возвращается опять и опять, чтобы нанести еще более тяжелую боль следующей утраты. Это не значит, что неотчуждаемую вещь нельзя «отчуждить»: ее можно, например, украсть, реквизируют, использовать в экспозиции в качестве символа чего-то ей постороннего или в воспитании в качестве нравственного или иного примера; сделать из нее исследовательский полигон или археологический раскоп; она может сама разрушиться в своей материальности; наконец, ее можно просто забыть. Тем не менее она сохраняет прежнюю «космологическую» власть, которой обладала как вещная гарантия традиции, власть тормозить процесс изменения и замедлять все нарастающую скорость экономических обменов в области «отчуждаемых» вещей, то есть производства и товарного обмена средств к существованию³⁹⁸.

Символическая вещь — реликвия, памятник, произведение искусства, фетиш — принадлежит именно к разряду неотчуждаемых вещей. Отсюда их повышенная против цены и стоимости ценность, их способность мучить нас воспоминаниями или радовать, даруя возвышенные чувства; их способность взаимодействовать с нами, как бы будучи личностями, вызывая чувства и желания, которые обычно мы дарим другому человеку; это вещи, которые для нас имеют ценность личную, *objets-personnes*, материальные носители живого прошлого. Но является ли прошлое неотчуждаемым от нашего бытия сверхценным даром или, наоборот, перверсивно неотчуждаемой навязчивостью, объектом демонической одержимости вроде неразменного рубля из детской сказки?

Выше я попыталась показать хотя бы частично процесс культурного строительства в довоенном СССР с точки зрения

попыток освобождения символической вселенной социализма от фетишизма товарного производства и потребления, с одной стороны, и от диктата неотчуждаемых, высших ценностей, сверхценных вещей-даров-*personnes* — с другой. Не случайно при переводе «Капитала» столько копий было сломано в отношении слов с корнем *Wert-*: не только на словах, но и в том, как власть распоряжалась собственностью, отчуждая ее в одних формах и немедленно переучреждая, то есть реставрируя (ре-инстаурируя) в других формах, мы видим ту же тенденцию: переформулировать ценность в терминах стоимости (Богданов и Троцкий), обменную ценность — в терминах необходимого средства для продолжения жизни (Арватов; платоновский Саша Дванов признает такую необходимость «отдаленной») или найти для неотчуждаемой ценности заведомо отчуждаемое применение, которое отодвигает грозящее ценности немедленное уничтожение (охрана-реставрация памятника, изобретение Грабаря). Уже совсем прямолинейно избавляется от «неразменного рубля» сталинская администрация, отдавая бесценные эрмитажные вещи за бесценок в обмен на станки, оружие и престиж в ходе секретных продаж конца 1920-х — середины 1930-х годов, «растворяя» их в безразличном медиуме денег в качестве «всеобщей формы стоимости». Исторические obsessions путинского режима принимают все более болезненные формы и в ностальгических настроениях широкой публики, и в делириозных проектах менеджмента прошлого со стороны власти. В них мы можем наблюдать еще один цикл возвращения прошлого как «неразменного рубля», обменять который без остатка добавленной ценности на что-то полезное при социализме так и не удалось — а вместе с рублем и постоянное возвращение столь же неразменной, не возмещаемой, неотчуждаемой, вечной утраты.

8. РЕСТАВРАЦИЯ-РЕСТИТУЦИЯ

ПАМЯТЬ В ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

О блокаде времени в циклической смене деструкций и реконструкций

«Геноцид, лагеря, катастрофа армян, Шоа евреев, Хиросима и Нагасаки, сталинские депортации, обстрел, напалм, дефолиация, горящие нефтехранилища, газовые атаки против курдов»; клич революции «разрушим!»; «мы прославим войну» (Маринетти); «мы должны стать разрушителями» (Ницше); «разрушение — моя Беатриче» (Малларме); «инстинкт разрушения» (Фрейд); «деструктивный характер» (Беньямин)... «Деструкция стала фактом культуры и цивилизации», — констатирует Жан-Люк Нанси.

...От соборов до небоскребов создание конструкций <...> было нашим мотивом — широкий жест строителя, жест власти и господства. Но всякая конструкция покоится на руинах или служит убежищем от сил разрушения. [Послевоенная] «реконструкция» <...> не означала возобновления того, что было раньше, но свидетельствовала лишь о факте налета деструкции. <...> Деструкция поражает, опустошает, равняет с землей и делает неузнаваемой постройку, композицию, структуру <...> вырывает из почвы и растворяет то, что связывает, соединяет воедино то, что позволяет возникнуть целому. Деструкция нацеливается на *всякую связь, всякое единство* как таковое³⁹⁹.

В истории, которую я разбираю ниже, вновь встает проблема неотчуждаемости вещей и вопрос о реставрации как форме своего рода нравственной реституции в том расширенном смысле, в котором о реституции говорит Деррида, обсуждая конфликт интерпретаций в отношении башмаков Ван Гога⁴⁰⁰. Требование реституции — это акт призыва к справедливости: так в горизонте реставрации возникает идея справедливости как нечто третье, не сводимое ни к художественной правде, ни к исторической истине, но имеющее отношение и к тому и к другому. Послевоенное восстановление ленинградских пригородных дворцов жителями города — эпизод именно такого рода, когда требования реституции выходят далеко за ее юридические и экономические рамки в смысле возвращения культурной собственности, хотя развивалась эта история именно в этом контексте и в общем движении послевоенной реконструкции. Здесь в повседневном труде воссоздания утраченного апеллируют к высшему суду и вкладывают себя в свою работу, как в заведомо невозможную для выполнения, но необходимую миссию, подобную той, которую Пауль Целан назвал «свидетельствованием за свидетеля» и субъектом которого является *Niemand*, «Никто»⁴⁰¹. Этот эпизод практической, повседневной эсхатологии в воссоздании Екатерининского дворца в Царском Селе по следам исторически и антропологически беспрецедентной тройной деструкции и тройной гибели мира: в массовой голодной смерти, в тотальной войне и в тотальном терроре. Идея «воссоздать» руины Екатерининского дворца без каких бы то ни было компромиссов со здравым смыслом, не считаясь с затратами, и при этом «полностью», в «первоначальной целостности» и «в первоначальной подлинности», уже сама по себе свидетельствует о тотальности той деструкции, которую претерпел Ленинград как тело и как сообщество, как распавшаяся связь времени и места, как вывих истории (*time-out-of-joint*).

Историк искусства Даниэль Аррас называл реставратора «художником анахронизма»: он действует в мире и чувствует мир и

себя так, как должен был бы действовать и чувствовать художник иной эпохи. Однако, как утверждает Жак Рансьер, анахронизма в смысле нарушения исторической хронологии в истории «не существует», зато существует анахрония как «способ выстраивания связей» историком, как способ «делать историю», как условия «действовать в истории»⁴⁰². Именно в этом смысле надо понимать и работу реставратора, действующего в истории: не как художника анахронизма, но как художника анахронии. Кроме того, работа реставратора отвечает условиям анахронии и еще в одном смысле этого слова, как понимал ее Деррида. Он видел анахронию не столько в принципах работы историка, сколько в присущей историческим и политическим обстоятельствам модерности структуру самого времени. Это время, которое находится в перманентном кризисе, в состоянии перманентного вывиха, *time-out-of-joint*. Гамлет оказывается неожиданно для себя перед грозным духом отца с лицом, закрытым забралом, сквозь которое дух обращает к сыну вывихнутого века требование о справедливости и памяти; анахрония в составе субъекта, который, подобно Гамлету, не может не отвечать на призыв прошлого и не оплачивать неизбывный долг, не имея при этом возможности даже взглянуть прошлому в лицо⁴⁰³.

Спит умерший город, спят дворцы и спит парк. Непоправимо, невозвратно... Но сквозь этот глубокий, страшный, белый сон-смерть совершенно равнодушное к тому, что произошло, глядит прошлое <...> оно, как солнце или звезда, совершенно бесшумно глядит сквозь этот город могил с умным лицом, все видящим и знающим все⁴⁰⁴.

Так описывает помертвевший и разрушенный царскосельский парк в 1925 году Николай Пунин, недавний житель Царского Села и носитель его культурной памяти. Оказавшись в полной темноте, глаз не полностью лишается зрения, но продолжает видеть нечто: он видит невидимость, объект ослепшего зрения. В окружении руин, в «городе могил» Пунин ощущает на себе взгляд прошлого, которое смотрит на него из небытия. Под взглядом деструкции Пунин становится свидетелем уничтоженного и утраченного прошлого: оно разрушено и позволяет в силу этого свидетелю видеть не просто следы разрушения, но само разрушение как таковое, так, как слепой глаз видит невидимость: чистую деструкцию, не связанную отношениями ни с конструкцией, ни с реконструкцией⁴⁰⁵. Реконструируя парки и дворцы Царского Села, мы не возвращаем Царское к тому состоянию, в котором оно было до налета, но создаем его заново как памятник его уничтожению и восстанию из пепла, как символ преодоления небытия, явленный в его прекрасных музейных интерьерах и экспонатах. Вопрос заключается в том, можно ли при этом так же

восстановить и само прошлое с его «умным лицом, все видящим и знающим все» (Пунин), или, восстанавливая дворцы и парки, мы лишь стараемся укрыться за реконструкцией от его, прошлого, взгляда, который, как тень отца Гамлета, призывает нас к ответу и ответственности за необратимую и невозполнимую утрату, понесенную задолго до нашего появления на свет⁴⁰⁶.

Между тем, замороженный зрелищем деструкции, Пунин ощущает присутствие утраченного прошлого более настоятельно, чем раньше, до катастрофы, когда прошлое еще было вечно длящимся настоящим. Из зияющей снежной пустоты, непостижимое, далекое и бесконечное, «как солнце или звезда», прошлое светится и сияет, буквально блистая своим отсутствием. В филологической практике говорящие и вызывающие к восполнению провалы текста, подобные руинам, называются лакунами; в реставрации говорят об утратах в более широком смысле, когда речь идет не о потере фрагмента, но в результате такой потери об утрате целостного произведения. Лакуны и утраты подлежат реконструкции, восполнению, реинтеграции, компенсации и прочим операциям, которые, судя по метафорам в названиях, имеют экономические, политические и юридические коннотации. Имея дело с утратой, реставрация близка по своей структуре работе траура. Ведь утрата фрагмента составляет событие в контексте бытия целого, и следовательно, это утрата собственно целого, возникновение на месте целостности — утраченности. Об этом говорил Жак Деррида: каждая взятая в своей индивидуальности потеря эквивалентна потере мира в целом, *chaque fois unique, la fin du monde* — то есть конец света наступает не в смысле утраты одного индивидуального мира среди множества других индивидуальных миров, но в том смысле, что с утратой одного такого мира наступает конец мироздания в целом⁴⁰⁷.

Деррида сформулировал свой афоризм в книге прощальных приношений умершим друзьям, потеря каждого из которых становится концом света вообще. Такое радикальное отношение к утрате характерно и для реставрации, особенно если реставратор «в лице» артефакта имеет не просто вещь, но неповторимое произведение искусства, шедевр такой значимости, что утрата его действительно была бы равнозначна концу всего творения. Наиболее определенно эта позиция заявлена в концепции «критической реставрации» итальянского историка искусства и основоположника теории реставрации Чезаре Бранди (1906–1988). Последователь Кроче и феноменолог, Бранди признавал в качестве объекта реставрации не любую поврежденную вещь, но исключительно произведение искусства, то есть инстанцию, единственную в своем роде, неповторимую и ничем не заменимую в случае утраты. Отношение

Бранди к производству искусства — сродни отношению Деррида, который прощается с товарищами-философами навсегда⁴⁰⁸.

Произведение искусства единственно и едино не как сумма фрагментов, но как единое целое, как интегральный мир опыта⁴⁰⁹.

Утрата такого мира — это утрата мира в целом, *chaque fois unique, la fin du monde*.

Именно в этом своем конце и предстает Пунину мир, когда он посещает руины Царского своей юности. Царское Село смотрит на него своей пустотой, блистает буквально своим отсутствием, как солнце, невыносимое для взгляда. Здесь налицо качественное, а не количественное значение потери. Понести утрату значит в каком-то смысле обрести; «обладать лишенностью как признаком» (Аристотель)⁴¹⁰. «Лишенность» (стерезис), по Аристотелю, есть в некотором смысле обладание, поскольку отсутствие свойства, как и само свойство, также является «началом», из которого происходят движения и изменения. Утрата есть не просто дыра в мире, но и источник, откуда начинается движение и откуда мир (вос)производится. Об этом же говорит и Фрейд, отрицая циклическое самоповторение меланхолии и поддерживая движение и душевную динамику переживания утраты в работе траура, *Trauerarbeit*. В модусе *лишенности*, следовательно, мы *обладаем* чем-то, но обладаем этим как чем-то таким, чего *не имеем*, некоторым бытием в состоянии отсутствия. При этом «лишение» не есть «обладание», взятое с обратным знаком. Стерезис подразумевает нечто большее: нарушение в общем порядке вещей, который у Аристотеля называется «природа». Это потеря того, что кому-то от природы «свойственно иметь», то есть результат отъема неотъемлемого, отчуждения неотчуждаемого; нарушения закона природы и даже «насильственное отнятие чего-то». Так, продолжает Аристотель там же, слепец не просто незряч, но лишен зрения. В то же время слепой человек лишен зрения не так, как лишен зрения слепой крот, а крот — не так, как лишено зрения растение (которое все же нельзя назвать слепым). Каждая из этих инстанций — человек, крот, растение — обладает своим порядком от природы, мир каждого из них обладает своего рода цельностью, которая и нарушается, в каждом случае по-своему, в результате налета какого-то рода деструкции, вторжения хаоса в порядок целого.

О патримониальных желаниях: вечное, целостное, нетленное
Реставрируя вещь, мастер исходит из ее, этой вещи, единственности и единства, свойственных производству искусства; любая вещь в руках реставратора, как произведение искусства, единственна в своем роде. Предпосылкой акта реставрации, говорит Бранди, является признание артефакта в качестве художественного произведения, в его

уникальности. Такая вещь — «одна», и в том смысле, что других таких нет, и в том смысле, что она «едина», то есть целостна; из представления о потенциальной целостности вещи, независимо от того, насколько она разрушена, исходит и реставратор, приступая к оценке ее восстановимости; эта потенциальная целостность, можно сказать, есть что-то вроде «природы» у Аристотеля, нечто такое, что вещи свойственно иметь по умолчанию (по Бранди, в результате признания ее произведением искусства)[411](#).

Поэтому если на поверхности произведения искусства образуется лакуна (Бранди в этом случае говорит о живописи), то она ощущается как вторжение в целое живописного холста агрессивно-враждебной силы, которая угрожает не только цельности красочного слоя, но и, что главное, символическому и эстетическому единству произведения. Лакуна не просто дырявит изображение, она образует как бы самостоятельное бытие внутри живописного целого картины. Она обрушивается в повествование с собственной историей, неся с собой память об акте насилия или о разрушительном процессе, в результате которых она, эта лакуна, и образовалась.

Идея лакуны, как ее понимает Бранди, заимствована им, по его собственным словам, из практики текстологии, когда пропуск в тексте рукописи восстанавливается филологом по смыслу. Лакунарность, то есть значимое отсутствие или присутствие в виде отсутствия, может фигурировать и в результате сознательного выбора, в качестве визуальной фигуры, соответствующей фигуре умолчания в риторике. Таковы случаи преднамеренного использования лакуны в графике средневековой книги: в зависимости от контекста изображение пустоты (или пустота в составе изображения) может обозначать «безвидную и пустую тьму», предшествующую акту Творения, или передавать идею отсутствия и/или сокрытости Бога, невозможности выразить Бога в образе, разнообразных форм негативности и т. д. Часто утраты изображений вплоть до протертых до дыр страниц стираются от прикосновения губ многих поколений верующих, а иногда в изображениях миниатюрист-иллюминатор вырезает правильной формы отверстия, которые символизируют окно или выход из мира — в высшее пространство[412](#). Лакуна Бранди совсем иного свойства: ее появление в теле произведения искусства не запланировано художником, она не несет предписанных ей значений, но сообщает об акте насилия извне и требует внимания именно к этому акту, а не к изображенному на холсте. Так о насилии заявляет на суде его, насилия, жертва или свидетель.

Произведение и лакуна оказываются как бы двумя мирами, конкурирующими за одно и то же пространство. Лакуна оккупирует

физическое и символическое пространство произведения, как будто стремясь своим присутствием подавить и выдавить на задний план художественный образ, в рамки которого она вторгается. Лакуна кричит о своем существовании и агрессивно выдвигается на первый план в качестве фигуры, а само произведение превращает в фон для собственного явления. Амбивалентность, которую лакуна создает, возникая посреди художественного мира картины и подрывая ее гармонию, реставратор должен каким-то образом «уговорить» (*negotiate*) или «подавить» (*suppress*) — не нарушая при этом и права самой лакуны, поскольку ее историчность соответствует историчности самого произведения: лакуна — неотъемлемая часть биографии художественной вещи, свидетельство пережитых вещью событий, длительности времени ее, этой вещи, жизни. Работа реставратора по компенсации утрат в материальности живописного произведения и по реинтеграции лакуны сводится не столько к восстановлению *утраченного фрагмента* — лакуну нельзя просто замазать — сколько к восстановлению *утраченной цельности целого* (произведения), его единства⁴¹³, или, возвращаясь к афоризму Деррида — к восстановлению утраченного целиком мира (произведения).

Бранди писал свою теорию сразу после войны, посреди ее руин в 50–60-е годы. В реальности невиданной материальной деструкции он вдохновлялся идеализмом Кроче, феноменологией и гештальтпсихологией, которые претерпели с тех пор уже не одну критическую атаку со стороны прогрессивных методологий. Тем не менее при всех попытках пересмотреть его критерии ценности, теория «критической реставрации» Бранди с ее эстетизирующей установкой на прекрасное и высокое по-прежнему авторитетна для практики⁴¹⁴. Бранди различал две стратегии в реставрации художественных произведений. *Rifacimento* (переделка, переработка; реконструкция, ремонт, перестройка, восстановление и пр., англ. *reperfection*) заключается в том, что реставратор, внедряясь в отношения между художником, его эпохой и самим произведением и как бы заменяя собой автора, реконструирует по собственному усмотрению то, что он считает авторскими намерениями, идеями и эстетическими целями или первоначальным состоянием произведения. Мы видели радикальный пример такого «реперфекционизма» в работе Александра Анисимова. Реставратор-«реперфекционист» переделывает археологический, то есть найденный в состоянии руинированности, покрытый следами времени артефакт в духе эстетической рациональности и историчности в понимании своего времени, но не в смысле исторического опыта⁴¹⁵.

При «реперфекции» реальная вещь служит материальным носителем, на который проецируется фантом утраченного изначального, не тронутого порчей состояния, мираж «первоначального состояния», реконструированный воображением «реперфекциониста» и принимаемый как исторически установленный факт и как залог подлинности⁴¹⁶. При этом объект «реперфекции» становится неузнаваемым для современников, для которых подлинность вещи — например, храма — заключается не в том, как он выглядел (или не выглядел) задолго до их рождения, а то, каким он был, когда они в него ходили молиться.

В советской практике подобные «реперфекции» в отношении икон, церквей и дворцов, если их вообще удавалось спасти (что случалось нечасто), предоставляли реставраторам большую свободу для эксперимента. Реквизированные и отчужденные, очищенные от незримого присутствия своих владельцев и собственного прошлого, лишённые функции, для которой были предназначены, такие объекты попадали в руки реставраторов, наподобие найденных объектов (*objets trouvés*) модернистской эстетики. Советская реставрация, особенно довоенная «расчистка» и послевоенное «воссоздание» (о которой пойдет речь ниже), стала таким образом дополнительным и не предусмотренным соцреализмом пространством, в котором продолжались опыты модернистского эстетического и исторического поиска⁴¹⁷. В этом смысле эстетизированная политика советской реставрации противоречила истории, но перекликалась с теоретическими принципами Бранди и «итальянской школы», которые также видели в объекте реставрации прежде всего произведение искусства и только потом — исторический объект. В свою очередь, эстетизм Бранди, как и русский эстетизм, тоже возникал из руин, хотя и в иных обстоятельствах. В условиях массивных разрушений в тоталитарном режиме так называемая фашистская реставрация проводилась схожими методами тотального сноса исторической застройки в больших городах, и особенно в Риме; но здесь с гораздо более мощными результатами торжествовали идеи «учебы у классиков» — Римской империи. Итальянская теория брала начало в художественной академии и в патриотических неоготических реставрациях второй половины XIX века⁴¹⁸, тогда как советская довоенная реставрационная наука генеалогически была связана с интересами коллекционеров и модернистского художественного салона Серебряного века. Отсюда преобладание в «советской школе» эстетики над историей, с одной стороны; но, с другой стороны, эстетизации прошлого способствовало и то, что эстетика в сталинской системе марксистско-ленинских дискурсов

оказалась относительно безопасным островком, куда можно было укрыться от опасностей истории и философии.

О лакуне: цельность произведения искусства и интегритет реставрации

Противоположность «реперфекции» в теории Бранди составляет критическая реставрация, то есть такая, которая не скрывает своего вмешательства, но стремится сгладить его эффект в восприятии зрителя.

Единственно значимым отношением к произведению искусства, которое вошло в качестве объекта в наш жизненный мир, является отношение, основанное на том воздействии, которое произведение оказывает на наше сознание в данный момент⁴¹⁹.

Реинтеграция лакуны, то есть возможность погасить эффект двусмысленности от ее тревожного присутствия, примирить историчность лакуны с повествованием произведения-хозяина, также подразумевает нечто целое, *integrity*, но совсем иного рода: не мифическое целое и первоначальное «реперфекциониста», но такое целое, которое возникает из диалога прошлого с восприятием, знаниями и практиками современности.

Реставрация произведения искусства (то есть, шире, объекта, смысл которого не сводится к его функции и который не в своей функции подлежит восстановлению) стремится к достижению двух видов целостности, исключаящих друг друга: целостность воссоздания и целостность восприятия⁴²⁰. В наши дни идеи Бранди, которые он сформулировал, когда Европа лежала в послевоенных развалинах, подвергаются критике как раз из-за тотализирующих категорий *цельности*, *целостности*, *единственности* (то есть исключительности) и *единства*, которые лежат в фундаменте его научной теории: именно по этой причине современный критик и отказывает критической теории Бранди в научности. Современного гуманитария — социального конструктивиста смущает полная противоречий мысль и эссенциалистская терминология — например, «потенциальное единство» (*unità potenziale*), «органико-функциональное единство экзистенциальной реальности» (*unità organico funzionale della realtà esistenziale*) или «внехронологическое время» (*tempo extratemporale*) и прочие такого рода «тотализирующие» критерии⁴²¹. Но на практике категории селекции и выбора неизбежны в решении реставратора пожертвовать чем-то одним ради сохранения чего-то другого, утверждает Бранди⁴²². Отказаться от жертв, имея дело с историческими артефактами

высокой ценности, не может даже самая щадящая консервация. Полный отказ от вмешательства и консервация *status quo* — в том состоянии, каким объект попал в реставрацию, — это обратная сторона все той же модернистской мечты о полном восстановлении утраченного в *status pristinus*, химера консервации (в противоположность химере реставрации у Виолле). Классик советской музейной консервации М. В. Фармаковский еще в 1947 году — в мире сплошных военных руин — прямо так и говорит: *Status quo* — это в сущности химера, это вещь недостижимая, так как вообще невозможно сохранить предмет в том состоянии, в котором он получен, хотя бы потому, что неодушевленные предметы живут, они вовсе не являются раз и навсегда неподвижными. Даже кристаллы любого минерала претерпевают различные изменения⁴²³. И тут же идея вечности возвращается, когда Фармаковский буквально на следующей странице утверждает, что бывают такие документы, относительно которых мечта о вечном сохранении станет реальностью в будущем:

Объектом опытов явился наиболее замечательный памятник нашей эпохи — текст Сталинской Конституции. Директор лаборатории Н. П. Тихонов уменьшил микрофотографическим путем весь текст документа до площади в полтора десятка квадратных сантиметров. Текст в таком уменьшенном виде перенесен на пластинку из специального неразрушающегося металлического сплава и на ней вытравлен; вся пластинка вплавлена в небольшой блок особого стекла, не поддающегося действию окружающей атмосферы. Такой документ может храниться без опасности разрушения 700–800 лет. Читать документ можно или под микроскопом, или, отбрасывая микрокартину на экран. Осуществляя подобную консервацию наиболее замечательных письменных документов, наша наука перекидывает мост через многие столетия⁴²⁴.

Как и высказывания Фармаковского, теория Бранди не могла не быть эффектом своего времени и места, выражением желаний и коллективного травматического опыта, эстетического и исторического воображения в окружении еще дымящихся развалин войны. В межвоенной, военной и послевоенной Италии элитарный культ классического наследия находился в динамическом сочетании с футуристским фетишизмом техники, фашистскими формами организации масс и империализмом. Римский Центральный институт реставрации, который Бранди возглавил в 1939 году и которым руководил затем в течение двадцати двух лет, возник на исходе краткого, но чрезвычайного по силе периода энтузиазма тотальной деструкции, когда «ее величество кирка», символ фашистского возрождения Римской империи, революционным образом

«расчистила» город и уничтожила археологические слои, а также целые районы средневекового, ренессансного и барочного Рима⁴²⁵. Бранди заимствовал многое из эстетики Кроче⁴²⁶, который в отношении философии истории был непримиримым противником теоретика фашизма и главного идеолога Муссолини Джентиле. Вместе с тем Бранди строил свою программу «критической реставрации», основываясь на элитарных предпочтениях академиков-классиков и на фашистских законах о культурном наследии; решение об организации Института реставрации также было принято администрацией Муссолини. Интуитивной эстетикой в стиле Кроче вдохновлялся и культ классического наследия среди историков искусства, которые поддержали деструктивную «кирку» Муссолини и саму идею за счет уничтожения исторического города восстановить имперские руины — и даже в еще более экспозиционно выгодном пространстве, в пустоте «расчищенных» площадей. Тезис фашистской исторической политики «Современность — хозяин прошлого» не встретил сопротивления среди авторитетов истории искусства, археологии и архитектуры — модернистов и пропагандистов классического наследия⁴²⁷.

В контексте публичных акций сноса старинных зданий, на которые сам Муссолини являлся с киркой и торжественно наносил первый удар, «критическая реставрация» Бранди представляет сопротивление деструкции, но и трезвое сознание того, что объектом работы реставратора является не возвращение утраченного, но собственно утрата, то есть нечто такое, что ни при каких усилиях нельзя ни вернуть, ни восстановить, но можно как-то компенсировать или возместить. Не случайно в терминах реставрации прячется игра этических, экономических и юридических смыслов: так, в значении англ. *to recover, recovery*, итал. *recuperare, recupero* — в общем смысле слова, ‘возмещение’; ‘обретение чего-то взамен утраченного’; ‘выздоровление от болезни’ — мерцает и восстановление здоровья, и регенерация ткани, и возмещение убытков, и компенсация морального вреда, и восстановление справедливости. То, что *утрачено*,

можно *компенсировать* и *возместить*, но *вернуть* нельзя. Отсюда внутреннее противоречие в самом объекте реставрации/*recovery*, его двойная ценность, две равно значимые, но не гармонирующие ипостаси — эстетическая и историческая, обе неизбежно теряющиеся при передаче из поколения в поколение — и обе одновременно взывающие к спасению. В отличие от любительской реставрации первопроходцев и кладоискателей, энтузиастов «первоначальности» Грабаря и Анисимова, критическая реставрация Бранди представляет собой выраженную на философском и техническом языке работу

траура, экономию которой так полно и кратко выразил Деррида в своей формуле о конце *всего* мира с утратой его частичной инстанции. Утраченный объект обводится двойной траурной каймой: он утрачивается и в качестве уникального эстетического феномена, и в качестве уникального исторического свидетельства.

Бранди предлагает общие принципы реставрации, которые носят не столько технический, сколько этический характер. Для сохранения единства необходима редукция лакуны с ее претензиями быть фигурой и снижение сопротивления произведения, которое пытается вытеснить лакуну из собственного контекста. При этом произведенная реставратором реинтеграция — умиротворение этих враждебных друг другу сил — должна, с одной стороны, не нарушать единства, то есть не быть видимой для наблюдателя на расстоянии, но с другой стороны, быть немедленно узнаваемой для специалиста вблизи невооруженным глазом. Таким образом Бранди надеялся примирить эстетику с историей, реальность с иллюзией, изображение с материалом — отметим, что здесь он воспроизводит в собственных терминах оппозицию Ригля между дальним и близким видением, между оптическим и тактильным.

Имея дело с такого рода объектом, трудно ожидать от теории, что она даст именно то, что теория должна давать: протоколы и рутины, гарантии воспроизводимости и объективности, критерии качества и пр. Вместо всего этого Бранди дает общие рекомендации, которые сводятся в основном к исторической политике и к этике, к требованию тщательного и внимательного эмпирического исследования каждого отдельного предмета во всей неповторимости его идентичности. Например, протестуя против практики очистки живописи, которую провозгласил Кеннет Кларк в Национальной галерее в Лондоне, Бранди настаивал на обязательном сохранении патины, этой «кожи» произведения, расчищая которую реставратор рискует «перечистить» и удалить авторские цветные лаки и лессировки, принимая их за грязь⁴²⁸. При этом если совсем отказаться от очистки, это приводит к полной потере объектом экспозиционной ценности, поскольку полотно со временем темнеет до полной непроницаемости и придуманные старинным художником эффекты пропадают так же бесследно, как если бы их очистили от патины вместе с лессировками⁴²⁹. Попытки воссоздать такие эффекты при помощи ретуши легко оборачиваются фальсификацией. В каждом из этих случаев даже попытка сохранения чревата, как говорит Деррида, утратой (всего) мира.

Подобно врачу и психоаналитику, реставратор имеет дело с травмированным объектом и с миром в состоянии диссоциации. Реставрация — это искусство из области *l'art désœuvré*, искусство

«не-произведения» искусства, которое утратило свойство своей законченности как произведения, *l'oeuvre d'art* и перестало быть *oeuvre* — зато художественным актом стал акт реставрации⁴³⁰.

Стремление к целостности соответствует ожиданиям исцеления (мира), что, в свою очередь, требует моральной цельности — *integrity* — самого реставратора в принятии решений, уважения и самоограничения реставратора по отношению к своему предмету, в оценке позволительности или непозволительности вмешательства. ...Реставратор не является автором, творцом (произведения), у реставратора нет никакой легитимности, которая позволила бы ему игнорировать ход времени и «вставлять» себя в тот момент, когда художник писал фрагмент, ныне не существующий <...> Поведение реставратора по отношению к произведению искусства диктуется исключительно уважением (*must be limited to respect*). Это значит консервировать произведение и уважать целостность (*integrity*) того, что дошло до нас, не ставя под угрозу его будущее. Имея такую установку, реставратор должен ограничивать себя и уметь наслаждаться тем, что еще осталось и что еще можно видеть, избегая интеграций по аналогии, дабы исключить какие бы то ни было сомнения относительно аутентичности какого бы то ни было фрагмента произведения. Тогда и только тогда можно поставить вопрос о том, осталось ли от произведения искусства что-либо кроме материальных останков и позволительна ли с точки зрения единства (*oneness*) художественного образа реконструкция утраченных фрагментов, именно как воссоздание (*reconstitution*) потенциального единства произведения искусства, поскольку оно представляет собой целое (*the whole*), а не сумму частей⁴³¹.

Бранди понимает аутентичность не в смысле присутствия скрытого в глубине произведения подлинника, а как результат этического усилия в самом акте реставрации, безукоризненной этической позиции в принятии решения и понимания единства и цельности в объекте как следствия моральной цельности, интегритета в субъекте; в жесте реставратора по отношению к тому, что утрачено.

Придуманый Бранди метод уравнивания между высказыванием лакуны и повествованием полотна назывался *tratteggio* и представлял собой разновидность ретуши — заполнение пустот тонкой разноцветной штриховкой, незаметной издали и хорошо различимой вблизи, так, чтобы восстановить целостность для одного рода взгляда (на расстоянии) и пометить факт утраты и вмешательства для другого (вблизи). Критический момент *tratteggio* в том, что эти два вида зрения не сливаются воедино и два разных объекта — фрагментированный и цельный — не притворяются одним и тем же. Достигается ли на самом деле

обещанная Бранди органичность восприятия (издалека), трудно сказать; скорее всего — нет, судя по тому, что по прошествии нескольких десятилетий практика почти отказалась от критической реставрации и предпочитает реставрацию миметическую, заливая лакуны подобранным пигментом⁴³². Критический шов, который Бранди пытался сохранить, как бы сгладился, зарос свежим эпителием: так зарастает в новом поколении не только опыт свидетелей, но и опыт критического мышления свидетелей, сделанные ими изобретения письма, которые призваны были предотвратить зарастание памяти, «как пустошь зарастает лесом» (Давид Самойлов).

Это вновь возвращает нас к утверждению Целана о том, что «свидетелем свидетелю» все-таки остается *Niemand*, Никто, несмотря ни на какие усилия критической памяти. Заделывая такого рода раны, с течением времени реставратор сталкивается с феноменом самопроизвольного зарастания и сглаживания шва между старым и новым по мере забвения и самого факта утраты, и попыток ее, утраты, компенсации усилиями реставрации. Этическая установка реставрации на двойное зрение во имя двойной ценности — эстетической целостности и исторической подлинности — теряется в общей слепоте и безразличии беспамятства, и тогда реставратор оказывается единственной инстанцией, по-прежнему готовой оказать сопротивление этому нарастающему, как корка на болячке, забвению. Эту динамику я надеюсь продемонстрировать на некоторых примерах ниже.

Работа реставрации, если видеть в ней форму работы траура, не лишена эсхатологического измерения, которое, возможно, и диктует моральные затруднения, характеризующие и этику памяти вообще. Искупление — это, в самом обобщенном смысле, восполнение до целого, как воссоединение и восстановление в целом того, что было разорвано и разобщено. Эта общая схема относится к религиозной доктрине искупления и неожиданным образом — к практическим задачам, которые возникают перед мастером в реставрационной мастерской. Вопрос о реставрации — или, скорее, желание, воображение реставрации как исцеления (от слова «целый»), таким образом, оказывается проблемой именно постольку, поскольку возникает этическая дилемма целого, которое одновременно является и единственно данным, и совершенно невозможным; такое целое, которое недостижимо на практике, но мотивирует и практику, и теорию. Вопросы реставрации — это, в числе прочих, и вопросы о восстановлении целостности вещей — и в гораздо более общем смысле о восстановлении справедливости в мире вообще. Восстановительный жест реставрации и связанная с этим техническая

задача нейтрализации двусмысленности, вызванной вторжением лакуны, диктуются совершенно определенной и никак не двусмысленной этикой в работе реставратора, этикой памяти. Повторюсь, что словами Деррида эту этику можно было бы описать именно так: *chaque fois unique, la fin du monde*, — то есть такое отношение к уникальности каждой инстанции бытия, что утрата одной становится равнозначной утрате не отдельного мира среди множества других миров, но всего мироздания в целом.

9. МЕЖДУ ТОТАЛЬНОСТЬЮ РЕСТАВРАЦИИ И БЕСКОНЕЧНОСТЬЮ НЕЗАБВЕНИЯ

«О любви»

Фильм Михаила Богина «О любви»⁴³³ — это история молодой женщины — реставратора, работающей на воссоздании разрушенного войной старинного дворца. Она рассказана в характерной для «сурового стиля» форме социальной мелодрамы с массой умолчаний и иносказаний и с многоточием вместо морали в конце. В таком лакунарном виде это кино говорит со зрителем о больших вещах, но они обсуждаются как бы вполголоса. Перед нами повседневная жизнь людей, занятых реинтеграцией утрат самого разного свойства: реставрацией интерьеров в громадной руине барочного дворца, разрушенного войной; политической реставрацией в гражданском сообществе города, разрушенного блокадой и репрессиями; нравственной реставрации души, травмированной и коррумпированной стремительными историческими транзитами: от войны — к миру, от террора — к оттепели, от коммунистического голода — к скромному, робкому еще потребительству. Это мир зияющей жизни, сквозь неплотную материю которого еще слишком явственно проступают тюрьма, война и голодная смерть. Населяющие его «человеки рассеянные», люди-зияния разрываются между желанием жить и не помнить — и неспособностью забыть, чтобы жить. Они живут посреди развалин истории, в послеблокадном, послевоенном, послесталинском советском нравственном мире, который весь пробит, как пулями, глубокими политическими умолчаниями и пробелами истории. В лакунарном мире лакунарный человек ищет новой целостности и новой цельности — как исцеления и прощения, каждый по-своему. Одни — обустроивая необходимый повседневный быт (как жених нашей героини, приспособленец и карьерист, строитель кооперативной квартиры); другие — пытаются придумать себе новую утопию (как ее тайный возлюбленный, архитектор-визионер, апологет футуристического машинного стиля);

третьи — обзаводясь семьей, детьми и любовными связями на стороне (как подруга героини и ее, подруги, неверный муж). Между этими разными программами реставрации жизни разыгрывается драма реставратора Гали — героини фильма.

Действие разворачивается в Ленинграде 1960-х годов в одном из почти полностью разрушенных исторических пригородных дворцов, в контексте памяти о том, о чем все всё знают и помнят и о чем никто не говорит и не вспоминает. Галя (в исполнении Виктории Федоровой) почти весь фильм молчит; вообще в этом фильме персонажи, которые говорят, так или иначе лгут; зато не лжет немая и страшная материальная реальность, на фоне которой развивается действие: темные коридоры, обожженные стены, разбитые фрагменты декора в мусорных кучах и подсобках. В реставрационных мастерских на задворках уже отреставрированных и открытых для публики нарядных и светлых музейных залов, в полуосвещенных коридорах царят еще как будто блокадная тьма, холод и военная разруха; среди куч мусора и строительных лесов в составе бригады реставраторов трудится и наша Галя.

Мы видим героиню в самом начале фильма, проходящей темными проходами между реставрационными цехами и мастерскими в служебных помещениях дворца. Пробираясь в темноте, Галя наклоняется над мусорной кучей, выуживает оттуда и аккуратно откладывает в сторонку кусочки гипсовых детских пяточек и ручек. Это фрагменты того, что было утрачено, разрушено почти до основания и дважды сожжено за время войны — то, что ей предстоит «воссоздать».

«Воссоздание» — термин ленинградской школы реставрации, концепция предложена автором проекта реставрации Екатерининского дворца архитектором Александром Кедринским (1917–2003)[434](#). Отличаясь теми же противоречиями, которые критик в наше время отмечает у современника Кедринского Бранди (между цельным и истинным, между историей и эстетикой), идея «воссоздания» в работе Кедринского мотивируется не «критической» (то есть эстетизирующей) концепцией восстановления уникальной утраты, но стремлением к максимальной верности в воспроизведении материала, техники и замысла творцов — анонимных крестьян и ремесленников, руками которых этот замысел воплощался в реальность. Такого рода историзм, как кажется, диктуется желанием воскрешения скорее, чем того воссоздания, о котором писал Виолле-ле-Дюк. Здесь чувства и задачи реставратора напоминают об идее истории как воскрешения мертвых у Жюль Мишле, о котором в те же послевоенные годы писал современник Кедринского Ролан Барт: переплыть реку забвения и вернуть к жизни тех, кто не успел

закончить свои деяния, чтобы дать их неоконченным замыслам завершиться⁴³⁵.

Так обстоит дело и с безымянными мастерами екатерининских времен — подневольными художниками, строителями барочного великолепия; их дело следует довести до завершения. Но так обстоит дело и с другими мертвыми, которые тоже не дожили свои жизни, не завершили свои дела; о которых никто ничего не говорит, но которые незримо и неслышно присутствуют. Детские ручки и пяточки, сложенные кучкой, относят зрителя к фигурам и символам подавленной, но неумолимо проступающей в ткани повествования памяти о блокаде и войне. Мы увидим потом целую коллекцию орнаментальных фрагментов, пухленьких младенческих телец — обгорелых, побитых, без рук-ног-голов — черных от копоти, выложенных рядком на верстаке в мастерской и снабженных бирками, как будто тела в морге. «Ты живешь в несуществующем мире», — констатирует практичная подруга Галя, живущая сегодняшним днем. К этому можно добавить, и это существенно, что Галя живет и в несуществующем времени: вспомним высказывание Даниэля Арасса о реставраторе как художнике анахронизма; вспомним также об оставшихся в фильме необъясненными мотивах ее добровольного изгнания в «несуществующий мир» и добровольного заточения в мастерской на задворках музея.

Галина реальность — это мир, в котором и люди, и предметы неоднократно в результате разного рода разрушительных налетов истории пропадали безвестно и безвозвратно. Истина безвестно пропавшего бытия доступна только в воображении, в *правдоподобии* — то есть в чем-то, что *подобно правде* и именно поэтому правдой не является. Правда «обстоятельств» — террор, война, блокада, снова террор; в этом истина также остается неопределенно-недосказанной, как утраченный текст в рукописи, как незаполненный пробел. Но зрителю-современнику все это понятно без слов, как понятно и молчаливой Гале. С точки зрения научной реставрации то, что делает Галя, находится в опасной близости от новодела, от чистой спекуляции на общественных настроениях — однако мы видели, что реставрация и сама не знает в точности, где именно проходит черта между правдоподобием воссоздания и правдоподобием подделки⁴³⁶.

Здесь не чинят, но возрождают из небытия: как о чуде об этом рассказывает экскурсовод в уже отремонтированной и открытой для посетителей части дворца, куда из глубин своего подземного реставрационного царства, из первородного хаоса пока еще пустотного мироздания поднимается, вызванная звонком из дирекции, наша героиня. Не сам дворец как таковой, не его

имперский блеск и вовсе не его аутентичность составляет предмет музейной гордости (ведь аутентичное — это отбитые ножки и ручки, которые Галя находит на свалке). Объектом восхищенного интереса является сам факт восстановления из праха — простыми ленинградцами, скромными и самоотверженными тружениками, преданными, подобно безымянным крепостным в начале его истории, своему городу и своему делу, такими, как Галя (в эпизодических ролях Галиных коллег снимались мастера реальной реставрации; их запечатлевают за работой, и они тоже молчат; разговаривают же в фильме профессиональные актеры). Этот музей даже гордится, как кажется, тем, что его экспонаты, строго говоря, не вполне аутентичны — или, скажем так, условно-аутентичны — в качестве исторических артефактов⁴³⁷. Экскурсия, показанная в фильме, открывается выставкой увеличенных документальных фотографий дворца, каким его нашли вернувшиеся из эвакуации музейные работники в 1944 году. Из этого ада экскурсант попадает в сияющие золотом обновленные интерьеры, пораженный чудом воскрешения Лазаря коллективными усилиями простых советских людей — архитекторов и реставраторов. А где-то в глубине, за кулисами отправляются мистериальные таинства: положение во гроб, воскресение и преображение. В фильме мы видим, например, кадры отливки формы: глиняный купидон — все то же детское тело — заботливые руки, как будто елеем и миррой, бережно обмывают его раствором, обвивают прутьями каркаса, облакают тканью, как саваном, заливают гипсом — и затем решительными ударами молотка и зубила одним махом сбивают окаменевший панцирь, высвобождая из плена плененную возрожденную и преображенную форму⁴³⁸.

Чудо воскрешения творят простые работяги; бутылка молока и булочка в обеденный перерыв в сопровождении новостей из радиоточки, узнаваемые интерьеры рабочего места: теснота и темнота, отсутствие минимальных удобств (старое ведро для размачивания глины, жестяной рукомошник на гвоздике среди хаоса холстов, рам и скульптурных фрагментов, платочек, повязываемый над глазами спереди назад, как принято у женщин-чернорабочих). Мы видим реставраторов за их реальными занятиями в реальных помещениях, занятыми в качестве массовки и в эпизодах; здесь все время кто-то что-то строгают, приколачивают, лепит или красит. В лабиринте тесных неосвещенных коридоров, вдали от дневного света парадных музейных анфилад и происходит превращение фрагментированного — в целостное, воображаемого — в реальное. Из *disjecta membra*, найденных в мусоре, постепенно восстает великолепный ансамбль в сиянии целостности и подлинности,

которыми (вспомним Виолле) он, быть может, никогда не обладал при жизни.

В этом мире и человек, и вещь берут свое начало из зияния. Откуда взялась одинокая бездетная Галя, кто и где ее родители, почему живет одна с младшим братом, никто не спрашивает. Самим своим существом Галя являет один из многих разрывов в ткани мира, заделыванию которых и отдана ее жизнь; собиранию по помойкам этих ручек и ножек, а чаще всего — компенсации невосполнимых потерь продуктами собственного воображения и творчества. «Дай мне Павлика», — просит она подругу, и та охотно одалживает ей собственного младенца в качестве модели для лепки очередного исторического купидона, не сохранившегося или даже и не существовавшего вовсе — в принципе, незначительной детали, нужной лишь для заполнения бреши в лепном потолке. Так прошлое производится в его подобии настоящему и будущему; старинный ангелочек — в образе живого младенца; реставратор лепит прошлое, глядя на свою современность, музейный объект репрезентирует XVIII век, но подражает при этом живому младенцу, то есть будущей жизни, которая еще даже никак не состоялась. Из-под пальцев скульптора постепенно выступает головка и личико, а потом наметившиеся было черты стираются решительным движением большого пальца, и едва проступившее прошлое снова скрывается в бесформенности глины. Прошлое как бы колеблется, принимать или не принимать форму модели; оно как бы выступает из глины и вновь скрывается в материи, еще не успев принять форму — и уже ее утратив.

Галин мир — это мир рассеянных обломков и веры в восстановительное и преобразующее, пресуществляющее чудо, в пасху реставрации. Социализм во всеобщем равенстве лишения, в метафизической бедности не субъектов, но дизъектов — как вещей, так и детей, потерянных во времени, всеобщий стержень в надежде на воссоединение *disjecta membra* и восстановление целостности и единства. И в жизни, и в архитектуре царит анастилоз: более или менее целое здания бытия собирают, используя остатки старого в качестве материала нового; собирают детей из уцелевших пяточек и ручек. Еще в одном эпизоде фильма Галя слушает радио, которое голосом Агнии Барто рассказывает истории о трагических утратах и невероятных воссоединениях разбитых войной семей. Письма людей, потерявших родных, зачитывают в прямом эфире: ищущие своих подают сигналы по радио в пустоту в надежде на статистически невозможное. Подобно самой Гале, которая собирает и восстанавливает развеянное в прах великолепие царского дворца, радио реставрирует семьи, а там, где это не удастся, соединяет между

собой людей, не связанных ни историей, ни генетикой, но страстно желающих верить в возможность реставрации утраченного единства⁴³⁹. Чтобы вспомнить, надо забыть.

О том, что лакуна — это не руина

Лакуна и руина представляют собой фигуры дезинтеграции и фрагментарности, но означают разное. Руина — фигура медитации о бренности перед лицом времени; здесь деструкция выступает как возвышенное, как явление высшего порядка, силой которого культура возвращается в природу, к исходному состоянию мира, нарушенного вторжением творческого начала в человеке. Сквозь руину природа сияет, сквозь лакуну — зияет. Лакуна не иносказательна, как руина: она имеет происхождение в разрушительном насилии и является в контексте произведения как прямая речь насилия и дезорганизации. В отличие от руины, которая служит объективации и реификации, а затем и эстетическому присвоению разрушения в форме романтического или ностальгического переживания, лакуна, наоборот, всячески препятствует примиряющему и умиротворяющему синтезу восприятия⁴⁴⁰.

Руина украшает — лакуна устрашает; руина напоминает — лакуна не дает забыть и смотрит на нас, как горгона, пустыми глазами: как больно и страшно смотреть на разгромленный дворец, пустой, разрушенный и сожженный внутри. Через окна видно небо... Могучие теламоны местами побиты... с карнизов свисают листы железа, громко хлопающие при ветре... обгорелые балки, кирпичи, обломки самых разных вещей, в том числе и музейных... Вокруг дворца и полуциркулей сплошная свалка, кажется, что нечистоты всего города свалены здесь, сотни железных кроватей, ломаная жалкая мебель из квартир, утиль, навоз, ящики от мин и снарядов и совершенно невероятное количество грязного тряпья... Тяжелый тошнотворный запах стоит над всем этим... Окна первого этажа забиты досками, чтобы изолировать здание от посторонних...⁴⁴¹ Такая картина открывается глазу в апреле 1944 года в освобожденном от оккупации городе Пушкине, среди царскосельских дворцов и парков. Запустение, разруха, старинные парки и помещения, приспособленные для нужд войны и выживания посреди бомбежек, обстрелов, массовых казней и голодной смерти. Теперь война кончилась, и все здесь, казалось бы, навсегда вернулось в состояние первородного хаоса: культура как будто зарастает природой. «Когда после изгнания оккупантов музейные работники взобрались на второй этаж, где был сказочно прекрасный тронный зал, они увидели на остатках золотой резьбы по дереву притаившуюся сову...»; в развалинах другого дворца живут горностаи⁴⁴². Получив первые сведения о состоянии Царского Села, сотрудники музея, еще в

эвакуации в Новосибирске, констатируют, что наступил конец. На музейном экспонате — маленьком *carpet* слоновой кости, на каких в старину дамы на балах записывали очередность кавалеров — они оставляют эпитафию: «25 января 1944. Н. Сибирск. Царское Село освобождено от немцев. Дворцы погибли, но память о них будет жить вечно»[443](#).

Однако не все погибло, а что выжило, то заплатило за это высокую цену. Около Лицея сохранилась старая береза; возвратившийся домой радуется ей, как старому другу на пепелище. Приглядевшись, замечает, однако, что с ветвей свисают несколько веревок: береза выжила, потому что служила виселицей[444](#). Болтающиеся веревки — следы публичных казней — фигурируют и в других воспоминаниях очевидцев; трупы повешенных евреев, коммунистов, шпионов, партизан висят по месяцу «почти на всех перекрестках улиц г. Пушкина», сообщает Управление НКВД по Ленинградской области[445](#).

В справке НКВД и в данных Чрезвычайной комиссии, по материалам которой готовились обвинения на Нюрнбергском процессе, нет сведений о том, что стало после оккупации в городе Пушкине с тем, что в ней все-таки выжило. Ведь так или иначе все живое приспособляется к жизни. Не только в 1944-м, но еще и в 1949 году, когда уже шла кампания по возрождению музеев, развалины продолжали служить источником ресурсов для жизни, и жизнь повсюду как бы прорастала сквозь руины, извлекая из них все что можно и питаясь всем, что могла добыть. «Разрушенные объекты грабило, доламывало и разворовывало местное население», — вспоминает свидетель, облазавший развалины подростком в поисках цветных металлов, брошенных боеприпасов, пустых бутылок, тряпок и прочего утиля и вообще всего, что собирают на пепелищах те, кому приходится на них жить дальше. Другой сообщает, что видел, как кто-то выносил из подвала Александровского дворца «книги в красивых переплетах, возможно из дворцовой библиотеки. Мужчина просил о нем никому не рассказывать»[446](#).

Мародер грабит музейную коллекцию, недовывезенную в эвакуацию своими, затем брошенную и оккупантами, некогда составленную из императорской коллекции, в свою очередь декретом реквизированной у законного владельца и отданной музею. Это бесхозное имущество бесхозно уже во второй, третьей и так далее степени, и многократно удлинились те невидимые списки, где перечислены безымянные лица, пропавшие без вести, которым это добро уже больше не принадлежит, будучи многократно присвоено и переприсвоено, к чему-то приспособлено или просто развеяно по ветру. «Хулиганы и бездельники» на всем оставляют свое клеймо:

Весь мрамор моста (даже на перекрытии) был исписан глупыми надписями вроде «Здесь был Петя» или откровенной похабщиной. Все это писалось не только карандашом, краской, углем; многие надписи были выцарапаны железом и даже коряво выбиты стальным зубилом⁴⁴⁷.

Насилие оставляет свои следы поверх следов насилия предыдущего цикла, не менее страшного и разрушительного, но уже забытого, отступившего в небытие под напором ужасов недавнего прошлого. Тот же свидетель вспоминает:

Олег как-то повел меня в Шapelь. <...> В квадратной комнате Шapelи стояла статуя Спасителя (Христа) работы немецкого скульптора Даннекера. Ранее я не видел ничего подобного. В комнате у потолка были небольшие окна, откуда падал свет, и помещение было как бы в полумраке. А вот мрамор статуи светился изнутри. Это создавало какое-то мистическое настроение. Но что сделали из этого шедевра наши вандалы! Они отбили часть пальцев у статуи. Всю скульптуру покрыли неприличными надписями. На лбу и щеках скульптуры крупными буквами было написано «ВОР» — так клеймили в старину преступников. Надписей на иностранных языках я не увидел ни одной. Позже <...> я узнал, что это глумление произошло еще до войны, когда велась оголтелая пропаганда атеизма⁴⁴⁸.

Осматривая развалины, он отмечает «тяжелый тошнотворный запах»: повсюду в парке, едва присыпанные землей, в траншеях лежат трупы. «...В этих местах мы ходим по могилам жертв войны, — констатирует тот же свидетель. — Зимой, после освобождения города, трупы (как наших, так и немцев) подобрали и похоронили только в городе и вдоль дорог». В дворцовых же парках и окрестных рощах по весне обнажились и издавали зловоние трупы-«подснежники». Оставленные в образцовом порядке немецкие и испанские кладбища после января 1944 года сравнивали с землей. При этом «...около дворца и в парках было много захоронений советских граждан, которые никто не отмечал, и они скоро оказались забытыми». Остались забытыми и места, где полегли пушкинские евреи, расстрелянные почти в полном составе в октябре 1941 года. «После войны поисков, не говоря уже о раскопках (эксгумации), никто не проводил... (где-то) была проведена частичная эксгумация останков, но все это было сделано небрежно и далеко не полно»⁴⁴⁹. Нашли во флигеле имена мучеников гестапо, оставленные ими перед казнью на стенах подвала, — и, даже не позаботившись переписать, «стерли тряпкой», не оставив и следа на некрашеной стене — при том, что обнаружили там и хорошо знакомые имена.

Множество адресов было оставлено на этих стенах, пропитанных слезами. Сколько человеческих трагедий, разыгравшихся здесь, мы могли бы «прочитать», узнать имена людей, которых не могли сломить никакие допросы и пытки, людей, оставшихся верными своему долгу и своей Родине. Здесь сидела и не вернулась после очередного допроса наш друг комсомолка Аня Красикова, начальник унитарной команды дворца (МПВО). Жизнь ее оборвалась под дулом фашистского автомата у сиреневой куртины Собственного садика. Труп Ани бросили в воронку вместе с телами расстрелянных красноармейцев. Имена разделивших участь А. Красиковой, к сожалению, неизвестны. Надписи на стенах застенка могли бы заговорить и оживить полные трагизма события. Вскоре после освобождения города один из бдительных местных начальников приказал уничтожить все надписи. Даже не записав, их стерли тряпками с непокрашенной маслом стены⁴⁵⁰.

Одновременно с закапыванием безымянных трупов и стиранием сохранившихся имен в парках выкапывают зарытые перед наступлением скульптуры. Каждая находка несет символический смысл: найдена скульптура «Девушка с кувшином». Найден памятник Пушкину-лицеисту. Это становится событием, о находке сообщают в газетах, люди приносят цветы. Но в целом, помимо возвращения этих бедных, но бесконечно дорогих символов, опустошение в мире катастрофическое: люди скорее окапываются, чем живут, питаются едва ли не желудями со знаменитых царскосельских дубов, разбирают исторические деревянные постройки на дрова и уютятся, как совы и горностаи, в развалинах дворцовых построек, приспособив для жилья все, что могут отыскать. Война отступила, наступило зияние. Послевоенная инвентаризация музейных коллекций показала, что в результате эвакуации, разрушений и разграбления в пригородные дворцы возвратились 30–35% предметов (по материалам инвентаризации 1949 года, которая отсчитывала потери на основании данных инвентаризации 1938 года, и поэтому не учитывала потери фондов между 1917 и 1941 годами)⁴⁵¹.

Блокада оставила после себя мир, в котором и живая, и неживая материя — как вещи, так и люди — находятся в состоянии почти полного распыления и рассеяния. Мироздание зияет разрывами, как обгорелые руины Екатерининского дворца. Ценности мирового значения были вывезены немцами практически полностью — все то, что музею не удалось эвакуировать в паническом отступлении начала войны⁴⁵². То, что удалось вернуть, по своей ценности значительно уступает тому, что погибло или исчезло. Ищут повсюду, но находят лишь жалкие остатки, которые все тщательно собираются и приносятся в музей для консервации. Упоминаются, в частности:

фрагменты живописных полотен и декора, куски обивочных тканей, фарфор, панели и мебель, растащенные по домам, двери из драгоценных пород дерева, перекинутые мостками через канавы, и т. п. Идя по следам отступающей войны, в окрестностях Ленинграда, в Эстонии и Латвии везде находят вырванные из своих привычных ниш и брошенные мелкие предметы из дворцовых коллекций: что-то осталось недовывезенным после отступления немцами, что-то растащили, по-видимому, местные жители; откуда-то возвращаются найденные картины, плафоны, мебель, китайские вазы, что-то привозят с немецкого склада предназначенных на вывоз ценностей в Риге, что-то находят в Восточной Пруссии и Кенигсберге, что-то — на складах в Берлине. И еще много лет спустя в музей продолжают возвращать мелкие, но все же «родные» вещи: совестливые потомки гитлеровских солдат жертвуют кто книгу, кто вазу, кто гравюру. Самое ценное, конечно, не находят и не найдут никогда. Трагедия отступила, оставив после себя пустоту и горелые развалины (Екатерининский дворец горел дважды — в начале войны и в конце ее). Былое великолепие, как дым, разнесло ветром. Только в кино молодая женщина Галя собирает и аккуратно складывает в кучку уцелевшие и уже неизвестно кому-чему принадлежавшие пяточки и пальчики — свидетельства развеянного, как дым, великолепного, блестящего и навеки канувшего не то в полное, не то в частичное небытие в секретных хранилищах перемещенных ценностей прошлого.

Об ударной работе траура

Камера отрывается от завораживающе прекрасного лица исполнительницы роли Гали Виктории Федоровой и переводит взгляд на работу ее героини, на ее руки. Руки эти принадлежат реальному человеку, прототипу образа Гали, легендарной женщине, чья судьба послужила материалом для сценария: скульптору-реставратору Лилии Михайловне Швецкой (1929–2012). Швецкая прославилась участием в уникальных проектах воссоздания скульптурных памятников и декора ленинградских пригородных дворцов, в том числе Екатерининского дворца в Царском Селе. Здесь она работала с конца 50-х годов и участвовала в воссоздании всемирно известных объектов [453](#). Здесь ее помнят и почитают до сих пор, ученики охраняют ее мемориальную мастерскую, рассказывают о ней пушкинским школьникам и снова и снова смотрят по телевизору старое кино «О любви». Богин в интервью тоже вспомнил ее, женщину-реставратора по имени Лиля, которая лепила ангелов «по интуиции».

Журналисты и свидетели-ученики описывают труды и дни Л. М. Швецкой с упором на трагические обстоятельства ее судьбы: военное

детство где-то под Псковом (подробностями она, по свидетельству Н. С. Коршуновой, ее ученицы и биографа, не делилась); юность в блокадном Ленинграде; учеба на факультете реставрации Мухинского училища — института, где готовили мастеров, которые сначала камуфлировали город, а потом восстанавливали его из развалин⁴⁵⁴; Швецкая работала скульптором-реставратором практически на всех главных воссоздаваемых объектах Ленинграда и пригородов, прежде чем попала в царскосельские музеи. Здесь она провела много лет, создав собственные шедевры и превратившись под конец жизни в живую легенду; здесь работала до самой смерти и приняла непосредственное участие в реализации исторически самых грандиозных и самых спорных проектов ленинградской послевоенной реставрации — в воссоздании Тронного зала и Золотой анфилады Екатерининского дворца и в воссоздании Янтарной комнаты, последнем большом проекте этой реставрационной эпопеи, ставшем материализацией и позднесоветского, и уже путинского имперского воображения, как символ единения между «Рургазом» и «Газпромом»⁴⁵⁵.

О нечеловеческих условиях, в которых протекала эта героическая и вместе с тем вполне рядовая жизнь, о добровольном самопожертвовании и о почти не оплачиваемом едва ли не круглосуточном труде в невыносимых бытовых условиях послевоенного ленинградского пригорода рассказывают свидетели. Сама же Швецкая, судя по рассказам, об этом не распространялась, как не распространялась и о ранней юности в зоне оккупации. В ее стихах и в воспоминаниях современников остался анекдот о чемодане со скудными съестными припасами, прогрызенном голодными крысами, и о коляске, которую она таскала за собой в мастерские, не имея с кем оставить младенца, которого воспитывала одна. В качестве модели этот младенец оказался запечатленным в образах нескольких ангелочков, украсивших собой декор Золотой анфилады (в память об этом сотрудники стали между собой называть всех купидонов по имени мальчика Ромочками). Среди многочисленных рельефов, при воссоздании которых Швецкой позировал маленький сын, есть и ее автопортрет: «Аллегория скульптуры» изображает женщину, которая, оторвавшись от лицезрения античного бюста, обращает лицо к дергающему ее за руку ребенку. Отразился этот момент и в фильме Богина, где бездетная Галя одалживает у подруги грудного сынишку (зрителя не удивляет, что мать берет ребенка с собой на работу, как это делала и Швецкая), используя живое дитя в качестве источника нового вдохновения и модели для лепки погибшего прошлого.

Примечателен тот интимный тон, который схвачен в мелодраме Богина и который мы не без смущения, как нечто не совсем отвечающее суровому времени, улавливаем и в повествовании о беззаветно преданной своему делу Лилии Швецкой и ее маленьком мальчике. На этом фоне рельефнее выступает эпическая история — в сущности, довольно малообъяснимая с точки зрения здравого смысла — об энтузиазме советских граждан по восстановлению имперской роскоши в голодном и холодном Ленинграде первых послевоенных, полумертвых лет накануне новой волны террора; вообще об этом, в сущности, безумном проекте полного воссоздания в советской стране имперского наследия из пепла террора и тотальной войны⁴⁵⁶. Эта официальная история героична вдвойне: здесь мотив подвижничества коллективного, проявленного едва ли не всем населением послевоенного Ленинграда, пожертвовавшего личным благополучием ради родного города, сочетается с мотивом профессионального подвижничества, или, выражаясь советским языком, трудового подвига рядового человека, отдающего себя общему делу. Наоборот, фильм Богина, как и воспоминания учеников о Швецкой, окрашены тональностью негромкого повествования. Здесь царит теплота человеческого участия, интимная близость между разрушенными войной инстанциями — произведением искусства, живой человеческой душой и реабилитирующей рукой реставратора — и особый эмоциональный и чувственный строй: две ничтожности большой истории — не самая ценная вещь и не самый знаменитый человек — вступают в непосредственный контакт в надежде на возвращение и возрождение утраченного времени. Ведь не только реставратор реабилитирует вещь, достраивая ее до целостного образа, но и вещь постепенно реабилитирует своего реставратора, жертву жестокой травмы войны и блокады: «Погрузившись на долгие годы в далекую эпоху середины XVIII века, Лилия Михайловна, по ее признанию, укрывается в ней от жизненных невзгод, воспринимая ее как «неиссякаемый источник красоты, радости, света»⁴⁵⁷. Но чем в этом теплом мире, затерянном среди холодной и голой повседневности, можно гарантировать подлинность такой мелодраматически переживаемой реабилитации, подлинность этих хоть и правдоподобных, но исторически сомнительных предметов, которые выходят из-под ее рук?

На фотографии, выставленной в мемориальной мастерской Лилии Швецкой, ныне затерявшейся в царскосельском парке на дворцовых задворках, мы видим фрагмент сгоревшего стенного декора. Эта черная обгорелая головешка-ангелок без рук-ног, без головы, дополненная до целой фигуры новыми лепными деталями, является эталоном и гарантией исторической истины воспроизведенного.

Используя восполненный таким образом обрубков подлинного, отольют гипсовую модель, которая отправится в руки резчиков по дереву, позолотчиков и других специалистов, чтобы затем в виде скульптурного фрагмента, сияя золотом, быть водруженной на отведенное ей место и затеряться среди десятков ей подобных (хотя разных и непохожих друг на друга) детских телец в декоре парадной анфилады. Но в своем теле он будет нести отпечаток прежнего, обгорелого — точный слепок исторически несомненной детали, той головешки, той черной от копоти руины, к которой искусные руки Швецкой приделали новые ручки и пяточки. Что именно увековечивает в себе этот слепок, на основании чего мы считаем его аутентичным?

О заложничестве и мученичестве городов

Метод послевоенного восстановления, предложенный главным архитектором царскосельского проекта А. А. Кедринским, называется «воссозданием» и по словам автора представляет собой «наиболее радикальный путь сохранения всего подлинного»; призванный «возродить архитектурное наследие прошлого <...> во всем былом великолепии и с максимальной достоверностью, не ограничиваясь полумерами»⁴⁵⁸. Этот стоический максимализм без полумер и трагический пафос «дела всей жизни» (там же) соответствует и обстоятельствам послевоенного восстановления, и принятому в наше время эмоциональному тону публичной памяти о Ленинграде в войне и блокаде. Этот пафос позволяет не задумываться о противоречии между «былым великолепием» и «максимальной достоверностью». Стремление воссоздать «все подлинное» «без полумер» характерно скорее для народных, чем для научных реставраций. Но «воссоздание» пригородных дворцов и было, по существу, «народной реставрацией», проектом, который, особенно вначале, послужил регенерации социальной ткани, когда ленинградцы, отчасти сгоняемые начальством, но по большей части добровольно, не имея никаких бытовых условий в послеблокадном выморочном городе, собирались для того, чтобы безвозмездно работать над возрождением «былого великолепия» в разрушенных, загаженных и разворованных дворцах и парках⁴⁵⁹.

Тем не менее Кедринский настаивает на научности своего проекта, который остается единственно применимым в условиях крайне руинированного состояния ленинградских сооружений. Он «...позволяет, сохранив все подлинное, восполнив утраты, вернуть памятникам их облик и значение в ансамблях...»⁴⁶⁰ «Все подлинное» подлежит «сохранению» — вплоть до ручек и пяточек, которые Галя достает из мусора; грубо говоря, воссоздание заключается в том, чтобы собрать все, что только можно; из этого построить подобие

прошлой конструкции («анастилоз») и залепить дыры правдоподобными «восполнениями», а требования подлинности ограничить «обликом и значением», то есть внешним подобием и соответствием историческому дискурсу. Кедринский определяет границы истины эмпирически, соответственно текущему режиму историчности: подлинник в его философии — это «законченный художественный образ памятника...», то есть, по существу, воспоминание о памятнике, репрезентация репрезентации⁴⁶¹. Так удастся примирить требования научности с дистрофическим фантазмом возвращения утраченного и отмены утраты в коллективном воображении, истощенном и травмированном реальностью, в которой не осталось ни истины, ни цельности, ни полноты. Дистрофическое тело мечтает «поправиться», преодолеть внутреннюю и внешнюю деструкцию и обрести себя в новой полноте — или по крайней мере прикрыть наготу экзистенциального зияния. В строгом смысле подлинность воссозданного трудно гарантировать, если учесть процент разрушений, но если воссоздавать памятник в качестве музея, то он и не нуждается в подлинности — в строгом смысле. Так рассуждали, принимая решение о воссоздании: подлинность — не главная проблема, если речь идет о народной памяти: «Вопрос о подлинности имеет значение для антикварных магазинов, а при создании историко-бытового музея этого не должно быть»⁴⁶².

Стивен Мэддокс с полным основанием, как мне кажется, включает проекты воссоздания ленинградских пригородных дворцов в контекст мероприятий по увековечению памяти ленинградской блокады (и, шире, оккупации, ужасы которой в полной мере выпали на долю бывшего Царского Села). Однако решение о воссоздании было принято, когда уже готовилось «ленинградское дело», и, возможно, с официальной точки зрения должно было служить не увековечению, но уничтожению памяти не только о самой блокаде, но и послеблокадной музеефикации — двух критических факторов формирования историчности Ленинграда и коллективной идентичности ленинградцев. О том, что Екатерининский дворец мемориализирует нечто гораздо большее и близкое по времени, чем придворный быт XVIII века, между строк рассказывает фильм Богина, об этом же упорно молчит героиня фильма Галя⁴⁶³.

Уже приходилось упоминать популярное, особенно перед лицом поистине страшных для духа сообщества испытаний, требование факсимильной реконструкции — «где было, как было» (*dov'era, com'era*). Научная реставрация, основанная на исторических и критических принципах, отвергает саму возможность идентичности

новой конструкции оригиналу, а обещание восстановить «в точности, как было раньше» осуждает за популизм и безграмотность.

Однако чрезвычайные положения, из которых состоит вся история XX века, его колоссально разрушительные военные и политические катаклизмы заставляют взглянуть на этот вопрос по-другому. Уже после Первой мировой войны в католических странах возникла тема мученичества городов, деревень и соборов: претерпев беспрецедентные страдания и утраты от военных действий, разрушенные до основания и пораженные массовой смертью своих жителей и прихожан, они не только несут печать страдания, но и своим разрушенным состоянием свидетельствуют о преступлениях против человечества и цивилизации. Разграбленные и разрушенные в 1914 году германскими войсками бельгийский Лёвен и французский Реймс; «лакуны», ставшие символами этих преступлений, — разрушенный католический университет в Лёвене и Реймский собор — оказались первыми в ряду мест и памятников-мучеников, объектов *patrimoine martyresée*⁴⁶⁴. Иногда они сохраняются в виде не тронутых реставрацией руин, иногда наоборот, в модусе реплики *dov'era, com'era*, которая не отвечает ни исторической точности, ни эстетическим критериям, но соответствует патримониальным желаниям и чувствам современников. Время мученичества — вечность, и память мученика есть вечная память. Но вечная память далеко не то же самое, что история; свидетельство мученичества — не то же самое, что историческое свидетельство. Мученичество не занято сообщением фактов: оно не информирует, но свидетельствует и взывает. Оставленные в развалинах для вечной памяти или, наоборот, восстановленные — воссозданные — в малейших подробностях и тоже для вечной памяти, объекты мученического наследия несут в себе высокий смысл и значимость экзистенциального уровня, превосходящего уровень научного факта, исторического или эстетического суждения. В этом смысле не так важно, в каком виде вечная память запечатлевается в материальности памятника-мученика: в виде ли нагромождения разрушенных и обожженных камней или, наоборот, в виде сияющего золотом идентично реставрированного новодела. И то и другое, по существу, равноценно и равнозначно; даже идентично заделанные и позолоченные дыры остаются знаками-стигматами, лишь прикрытыми золотом. Идентичная реставрация, подобно повязке на теле мученика, защищает священную рану от тех позитивистов, которые не верят, пока не ткнут в рану пальцем. Воссозданная в своей полноте и целостности, несмотря на сияние нового лака и позолоты, такая реликвия мученичества по существу остается все той же руиной, дырой в мироздании, колоссальной лакуной в красках мира.

Я позволяю себе такое вольное описание воссоздания Екатерининского дворца — «новодел» — в силу сложности для аргументации его подлинности. Парадные интерьеры его полностью сгорели, не оставив воссозданию никаких материальных данных, чтобы апеллировать к аутентичности материалов и техники, — кроме тех самых пяточек и ручек, которые собирает Галя в начале фильма. Но эти ангелы-«Ромочки» несут колоссальную символическую нагрузку и в фильме Богина, и в работе Швецкой, и в воспоминаниях о ней современников, и в усилиях Кедринского, который придавал особое значение воссозданию («перезолочению», согласно критически настроенному Боброву) именно Большого зала. Аргументировать аутентичность декора очень сложно, если не расширять радикально понятие аутентичности, как это делали Кедринский и его сторонники в обоснованиях научности «воссоздания образа». Но уже на конференции 1944 года говорилось, что «детскосельский дворец» — это самое тяжелое место для подлинного восстановления. <...> Половина сохранилась, и половина нет. <...> Можно ли восстановить все то, что сгорело? У нас имеется блестящий фотоматериал всего сгоревшего. Это документальный материал. Это — безликое существо, которое дает нужный образ того, что было. Это — научно неопровержимый документ. Есть ли у нас фрагменты? Да. Все. Можно восстановить? Да, при большой работе⁴⁶⁵.

Однако такая релятивизация подлинности характерна не только для ленинградских энтузиастов, но и вообще для европейской послевоенной реконструкции. Разрушения Второй мировой и послевоенное восстановление Европы, утверждает Николя Детри, это, в сущности, две стороны или два этапа одного и того же исторического события — глубокой мутации всемирной истории, радикального цивилизационного слома. Разрушенные города и исторические ансамбли Европы после 1945 года превратились в площадки экспериментального строительства, в том числе и теоретического. Это были, по сути дела, лаборатории, специалисты самых разных дисциплин объединялись в модернистские и технологически продвинутые институты и центры реставрации, построенные наподобие Баухауса или венских *Werkstätte*. Подобно тому, как модернистские дизайн, архитектура и городское планирование экспериментировали с формами организации современности, так и эти новые центры экспериментировали и изобретали не только новые теории реставрации, но и новые структуры и логику коллективной памяти, новые версии философии истории и дискурсы памяти⁴⁶⁶. Не только ленинградская послевоенная реставрация, возникшая на руинах гигантской

исторической и экзистенциальной катастрофы Ленинграда, но и вся послевоенная реконструкция Европы, со временем разросшаяся в глобальную индустрию консервации наследия, существовали и действовали в условиях этой самой глубокой и необратимой исторической мутации. Уже под эгидой ЮНЕСКО здесь с каждым новым этапом геополитического изменения переопределялись и все более расширялись критерии аутентичности.

О симулякре — хранителе подлинности

Блистая ослепительной позолотой внутри и снаружи, затмевая блеском и скрытую под золотом лакуну, и следы реставрирующего вмешательства, Екатерининский дворец сегодня, во всем блеске своей перезолоченной имперскости, предстает перед нами аллегорией двусмысленности, которая заключена в самой идее коллективного компромисса с прошлым. Здесь полнота событий прошлого заменяется целостностью впечатления в настоящем.

Отреставрированный до совершенства и продолжающий подвергаться дальнейшей реставрации, дворец заменяет собой нечто отсутствующее, но и знаменует это; знаменует, но и содержит в себе, в своем материальном составе.

«Наконец-то я слышу, что там (в Екатерининском дворце) есть хоть что-то подлинное», — скептически заметила, выслушав меня, историк архитектуры. Отпечаток в глине обгорелой головешки, с которой отливалась форма и которая в свою очередь воспроизводилась резчиком по дереву, след соприкосновения между головешкой и глиной, которое в лучшем случае оставило после себя графеновой толщины слой первоначальной материи. Такое присутствие уже почти неотличимо от отсутствия, такое материальное — от символического; этот симулякр — это уже почти не материя, а метафора; обгоревший купидон — в буквальном смысле внутренняя форма. Это материальность, которая слишком тонка и едва ли может мотивировать собой весь колоссальный проект воссоздания огромного исторического комплекса. Поэтому обещается, что результатом реставрации станет не только *возвращение*, но даже и *приращение* подлинности оригинала, обогащение подлинности за счет расчисток и возрождений: Реставрация имела целью не только восстановление довоенного облика зданий. Они расчищались от искажающих переделок и одновременно возрождались те давно исчезнувшие детали и фрагменты, которые были задуманы и осуществлены первоначально авторами построек. Памятникам архитектуры возвращалась их первоизданная прелесть, логическая завершенность художественного образа⁴⁶⁷.

Этой дилеммой между равно невозможными в реальности мечтаниями — желанием одновременно красоты и истинности, законченности и фрагментарности, эстетического вкуса элиты и мелодраматических эффектов повседневной памяти — отмечены не только проекты Кедринского. В разрушенных городах Европы повсеместно выражается желание воссоздать прежнее «как было, где было»; историческое чувство обитателей городов-мучеников ищет забвения, а не аутентичности. Тело города становится метафорой человеческого тела; тело же, истерзанное и изуродованное войной, не хочет видеть себя в своем истинном состоянии. Это отмечает и историк-реставратор живописи на одном из послевоенных международных конгрессов:

Причина возникновения этой проблемы лежит во всеобщей жажде целостности... Людям трудно примириться с отсутствием ног, рук или голов или с какими-то иными разрывами композиции. Они предпочитают иллюзию полноты даже в ущерб аутентичности⁴⁶⁸. Сравним о последствиях опыта массового истребления в рассуждениях Лидии Гинзбург о желании полноты в общественной жизни, о «связи»:

Истребляемый, испытываемый катастрофами человек не в силах верить в красоту и абсолютную ценность единичной души. Гораздо естественнее ему испытывать отвращение к этой голой душе и горькую и тщетную жажду очищения во всеобщем, в некоей искомой системе связей — в религии? В экзистенциальном самопроектировании? В новой гражданственности?⁴⁶⁹

Такое непреодолимое желание полноты при восстановлении безнадежно утраченного свидетельствует о регрессии желания от сложности проблем истинного и подлинного — к примитивности принципа «как было, где было». Уже в Афинской хартии о реставрации исторических памятников 1931 года — самом важном документе межвоенного периода в истории охраны памятников — специально указывалось о повсеместном отказе от реставрации *in toto*, о необходимости регулярного и перманентного ухода от идеи целостности для сохранности того, что осталось от сооружений. Однако Афинская хартия по-прежнему требует сохранять «характер» и историческую ценность сооружений, а реставрационные проекты принимаются при условии их компетентной критической оценки. Хартия рекомендовала исходить из уважения к историческим и художественным ценностям прошлого, в том числе и при практическом использовании, предотвращать ошибки, которые могли бы повлечь за собой утрату характера и исторической ценности⁴⁷⁰.

После войны в Европе для такого подхода уже, в сущности, не оставалось оснований. Поэтому послевоенное восстановление

европейских городов ориентировалось на совсем иного смысла документ, по иронии судьбы, принятый в то же самое время (1934) и тоже в Афинах группой архитекторов-модернистов СИАМ под руководством Ле Корбюзье, энтузиастов радикальных расчисток и санаций, которые на месте «трущоб» (то есть мест исторической застройки и городских руин в самом общем смысле) прокладывали транспортные магистрали и разбивали парки. В том числе и в городах, никак не затронутых военными разрушениями, таких как Нью-Йорк или Стокгольм и Мальмё. В отношении «исторического наследия городов» предполагалось «отличать истинные ценности от малоценных произведений»:

Чрезмерный культ старины не должен пренебрегать законами социальной справедливости. Есть любители и ценители старины, которые из-за слепого преклонения перед эстетическими качествами последней отстаивают необходимость сохранения ряда живописных старых кварталов, не считаясь с нищетой, со скученностью и с болезнями, возникающими у людей, живущих в таких условиях. <...> Ни в коем случае нельзя сохранять трущобное жилище, морально угнетающее людей <...>

Рабски копировать прошлое — это обрекать себя на ложь, это создавать в принципе фальшивое, ибо современные здания не будут строиться древними методами, а возведение архаичных сооружений с применением современной строительной техники может привести лишь к бессмысленному подражанию произведениям прошлых эпох.

Смешивая старое с новым, невозможно создать подлинно ансамблевого решения, отличающегося единством стиля. Это будет чистое подражательство, мешающее восприятию истинного памятника искусства, ради которого была предпринята столь неразумная инициатива⁴⁷¹.

Работы по укреплению Екатерининского дворца продолжались до 1957 года, и только потом началась реставрация интерьеров — полностью утраченных, как тогда утверждалось, — с целью «полного восстановления Екатерининского дворца в качестве историко-художественного музея». То есть тогда была начата совсем другая работа: не восстанавливать в первоначальной целостности, не искать подлинность в том, что осталось, но «...пересмотреть и переоценить все дошедшее до нас, чтобы выявить и возродить все лучшее, изъять искажающие облик памятника позднейшие неудачные пристройки и переделки»⁴⁷². В 1961–1963 годах было закончено в основном восстановление фасадов, в 1970-е — восстановлена позолота и возрождены скульптуры на балюстрадах. Воссоздание полностью утраченного интерьера, в том числе позолоченного деревянного декора Большого зала — того самого, над которым работала Лилия

Швецкая, который воспет в фильме Богина и который Юрий Бобров приводит как пример недопустимого разрушительного вмешательства, — было окончено к 1969 году, но этому предшествовало три года подготовительной работы, сбора материала и обоснования проекта⁴⁷³. Из описания Кедринского мы наконец понимаем, чем заняты героиня фильма Богина Галя и ее товарищи в своей таинственной мастерской:

Не меньше трудности представляет реставрация уникальной резьбы стен. Остатки фигур и орнамента середины XVIII века, выполненные на щитах, склеенных из досок, пострадали не только от огня, механических повреждений и воздействия влаги; они буквально разорваны на части рассохшимися и деформированными досками щитов. Приходится снимать всю резьбу, оклеивать поверхность щитов толстой фанерой, чтобы создать монолитность основы, обезвредить дерево от возможного загнивания.

Скрупулезно восстанавливается каждая резная композиция. Сначала снимается левкас с остатками старой позолоты. Затем идет укрепление и склейка древесины и дополнение утрат подлинными деталями и осколками, найденными в завалах... Недостающие части фигур и орнамента долепливаются в пластилине... По лепным моделям производится восполнение погибших деталей уже в дереве. После полного восстановления резьба опять монтируется на приведенном в порядок старом основании и передается позолотчикам. Множество новых приемов и методов, предложенных мастерами, позволяет производить ответственные операции демонтажа и сборки с максимальной точностью⁴⁷⁴.

Воссозданный Екатерининский дворец стал ныне памятником XVIII века, который привлекает бесчисленные толпы туристов волшебным сиянием раззолоченных интерьеров. Однако он обладает и исторической ценностью иного рода, и совершенно особой аутентичностью: не как памятник екатерининскому и елизаветинскому веку, но как свидетельство послевоенной, постблокадной жажды цельности, энтузиазма голодного и бездомного, изуродованного и обездоленного войной коллективного субъекта, который обустроивает коллективную память, героически отдавая себя общему делу, вместо того чтобы устраивать собственный трудный быт. И не только это, а еще и памятник краткой десталинизации 1960-х, когда между большим нарративом советской истории и малым нарративом индивидуальной памяти открылось небольшое и неглубокое пространство компромисса и взаимопонимания. Именно этот момент оказался запечатленным в фильме Богина, хотя и не в декларированном виде, а лишь как мгновение недосказанности, как тональность, настроение — и

запечатленным в то самое время в начале 1970-х, когда это окошко уже начало закрываться и режим историчности стал разворачиваться обратно в сторону оглушительного сталинского мажора. Характерно, что и «Летопись» Кедринского, опубликованная первым изданием в 1965 году, документирует не только уже проведенные, но еще даже и не законченные работы, как будто подводя итоги оттепельных 1960-х и спеша сказать то, что не успело быть высказанным, пока было можно. Именно тогда и именно в той атмосфере снимает свой фильм и Михаил Богин: на излете оттепели, в условиях уже подступающего нового цикла молчания, с многоточием в конце высказывания — там, где скоро опять будут стоять восклицательные знаки.

Музей периода оттепели — такой, каким он оказался запечатленным в фильме Богина, — открывается залом, в котором развешаны фотографии дворца. В таком состоянии его обнаружили сотрудники в 1944 году, сочтя безвозвратно погибшим. Только затем экскурсия входит в отреставрированные пространства, где все восстановлено «как было, где было». Музей демонстрирует тем самым способность советского человека упорным трудом творить чудеса: останавливать время и возвращать его назад. Но урок такой экспозиции, которая начинается с документации руин, — не только в том, чтобы явить туристам чудо исцеления, но и в том, чтобы оставить память о преодоленном пороге, о том разрыве времени, который удалось зашить и прикрыть, но не удалить факт непоправимой потери; компенсировать утрату, но не отменить факт утраченности.

Но трагедия уже потускнела, уже все всё начинают забывать, тема надоедает постепенно. Надо усиленно напоминать, вообще напрягаться вокруг нее. Кончился хаос, сдвинутый мир, небывалые вещи и чувства⁴⁷⁵.

Уже в пожилом возрасте, в атмосфере сталинистской реставрации брежневского времени, когда память о катастрофе Ленинграда почти полностью затмила золотым сиянием его заново отстроенных имперских памятников, престарелая Лилия Швецкая доступными ей средствами противилась этому процессу забывания разрыва, зарастания критических шрамов и швов на телах шедевров, которые она сама воссоздавала в первоначальной цельности, замалчивая совсем недавнее происхождение сияющей/зияющей целостности из полного рассеяния. Она мечтала о создании в Царском Селе музея реставрации и устраивала даже что-то вроде собственных публичных акций, когда, не спросив разрешения, выставляла на скамейках екатерининского парка фотографии и документы восстановительных работ 1940-х годов и рассказывала посетителям историю этой эпопеи. Можно предположить, что по мере того, как в зрительном восприятии

дворец представал все более и более изначально-первозданно-цельным, в этическом отношении — в отношении профессиональной и личной *integrity* — эта «цельность» представала все более сомнительной и тревожной.

Об интегритете реставратора — художника анахронии

Договор с памятью и относительное примирение с прошлым достигается тогда, когда мы соглашаемся на избирательное забвение, ценой которого обретается новая душевная цельность. Историк античности Николь Лоро читает у Гесиода, как разрешаются последствия раздора (стазиса, гражданской войны) в греческом полисе. Для того чтобы раздор прекратился, а полис снова обрел примирение и утраченное в раздоре единство, ему следует избавиться от «дурных воспоминаний»: их запирают в ящик, на крышке которого усаживается благосклонная эвменида — она же богиня мести и ненависти, страшная эриния, — охраняя город от новых раздоров, которые несет в себе дурная память, то есть память о том, что преступления и страдания прошлого остались без примирения, без прощения, без справедливого суда. Охраняющая ящик с «дурными воспоминаниями» эвменида — это аллегория амнистии: коллективного акта, призванного обезвредить и «приручить» память, полную зла, не дать ей утопить общественное пространство в аномии. Амнистия — это конструктивное, мотивированное политической необходимостью забвение, на котором основывается возвращение полиса к общественной жизни после того, как господство тирании — террористического режима — привело к утрате политического [476](#). Институты коллективной памяти — дискурсы, практики, фигуры и символы, в том числе мемориалы и памятники, выполняют функцию, подобную роли эринии, которая сторожит запертые в склепе опасные воспоминания о событиях, угрожающих цельности установившегося в результате амнистии символического режима [477](#).

Функции, подобные функциям эвменид, выполняет и реставрация с ее программами «полноты», «восстановления в полном объеме», «в первозданном виде», «в первоначальном замысле». Подобные предикаты из лексикона охраняющих культурные ценности заключают в себе не только след утопического реставрационного желания, которое видит мир ценным постольку, поскольку он обустроен не тронутыми временем и насилием оригиналами. Это еще и след мощного эсхатологического настроения, которыми сама идея культурного наследия пронизана в самом основании и которому полностью противостоит его техническая и институциональная практика, занятая производством памятников культуры, то есть репрезентацией собственных, этой институции, дискурсов и норм. Полнота, неподдельность и целостность — идеальные свойства

идеального культурно-исторического памятника. Однако ничего из этого не достигается актами монументализации.

Лакуна с ее неисчерпаемым ресурсом негативности активно препятствует примирению с прошлым, нарушая материальную и символическую цельность произведения и вторгаясь в обусловленную договором территорию памяти, подрывая его легитимность. Она представляет третью инстанцию по отношению к псевдооппозиции памяти и забвения: инстанцию незабвения, ту самую «темную душу» прошлого, где хранятся воспоминания, которые невозможно примирить, которые не несут прощения и для которых нет инстанции, могущей рассудить их по справедливости. И действительно, какому суду подлежит утрата, которая настолько единственна (*unique*) в неповторимости того, что утрачено, что каждый раз (*chaque fois*), повторяясь, она влечет за собой конец света (*la fin du monde*)? Незабвение, неразрешимое и непримиримое в составе прошлого, есть то начало, которое препятствует мемориализации и постоянно требует переоценки смысла и ценности того, что увековечивается в памятнике — а вместе с этим и все новых и новых реставраций, все новых попыток интеграции проклятого прошлого в видимость чего-то целостного и нетронутого. Незабвение — движущая сила памяти, постоянное напоминание памяти о том, что она пытается забыть, воплотившись в целостность памятника. Лакуна есть душа такой целостности, темная, бесформенная и бессмысленная, не представляющая никакой ценности — как обгорелая головешка, не востребованная никем, кроме почти анонимной женщины-реставратора, которая находит ее в отбросах и, подобно эринии-эвмениде — хранительнице цельности полиса, замуровывает ее образ и подобие навечно под блистающей золотом поверхностью новодела.

Подобно произведению искусства, лакуна — фигура незабвения — живет своими трансформациями. Памятник же, то есть сертифицированный носитель смысла и ценности культурно-исторического наследия, останавливает и замораживает в себе трансформацию, заменяя ее дискурсами подлинности и целостности в соответствии с требованиями данного режима историчности. Если такое замораживание считать охраной наследия, то с равным основанием его можно считать и концом истории. Жизнь произведения как бесконечного во времени *work in progress* оказывается подчиненной тому, чем оно должно стать в соответствии с целью его историзации, а именно — еще при жизни историзированной руине.

Лакуна есть след и памятник войны в широком смысле слова, война же

приостанавливает действие морали; она лишает вечные институты и обязательства их вечного характера и вслед за этим отменяет — пусть только временно — безусловные императивы. <...> Лик бытия, проступающий в войне, может быть определен с помощью понятия «тотальность» <...> Индивиды в условиях войны сводятся к простым носителям сил, управляющих ими без их ведома. Свой смысл индивиды черпают в этой тотальности, вне которой они непостижимы. Единичность каждого ныне присутствующего постоянно приносится в жертву будущему, призванному определить его объективный смысл. Поскольку в расчет берется только итоговый смысл, то лишь последний акт способен изменить существа в их бытии⁴⁷⁸.

В противоположность такой смертоносной тотальности с ее телеологическим отношением к индивиду как производному от тотальности, как получающему свой единственный смысл, отдавая себя в жертву телеологически закрепленному будущему, Левинас постулирует потенциальное освобождение в «эсхатологическом отношении» к прошлому и к себе. Тотальность окружена пустотой: вне ее телеологии, вне заданности предназначения ее тотальных репрезентаций нет ничего. Не тотальность войны, нивелирующая индивида до простого носителя неподвластных ему сил, но бесконечность мира определяет ценность, цельность, а вместе с тем и *integrity* создателя этого мира — безымянного демиурга в платочке, повязанном на глаза, с бутылкой молока и булочкой в рабочий полдень.

Эсхатологическое отношение разрешает проблему непрощенного и неподсудного забывения, освобождая индивида из подчиненности как довлеющему прошлому, так и предписанному будущему. Такое отношение активно и перформативно, поскольку, освобождая от давления тотальности, оно побуждает к осознанию собственной индивидуальной *integrity* в смысле полноты человеческой ответственности. Подвергая суду историю в целом, это эсхатологическое начало в чувстве времени ведет к полноте суждения, которую Левинас описал так (курсивом выделены «эсхатологические» предикаты со значениями полноты, цельности и восстановления):

...оно в *каждое* мгновение восстанавливает свое *полное* значение, какое имеет именно в это мгновение: *все* основания готовы к тому, чтобы их можно было постичь. Здесь важен не окончательный суд, а суд обо *всех* мгновениях времени...⁴⁷⁹

Собирая свои обломки, реставратор Галя занята работой спасения и собирания рассыпанного бесхозьяного мира, чтобы придать ему новое цельное состояние. Изношенный до дыр, этот мир тем не менее

подлежит ремонту, как повседневная вещь в бедном послевоенном быте постблокады — или как некогда разорванный завет подлежит воссозданию в конце времен. Мир не должен зиять; утраты должны быть компенсированы, лакуны — заполнены. Такова экономия этого нового демиурга — не творящего, но воссоздающего, — такова утопия реставрирующего разума: в этом сказывается и левиновская «полнота ответственности», которую реставратор Швецкая берет на себя, когда дополняет исторически утраченные фигурки самодельными «Ромочками», воспроизведенными с натуры изображениями собственного младенца-сына. Обе они, и героиня фильма, и ее прототип, вновь обращаясь к словам Левинаса, представляют собой ту редкую породу людей, которые способны «отвечать за свою жизнь, стало быть, уже взрослых, то есть способных говорить от своего имени, а не повторять анонимные слова, диктуемые историей»[480](#). И далее:

Эсхатологическое видение <...> не возвещает о завершении истории в бытии, понятом как тотальность, — оно вступает в отношение с бесконечностью бытия, преодолевающего тотальность <...> свидетельствует <...> о возможности *значения вне каких бы то ни было обстоятельств*[481](#).

Здесь Левинас подсказывает нам новое значение лакуны. Не лакуна оккупирует и располагает внутри истории, но, наоборот, история есть тотальность, которая располагает в окружении бесконечной пустоты, той безграничной лакуны, содержание которой не двусмысленно, как это утверждал Бранди, но абсолютно ничем не ограничено в своей многосмысленности; где любые основания готовы к постижению, где можно с равной *полнотой* делать суждения обо всех мгновениях без исключения и где значения существуют вне зависимости от обстоятельств. Лакуна — то есть не полнота памяти, но полнота незабвения именно в этом новом смысле, в смысле полной открытости — это пространство абсолютного *beyond*, пространство полноты и целостности, там, где осуществляется «духовное *restitutio in integrum*, которое ведет к бессмертию»[482](#).

О мелодраме реставрации

Разглядывая глиняные головки ангелов и женские фигуры, воссозданные Лилией Швецкой в качестве форм для деревянного декора парадного зала, трудно отделаться от ощущения, что по своему стилю игривой и изысканной рокальной фантазийности они неуловимо родственны той сувенирной продукции, которой торгуют тут же за стенами дворца и на каждом туристическом базаре в городе. Китч — демократическая эстетика вторичного, неподлинного, массового продукта индустриального производства для бедного нетребовательного потребителя, дешевое воспроизведение с образца

высокой культуры. В поле разнонаправленных и разнообразных сил деструкции китч обретает силу спасительной человечности. С точки зрения модернистской эстетики, это «эстетическая форма лжи», само понятие которого «концентрируется вокруг вопросов имитации, подделки, фальсификации, всего того, что можно назвать эстетикой обмана и самообмана»[483](#). Именно в этом уличает реставраторов «воссоздания» академический ученый Юрий Бобров: позолоченный ангел в декоре парадного зала — свидетельство именно такой эстетики «обмана и самообмана»; более того, ради него оказалась уничтоженной аутентичная позолота, сохранившаяся на целых 60 процентов. Китч отвергается взыскательным вкусом в качестве антиэстетики как мусор и дурная имитация, как нечто нечистое, продукт смешения и гибридизации. Но вместе с тем, а может быть именно поэтому, китч составляет самое неуловимое из всех «пяти лиц модерности»: «одна из самых непонятных и изменчивых категорий современного искусства»[484](#). Это во всех отношениях химера, компромисс, нагромождение несовместимого и загадка в одно и то же время, явление из области тех, что так явственно прочувствовал и осознал как знак своего времени, воплотив в материале, Виолле-ле-Дюк. Китч неуловим исторически и эстетически, но человечен по характеру; это продукт модерности, как и его, китча, поклонник — «рассеянный» субъект Нового времени. Для психоаналитика китч со своей сентиментальностью имеет не только психологическое, но отчетливо историческое объяснение. «Сентиментальность — это надстройка над брутальностью», — сказал Карл Юнг, неожиданно воспользовавшись марксистской метафорой; продолжим его мысль: китч — это феномен символической экономии, (историческим) базисом которой является политическое, экономическое, гендерное и всякое иное систематическое и брутальное насилие, которое формирует повседневную реальность человека, рассеянного и развеянного модернизацией. Кому об этом знать лучше, чем субъектам постчеловеческого состояния человека[485](#) — пережившим террор, войну и блокаду, послевоенный голод и снова террор и отдавшим себя полностью безвозмездному труду по (вос)созданию петербургской имперской красоты? И какой жанр расскажет о любви такого человека лучше, чем мелодрама? В каких формах, кроме недорогих, антиисторичных, но с любовью и самоотверженным трудом выполненных имитаций, можно высказать истину о своем времени, утвердить историческую правду и нравственную правоту?

На руинах города зарождается реставрация; на руинах трагедии зарождается мелодрама. Реставрация — это режим апроприации прошлого современностью, в котором память, воображение и желание встречаются с утраченным миром развеянных в небытие

жизней и материальных вещей. Подобно мелодраме, реставрация несет в себе обещание: в начале ее мы столкнемся с утратой, но в конце утрата будет восполнена новой встречей.

Современного зрителя поражает та точность, с которой фильмы такого рода, как «О любви» Михаила Богина, при всей своей большей или меньшей художественной непритязательности умели суммировать то, что Ханна Арендт назвала «человеческим состоянием поколения и страты». Суммируя все это, такие произведения не претендуют ни на высокий трагизм, ни на историческую и политическую рефлексию, ни на критическое отношение. «О любви» — это мелодрама, это буквально: «о любви». Мелодрама — в свою очередь, также изобретение модерности — приходит после трагедии, располагаясь на ее остатках; перефразируя Юнга, мелодрама вырастает на трагедии, как надстройка на базисе. Она человечна и отрицает жестокий пафос трагедии, взывая к чувству и сочувствию, но не к ужасу и жалости катарсического переживания; она находит материал для этической проповеди в сфере низкого, банального и повседневного и основывает эту проповедь на упрощенном, но убедительном толковании мира в категориях хорошего — плохого, света — тьмы, злодеев — праведников, преступления — наказания и проч.[486](#)

Исторически мелодрама есть дитя Французской революции, жанр, который пришел по стопам трагического пафоса революции и расцвел вместе со своим героем и зрителем на волне демократизации, пронизав своими поэтическими и этическими принципами театр, литературу, оперу и, конечно, кинематограф. В трагедии проблемы вины и воздаяния слишком сложны, а ответы слишком неочевидны. В мелодраме же виновные — определенно виновны, а невинные — невинны; добро торжествует, зло наказано; преступник всегда расплачивается за содеянное. Мелодрама — это тот максимум красоты и справедливости, на который хватает моральных сил и веры человека, почти в пыль рассеянного деструктивными силами модерности[487](#). Мелодрама и кино сочетаются общей им обоим верой в фундаментальную правильность и исправимость мира: над ними не тяготеет тяжелая рука рока, и человеческие дилеммы в конечном счете оказываются разрешаемыми на уровне людей, даже если речь идет о дилеммах, не имеющих разрешения, когда история заканчивается многоточием, открытостью финала. О том, что трагедия — это вообще жанр, не органичный кино, писал классик ранней теории фильма Зигфрид Кракауэр: мир кино как фотографического медиума, тяготеющего к просторам внешней реальности, есть

незавершенный, не имеющий пределов открытый мир, который мало чем похож на конечный и упорядоченный космос трагедии. В отличие от этого космоса, в котором судьба всегда одерживает победу над случаем и свет падает исключительно на взаимодействие между людьми, мир кино — это поток случайных событий с участием и людей, и неодушевленных предметов. Образы, формирующиеся в этом потоке, не могут передавать смысл трагического: это чисто духовный опыт, который не имеет соответствия в реальности камеры...[488](#)

После бурь трагического революционного возвышенного мелодрама опускается на дно повседневного и демократически общепонятного, символизируя наступление реставрационного, реконструктивного этапа, некоторого затишья в истории, в котором предоставляется временное убежище человеческим чувствам от нечеловеческих страстей и сил истории.

Не только жанр мелодрамы в узком смысле возник на руинах трагедии, но и в более широком понимании — общий мелодраматический настрой Нового времени, всеобщее мелодраматическое воображение модерности, которое пропитывает своей чувствительностью политический язык, пропаганду и общественное мнение, превратившись в основной аффективный модус[489](#). Эпоха модерности почти во всех своих проявлениях заявляет себя как эпоха мелодраматического: преувеличенность выразительного жеста, повышенный градус экспрессии в соединении с черно-белой моралью и манихейской картиной мира, в которой интрига всегда заключается в борьбе злых и добрых сил, в противоборстве добра и света. Неслучайно как ответ на мелодраматическое воображение возникает психоанализ, который усваивает многие фигуры и механизмы мелодрамы, имея дело в самом своем начале с патологическими формами мелодраматического воображения в истерии и других невротических расстройствах: «Возможно, только мелодрама адекватна современному психическому аффекту»[490](#).

«О любви» — действительно фильм о любви, но интересен он не только психологией любовного многоугольника. Он рассказывает о профессии реставратора, а в отношении самой реставрации сообщает нечто о состоянии воображения и желания в мире, опустошенном трагическими событиями и переживаниями, в мире постистории, постблокады. Мелодрама настаивает на том, что обыденное сможет стать местом для воздвижения (*instauration*) значимости. Она говорит нам, что в правильном зеркале с правильным градусом выпуклости, оказывается, наши жизни что-то значат[491](#).

В таком правильном зеркале у Богина отражается работа скромной женщины-реставратора, художницы анахронии, по воссозданию имперского величия в камне и золоте, которую академический модернист — эстетик и историк — обличает в профанации.

«Воссоздание» — работа по восполнению и населению изъеденного лакунами мира материальными сущностями, ушедшими из него безвозвратно, если вообще когда-либо имевшими место, — эта работа упирается в неразрешимые конфликты желания. Фильм заканчивается констатацией бессилия героини, то ли готовой, то ли не готовой капитулировать перед лицом соблазна нормальной жизни в существующем мире. То самое многоточие в финале, о котором я упоминала выше, этот фирменный знак кинематографической оттепели: мы видим в последнем кадре, как Галя плачет, глядя сквозь разделяющее стекло в лицо любимому и недостижимому человеку — удалому архитектору-новатору, которого не трогает никакое «воссоздание» и который в своей прозрачной мастерской, столь отличной от Галиного темного подвала, проектирует прозрачную архитектуру будущего. Отчего она плачет, что стоит между ними, какая преграда — помимо рокового штампа в его, женатого мужчины, паспорте? Бунт ли памяти против утопического авангардного сознания и против здравого смысла? Роковая ли очарованность прошлым и неспособность обратиться взором ни в настоящее, ни в будущее? Упрямый ли выбор существовать в несуществующем мире, по-детски максималистское отрицание времени? Молчаливое ли осуждение прозрачности как измены по отношению к забытому прошлому, от которого не осталось почти никакой материальности, которое расплылось в хаос и померкло, растворилось в ночи реставрационных задворков и заваленных мусором непроходимых коридоров? Между тем настоящее и будущее находят для себя относительно незыблемое воплощение в стекле-бетоне новостроек и в граните слишком поздно и бесполезно возводимых мемориалов, где в камне высечена заповедь политически мотивированного забвения: «Никто не забыт, ничто не забыто».

Мелодрама в теории Питера Брукса расцветает на развалинах трагедии, падшей в буржуазной стихии Французской революции. В ее манихейском мире вся сложность мироздания сведена к борьбе добра и зла, и добро неизменно побеждает зло. Мелодрама Михаила Богина оканчивается не победой «светлого» над «темным», но глубоким кризисом «светлого» перед лицом безразличия, равно беспамятного независимо от того, запечатлено ли это равнодушие в футуристических проектах социальной архитектуры будущего или в криптах (фальшивых погребениях) с их псевдоклассическими формами и фальшивыми лозунгами, с полной анонимностью тех, кто

там то ли лежит, то ли не лежит, всех этих сотен тысяч бесследно и безвестно пропавших. Трагедия оборвалась на полуслове, заваленная тяжестью мелодраматической монументальной мемориализации на Пискаревке. Тем, кто отказывается забывать, остается собственными усилиями достраивать воображаемое, воссоздавать исчезнувшее до существующего, лакунарное — до не тронутого ни временем, ни людьми. Для чего и подбираются, собираются в кучку отколотые пяточки и ручки, выуживаются из мусорных куч и встраиваются в грандиозный мемориальный новодел, имеющий явить собой апофеоз народного духа. Пяточки и ручки при этом не особенно и нужны — апофеоз легко обойдется и без них, — но они единственные выступают свидетелями, и именно как свидетели они должны быть спасены и сохранены любой ценой. То есть, возвращаясь к критике со стороны профессионалов, в воссозданном чуде реставрации все-таки есть что-то подлинное, и даже очень подлинное — хотя и не вполне аутентичное.

Мелодраме не свойственна трагическая поза сопротивления, но в этих новых обстоятельствах она начинает светиться чуть заметным отсветом искупления и избавления, мерцать обещанием справедливого суда. Как невозможное (с точки зрения трагедии) счастье в любви, так и невозможное (с точки зрения политического здравого смысла) справедливое воздаяние мученикам истории оказывается не таким уж невозможным. Возможно, слезы нашей Гали в последнем кадре мелодрамы — это слезы надежды и освобождения. Мы идем на встречу с прошлым, как на свидание с возлюбленным (возлюбленной), как будто заранее уговорившись, в ожидании счастья и избавления от несвободы неотплаченной несправедливости. Ибо такое прошлое — это «о любви»:

...в том, как мы воображаем себе счастье, непременно присутствует идея искупления. С представлениями о прошлом, которое история выбрала своим делом, все обстоит точно так же. Прошлое несет с собой тайный знак, который отсылает к искуплению. [...М]ежду нашим поколением и поколениями прошлого заключен тайный уговор. Значит, нашего появления на Земле ожидали. Значит нам, так же, как и всякому роду до нас, сообщена некая слабая мессианская сила, на которую предъявляет свои права прошлое. По притязаниям прошлого нельзя расплатиться задешево. <...> Летописец, повествующий о событиях, не разделяя их на великие и малые, отдает тем самым дань истине, согласно которой ничто из единожды происшедшего не может считаться потерянным для истории⁴⁹².

Geschichte — от глагола *geschehen*, «случаться, происходить»; а *geschehen*, в свою очередь, — от совсем древнего глагола, который означал что-то вроде «нестись, стремительно проноситься, бежать»;

случаться внезапно»[493](#). Русское же *прошлое* не спешит; оно тянется и медлит; оно мелет нас неторопливо, но тщательно, в мелкую пыль. *Прошлое* — это то, что прошло, *прошло по мне*, оставив свой след во мне, на мне. Мое отношение к этому следу во мне и на мне — мое осознание оставленного на моем бытии отпечатка прошлого — есть мой исторический опыт, недоступный для обобщения и учета никакими моделями действия, никакими историческими законами и никакими статистическими таблицами.

И тем не менее есть и некоторая надежда для всех. Слабым мессианическим свечением светится лицо плачущей Гали, на фотографиях светится лицо Лилии Швецкой — старушки в смешной шляпке, так похожей на ее собственные произведения, на эти шаловливые женские головки, воссозданные ее руками и ее фантазией и украсившие собой — вернее, заткнувшие собой — дыры в золотом карнизе в интерьере Екатерининского дворца. Слабое это сияние как будто сливается с общим полыханием имперской позолоты. Но в этом общем апофеозе особым, неверным светом светится и слабое присутствие свободы в выборе и действии, свободы человека, идущего на встречу с судьбой и с историей, как на тайное свидание: с надеждой на справедливость для прошлого, на избавление для будущего и с мечтой о любви — навсегда.

10. ПАТРИМОНИАЛЬНЫЙ СИНДРОМ В САДАХ И ПАРКАХ ПОЗДНЕГО СОЦИАЛИЗМА

О «вечном сегодня» сталинского субъекта, или Прошлое как экономическая проблема социализма в СССР

Знаменитый тезис Маркса о том, что традиции всех мертвых поколений довлеют революции, подобно кошмару повторения, русская революция подтвердила словами и поступками своего субъекта — героини неоконченного романа Андрея Платонова «Счастливая Москва». Всеми силами Москва Честнова стремится вырваться из цикла воспроизведения одного и того же, вырваться <...> из круглого шара головы, где катились мысли по давно проложенным путям, из сумки сердца, где старые чувства бились, как пойманные, не впуская ничего нового, не теряя привычного...[494](#)

В самом своем существовании новый человек сопротивляется стоянию или кружению на месте. Это бытие, охваченное непреодолимой силой движения — не «куда», а «откуда»: «отсюда» и «куда-нибудь» — без оглядки, без остановки и без возврата. Квинтэссенция этой

центробежной динамики — счастливая советская женщина, которая не выносит, когда вещи движутся по кругу, как джазовая музыка и толпа танцующих фокстрот. Вращается то, «откуда выйти нельзя», как «тоска в костяной и круглой голове». А вот ветви дерева растут «прямо вверх и в стороны, никуда не закругляясь и не возвращаясь назад». Движение по кругу не имеет конца, зато дерево кончается, причем «...резко и сразу, — там, где ему не хватило сил и средств расти выше. Москва глядела на это дерево и говорила себе: „Это я, как хорошо! Сейчас уйду отсюда навсегда“»[495](#).

«Уход навсегда», отказ от повторения и воспроизведения опыта прошлого лежит в основе антропологии социалистического человека Платонова: это человек «безвозвратный», обитатель мира, который не ложно, но «действительно бесконечен, и концы его не сойдутся нигде»[496](#). Ту же бесповоротность, с которой Москва Честнова устремляется к социализму, Платонов видит и в своих журналистских поездках, встречая людей на пересылках и в эвакуации, нищих, бездомных, баб, отвыкших рожать, и детей, привыкших «есть мало». Это строители передовых строек социализма, узники его лагерей и депортаций, люди, все время уходящие за горизонт, постоянно отодвигающие фронт; они приходят туда, где их ничто не ждет, и уходят, не оглядываясь и не оставляя после себя ничего; для них бытие как случайный ночлег: «Россия всюду <...> Домишки непрочные, вроде временных, — отсюда, дескать, еще дальше пойдём. Куда только? Все равно. Выспимся и пойдём»[497](#). Новое овладение пространством, новая колонизация Евразии под давлением сил социализма, войны, репрессий и нищеты. Вместе с повторением такой человек отрицает и историю, поскольку никогда не оглядывается назад.

Товарищ Платонова по литературной борьбе ортодоксальный марксист Михаил Лифшиц описал этот запрет в сталинском режиме оглядываться и его результат: жизнь в непрекращающемся настоящем, в «вечном сегодня»:

До 1953 года мы жили в вечном сегодня. Оно началось с Октября, и если происходили какие-нибудь изменения, нам хорошо известные, мы их не признавали как границы истории. Для этого были не только внутренние основания, в значительной степени иллюзорные. За этим вечным сегодня стояли грозные силы, которые не допускали мысли о том, что сегодня может иметь свою историю, что вчера оно могло быть в чем-то несовершенным, исторически относительным и вообще не равным самому себе. Ведь при таком допущении можно было найти в себе какие-нибудь критические доводы и по отношению к более конкретному и реальному сегодняшнему дню. Поэтому нужно было иметь плохую память. Резкие изменения курса жизни стирали

одно другое, ложились одно поверх другого как записи на магнитной пленке, а пленка оставалась одной и той же. Внешность была такова, как будто все от века было одинаково и малейшие попытки внести какую-нибудь конкретность в это непрерывное присутствие, *presence*, казалось, режут слух.

После 1953 года у нас появился интерес к собственной истории и, самое главное, появилась возможность ею заниматься⁴⁹⁸. Кризисные 1940-е и послевоенное начало 1950-х годов отмечены признаками конца сталинского СССР как экономической и идеологической вселенной, конца сталинского социализма⁴⁹⁹. Вся страна в рабочих коллективах, университетских аудиториях и школах еще зубрит его работы по языкознанию и политэкономии, но они, в отличие от сталинских довоенных интервенций, уже оставляют по себе впечатление утраты реальности. В этой теологии логос еще какое-то время действует, но бог уже давно умер. Смерть Сталина, произведя немислимой силы потрясение в населении едва ли не половины планеты, не стала, как ни странно, событием в официальной репрезентации, и даже грандиозный проект документального кино, заготовленный как выражение общесоюзной и планетарной скорби по вождю, уже полностью законченный, был сразу после его похорон положен на полку и не демонстрировался никогда⁵⁰⁰.

Однако ортодоксальный марксист Лифшиц, который провел жизнь в идеологических «дискуссиях» и сам активно поучаствовал в чистках, заблуждается, полагая, что беспамятность и безысторичность социалистического общества есть результат одного только несправедливого запрета, политической ошибки, которую можно исправить другим запретом. Платонов обладал большей зоркостью. Его счастливая женщина Москва Честнова относится к жизни по-честному: она не хочет от жизни никакой прибавочной стоимости, никаких заслуг или наград за честный труд; она не хочет излишков ресурсов в виде прошлого для себя и не оставит после себя ни наследства, ни наследия; наоборот, она хочет «изжить тайну своего существования» до последней капли, как чистую временную полезность, а когда эта полезность будет исчерпана — уйти без остатка и без промедления, «потухнуть вовремя лампой над чужим поцелуем»⁵⁰¹. Именно Платонов понял антропологическое состояние социалистического человека как политэкономии и тем самым оказался более проницательным марксистом, чем ортодоксальный марксист Лифшиц. Отношение Москвы Честновой со временем, ее антиисторическое существование в истории для Платонова не политическая игра идеологической надстройки, но базовый человеческий феномен, фактор политэкономии социализма.

Политэкономия социализма — самый загадочный раздел марксизма-ленинизма, слабое звено в цепи советской идеологии. Являвшаяся основополагающей по этому вопросу работа Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» вызывала и вызывает недоумение⁵⁰². Написанная для доклада на XIX съезде партии, накануне которого Сталин готовил новые чистки, после его смерти она, как и монументальный мемориальный фильм о его похоронах, оказалась на полке. При этом речь Сталина из советского дискурса не испарилась полностью, хотя сократилась до анонимных цитат, которые с небольшими изменениями перемещались из года в год из одного партийного документа в другой, из одного советского режима в другой⁵⁰³. В этом легко убедиться, сравнив малоизвестный читателю 1960–1980-х годов текст последней сталинской книги с партийными документами и официальными речами на последующих съездах партии или со статьями по экономике социализма в главном источнике советского знания — «Большой советской энциклопедии». Не упоминая имени Сталина как теоретика экономической теории социализма, эти документы воспроизводят тезисы его труда за исключением одного, уже совсем невозможного с точки зрения реальности: о переходе от денежного товарного обмена к прямому продуктовому обмену в период зрелого социализма. По иронии экономической истории, именно этот тезис реализовался, вывернувшись наизнанку, когда социалистическая экономика агонизировала в 1980-е годы, в эпоху бартера и блата и за деньги купить ничего уже было нельзя, но по знакомству, «прямым обменом», можно было достать очень многое.

О принципах символической экономии сталинского социализма

«Экономические проблемы социализма в СССР» (1952) — это не политическая экономия, но попытка экономической теологии социализма. Экономическая теология в восточнохристианском богословии — это толкование мира с точки зрения ойкономии, то есть божественного управления сотворенной вселенной со стороны ее создателя⁵⁰⁴. В этом смысле — и это важно отметить — ойкономия есть категория из области праксиса, которая исторически принадлежит практике управления и церковной жизнью, и религиозной репрезентацией в качестве форм земного воплощения домоустройства⁵⁰⁵. Экономия и Ойкономия (икономия в русском православном богословии) — мистическая категория раннехристианской теологии, которая, как утверждает Джорджо Агамбен, унаследована и современностью в нынешних формах организации управления и власти наряду с признаками еще одной мистической христианской категории, Славы. «Ойкономия» означает

«имманентный порядок — домашний, а не политический в узком смысле — как божественной, так и человеческой жизни»; «Слава» — порядок ритуалов восхваления и самовосхваления, «литуургических возгласов и славословий, ангельских званий и песнопений», составляющих, согласно Агамбену, «ключевую загадку политической власти»[506](#). Сталинская политэкономия социализма — домостроение «отца народов» — проявляет свойства теологии, потому что мистическая идея материального и символического производства как домостроительства в ней играет роль несущей конструкции, также как и «возгласы и песнопения» Славы, в которой, по Агамбену, скрывается «ключевая загадка» его безграничной власти.

Экономист Роберт Нельсон объясняет в более простых категориях, почему (либеральная) экономическая теория имеет структурное сходство с теологией. Экономическое воображение модерности, говорит Нельсон, преследует идея бедности; бедность для экономиста — как первородный грех для верующего. Искупление этого первородного греха, то есть решение проблемы бедности, современность возлагает на экономическую науку и практику управления[507](#). В отличие от либеральной экономики, сталинская политэкономия рассматривает эту проблему как уже заведомо решенную: «основной экономический закон социализма» гарантирует превращение радикально бедного пролетария в субъекта общества коммунизма, где каждому будет дано по потребностям[508](#). В сталинской экономической теологии «спасение» предполагается решениями централизованного планирования со стороны государства и деятельности хозяйственных органов для всемерного удовлетворения потребностей трудящихся (пассивного агента): по аналогии с «революцией сверху», управление жизнью осуществляется способом «ойкономии сверху»[509](#).

Еще один момент, который подтверждает характер сталинской политэкономической науки как экономической теологии, — это берущая свое начало также в восточном христианстве идея соответствия между экономией мира (подобия божия) и экономией образа (подобия подобия)[510](#). В этом отношении две последние работы Сталина — «Марксизм и вопросы языкознания» (1950) и «Экономические проблемы социализма в СССР» (1952) — представляют собой два соотнесенных между собой проекта экономии: схемы символической экономии СССР в первой работе и материальной во второй, соответственно. Обе работы убедительно (насколько это вообще возможно) читаются вместе как один проект или как две стороны «ойкономии сверху» и в этом также демонстрируют параноидальную рациональность сталинского социализма, основанную на профанации некогда дурно усвоенного

религиозного учения, актуализировавшегося в практике террора для управления процессами, людьми и мыслями.

Согласно Сталину, коммунистическое общество станет обществом всеобщего благоденствия, когда распределение труда между отраслями производства будет регулироваться не законом стоимости, который потеряет силу к этому времени, а ростом потребностей общества в продуктах. Это будет общество, где производство будет регулироваться потребностями общества, а учет потребностей общества приобретет первостепенное значение для планирующих органов⁵¹¹.

Сталинская теология утверждает право и способность партии «регулировать и использовать» и законы природы, и законы исторического развития, и законы экономики. После смерти Сталина его формулировка «основного закона социализма» перекечевала во все партийные документы, приняв более скромный вид «основной задачи партии»:

обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники⁵¹².

Потребность у (раннего) Маркса — это центральная антропологическая категория, которая обозначает то, что, в сущности, делает человека человеком, включая не только нужды выживания индивида и рода, но и ценности духовного, гражданского и политического сообщества⁵¹³. Все они отчуждаются капиталистической эксплуатацией; эмансипация, говорит Маркс, — это «возвращение человеку человеческого»⁵¹⁴. У Сталина потребность сугубо утилитарно дана в терминах ее «удовлетворяемости», а удовлетворение — это прогнозируемый, калькулируемый критерий грубой социальной инженерии и планирования индивида и общества решениями партии и правительства. «Потребность» в категориях сталинской мысли оказывается поэтому квинтэссенцией экзистенциальной бедности в человеке — той самой, которая, по словам Роберта Нельсона (выше), в экономике занимает то же место, что первородный грех в теологии.

Несмотря на попытки Сталина обозначить коренное отличие социалистической системы от системы капитализма⁵¹⁵, первая, как и вторая, опирается на принцип количественного накопления (рост, совершенствование; высшая техника, наращивание/накопление в производстве средств производства). Общество, культура и человек понимаются как средоточие планирования потребностей «роста и совершенствования»; потребности «неустанно возрастают» и постоянно «удовлетворяются», причем «удовлетворяются

максимально». Субъект наращивает и наращивает потребности, а партия стремится к нарастающему же удовлетворению их.

Двумя годами ранее в работах по языкознанию 1950 года [516](#) Сталин объявил уже достигнутым «полное удовлетворение» в области символических «потребностей». Сталин утверждает, что потребности в развитии символического производства — например, в образовании новых слов и значений — нет никакой:

Кому это нужно, чтобы «вода», «земля», «гора», «лес», «рыба», «человек», «ходить», «делать», «производить», «торговать» и т. д. назывались не водой, землей, горой и т. д., а как-то иначе? <...> Какая польза для революции от такого переворота в языке? <...>

Спрашивается, какая необходимость в таком языковом перевороте, если доказано, что существующий язык с его структурой в основном вполне пригоден для удовлетворения нужд нового строя? <...> как уничтожить существующий язык и построить вместо него новый язык в течение нескольких лет, не внося анархию в общественную жизнь, не создавая угрозы распада общества? Кто же, кроме донкихотов, могут ставить себе такую задачу? [517](#)

Избрав мишенью уже пятнадцать лет как умершего Марра «и его учеников», Сталин провозглашает «революцию сверху», удалив язык из состава надстройки и из сферы идеологии. В противовес «талмудистам и начетчикам» марксистского языкознания, язык-Сталин не имеет классовой природы и служит «для обслуживания всего общества». Не имеет он и динамики во времени. Уже все, что имело быть сказано, сказано; все что имело быть названо, названо; все, что нуждалось в выражении, выражено. Утверждение, что «нет никакой необходимости называть воду как-то иначе», означало, что имя «вода» закрепляется за веществом «вода» как необходимое и достаточное, а все, что кроме этого, то от лукавого и объясняется безнаказанностью «талмудистов и начетчиков» от идеологии, а также халатностью и «вопиющими безобразиями в языковедческой науке» [518](#).

«И остановилось солнце, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим» [519](#). Конец истории и запрет на историческое сознание: наступает «вечное сегодня», когда, как вспоминал Лифшиц, «нужно было иметь плохую память».

Подобный жест замораживания Сталин повторил и в последней своей работе — «Экономические проблемы социализма в СССР», отменив антагонизм и конфликт противоречий, эту основу основ марксистской диалектики. Тогда как борьба «непримиримых противоречий» разрывает капиталистическую систему, при социализме мирно сосуществуют «противоположности неантагонистического характера», устранимые путем планирования.

Двигатель капиталистической экономики, закон прибавочной стоимости здесь превращается в «основной закон социализма <...> обеспечения максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества»⁵²⁰. Это достигается не в конкуренции, но мирным социалистическим соревнованием, и не за счет эксплуатации, но благодаря сбалансированным хозяйственным решениям партии и правительства. Подобно тому, как имя «вода» полностью соответствует своему веществу и нет никакой необходимости или потребности в изобретении новых слов для ее наименования, так и производственные отношения в СССР полностью соответствуют «характеру производительных сил», тем самым отвечая экономическому закону, который получил у нас (в СССР) «полный простор» и свободу от противоречий⁵²¹. Потребность удовлетворена, необходимость преодолена, стоимость как категория обмена становится избыточной: скоро наступит коммунизм, и люди перейдут к прямому обмену продуктами без посредничества денег, которые и при социализме уже ограничены в своей власти и не служат никаким целям, кроме хозяйственных расчетов. В качестве иллюстрации Сталин утверждает, что «зерновая проблема, считавшаяся ранее наиболее острой и серьезной проблемой, с успехом решена окончательно и бесповоротно», тогда как вся страна стоит в бесконечных очередях за хлебом.

Похороны Сталина были запечатлены советскими кинодокументалистами в уже упомянутом выше эпическом полотне «Великое прощание» (1953). Скорбь советских граждан в нем выражалась в красивых *tableaux vivantes*, как бы навеки застывших в скульптурных позах, организованных в монументальные группы в соответствии со сталинской номенклатурой субъектов — мужчины и женщины, рабочие и колхозники, представители вооруженных сил и советской интеллигенции, разных народов многонациональной родины. Сергей Лозница собрал свой фильм из огромного объема отбракованного создателями отснятого материала⁵²². В этом отринутым материале вместо неподвижных траурных поз мы видим не представителей общественных групп, но бесформенное «население», которое сплошным потоком протекает сквозь объектив камеры, мимо неподвижного тела в гробу — верховного и в сущности единственного означающего всей символической вселенной коммунизма: недифференцированная, готовая захлестнуть все вокруг и сама захлебнуться в массовой панике человеческая жижа, как будто та самая «вода», отринув раз и навсегда присвоенное ей название. Сталинская статуарность превращается в бесформенные потоки толп, как будто сама застывшая в своих формах сталинская модерность

растекается и превращается в «текучую современность»[523](#). Перед нами похороны сталинской ойкономии и появление на ее месте нового порядка — так называемого позднего социализма. Это социализм иного склада, социализм, который называется «поздним», потому что он «опоздал», пережив свою идеологию (Агамбену «Славу песнопений») и свою экономическую (ойкономическую) теологию, то есть ту, в соответствии с которой управляется и его, социализма, реальность, и ее символическая репрезентация, ее образ[524](#).

О разжижении сталинской теории стоимости: изобретение «идеального» и возвращение ценности

В одной из предыдущих глав, обсуждая реставрацию в плане ее революционных интенций по институированию нового начала для отсчета времени, я писала и о том, что в реставрационном воображении, характерном для эпохи революции вообще, это «начало» — исходное и подлинное состояние вещей — можно достичь путем радикальной расчистки артефакта от всего «наносного» и «ложного», образовавшегося в результате позднейших «искажений». Согласно этому взгляду, чтобы приобщиться к истинному существу произведения, нужно его освободить от всего, что составляет следы прожитого этим произведением времени, следы всех постигших это произведение исторических перипетий. Несмотря на классовые и эстетические противоречия между большевиками и деятелями охраны памятников в начале советской истории, эта повестка «расчистки от всего чуждого» в политике реставрации отвечала и пафосу пролетарской революции с ее программой разрушения «всего мира насилия» до основания.

«Освободить» от «искажений» — значит также и «освободить» от накопленного в практике и заведомо нежелательного исторического опыта. Схему, подобную этой, мы находим в еще одном дискурсе, который также объединяет в себе идеи революционного преобразования с идеями восстановления, воссоздания, возвращения из небытия. Я имею в виду теоретические работы и практику дефектологов 1920-х годов по обучению слепоглухих детей и воспитанию их как образцовых «нормальных» советских граждан[525](#). Здесь идеи и поэтические образы реставрации и революции, но в еще большей степени — реставрации *как* революции, получают поразительное по авангардному духу, пафосу социального равенства и просвещенческой фантазии воплощение. Получив такого запущенного, тяжелого инвалида-ребенка для обучения в закрытой школе-клинике, дефектолог сначала подвергал его поведению своеобразной «расчистке», суровой дисциплиной отучая от привычек родного дома и родительской заботы. Ребенка «освобождали» от

памяти всего ранее окружавшего как от вредных пережитков отсталости и темноты; погружали в стерильную изоляцию, «ради его же блага» пресекая попытки сопротивления или побега. Когда ребенок покорялся педагогическому насилию и снижал агрессию, его считали готовым к педагогической работе по обучению, воспитанию и адаптации «дефектной» детской личности к нормам правильного советского поведения.

Дефектология 1920-х — начала 1930-х годов видела задачу советской власти в «расчистке» общества от предрассудков и обеспечении равенства возможностей, а свою собственную задачу — в переделке лишенных возможностей зрения, слуха и речи детей-сирот в настоящих советских гражданах⁵²⁶. Маленький пациент, не имеющий способности ни видеть, ни слышать, ни говорить, являлся в революционном воображении эпохи идеальной живой моделью для такого рода «реперфекции», для (вос)создания из руин пораженной недугом детской личности — социалистического субъекта, которого советский режим собирался «очеловечивать», преодолевая «дефектный» органический и классовый материал силой научного знания, коллективизма и коммунистической идеологии. В этом смысле маленький глухой, слепой и безгласный ребенок-сирота в учреждении коллективного воспитания представлял собой идеальную аллегория пролетарского субъекта и нового советского человека *in nuce*⁵²⁷.

Философ-фронтовик, марксист-гегельянец, антисталинист и проповедник социалистического гуманизма Эвальд Ильенков (1924–1979) работал со слепоглухими детьми много позже, уже в 1970-е годы. Он тоже говорил об «очеловечивании», но не в смысле социально-медицинской инженерии в духе раннего Выготского, а в гуманистическом смысле становления человека «изнутри»; не через применение педагогического насилия, но через поощрение и реализацию потенциала возможностей. Не «*потребность*» экзистенциально бедного сталинского субъекта, но «*возможность*» потенциально всемогущего, хотя и временно ограниченного в своих способностях Человека (с большой буквы) становится фундаментом ильенковской идеи социализма как культурной гегемонии. В 1975 году он выступил с докладом на психологическом факультете МГУ, где получали высшее образование его подопечные — одаренные молодые люди и девушки, объекты/участники знаменитого «Загорского эксперимента» по развитию возможностей слепоглухих к обучению и получению высшего образования⁵²⁸. В этих неоконченных и, возможно, так и не озвученных тезисах Ильенков заявляет о своей модели гуманизма, основанной на идеях Марксовой политэкономии, о смысле

человеческой потребности у раннего Маркса и о том, что общественное богатство в противоположность сталинской идее процветания определяется не количественным фактором («...не миллионами тонн стали, нефти или кукурузы <...> не тысячами штук холодильников или „Жигулей“...»), но «прежде всего уровнем развития способностей созидающего эти вещи Человека»[529](#).

С точки зрения марксистско-ленинской догмы, ранний Маркс «Философско-экономических рукописей 1844 года» считался еще недостаточно развившимся до подлинного материализма гегельянцем, тогда как Маркс — автор «Капитала» считался уже «настоящим» Марксом, революционером и ученым-материалистом. Ильенков апеллирует к духу раннего Маркса с его определением человеческой потребности и освобождения человека как цели исторического развития, человека как цели пролетарской революции, человека как основной производительной силы и «ключевой сферы производства». При этом, аргументируя основы идеальных, духовных ценностей, он обращается к твердыне советского материализма — «Капиталу», причем к самой сложной части учения Маркса, к его теории стоимости, товарного обмена и денег, изложенной в пятой главе первого тома. Ильенков переносит Марксовы экономические категории на ценности духовные: этику, эстетику и теорию познания. Тем самым он не только реабилитирует скомпрометированного в глазах официального диалектического материализма Маркса-гегельянца, но и делает заявку на обновление диалектического материализма не на научных, а не «поэтических» основаниях. Возможности слепоглохого ребенка по овладению знаниями и культурой находятся с общественными условиями в отношениях, подобных отношениям между производительными силами и производственными отношениями. Центральная для Маркса антропологическая и экономическая категория труда у Ильенкова расширяется и превращается в «деятельность», что позволяет включить в экономическую перспективу и непроизводительное художественное творчество, и научный поиск, и учебу как деятельность по производству человеком себя[530](#).

Что касается потребностей, то они никак не ограничены физическим выживанием (на примере ребенка-инвалида), но включают в себя весь мир искусства и знания. Таким образом, в политэкономии социализма с ее категориями стоимости создается дополнительное пространство, где можно разместить духовный эквивалент стоимости и, в сущности, ее антагониста — ценность, изгнанную из политэкономии классиками марксистско-ленинской науки.

В поисках апологии ценности Ильенков поднимает уже забытый со времен ленинской полемики с марксистами-либералами вопрос о переводе слова *Wert*. Ленинцы отрицали *Wert*-ценность, потому что видели в ценности субъективную категорию потребления, тогда как *Wert*-стоимость должна была описывать объективный процесс производства. Попытка ревизии Ильенковым сталинской ортодоксии совпала с экономическими реформами хрущевского и раннего брежневского времени, когда в силу экономических обстоятельств потребление получило-таки частичную амнистию и народ в очередях вздохнул свободнее. Возвращение к тексту Маркса позволило Ильенкову не только вернуть в оборот слово «ценность», но и сдвинуть фокус по направлению к субъекту и его «возможностям», к ценности как инстанции, которая не отвечает за затраты производства, но дифференцирует интенцию и желание и организует обмен, в том числе обмен идеями, образами и словами. Ценность определяет, чего стоит та или иная вещь в глазах того, у кого в ней есть потребность и возможность предложить что-то взамен, а не с точки зрения затрат на ее производство со стороны того, кто владеет ресурсами⁵³¹.

Это постулированное им еще в конце 1950-х при перечитывании Гегеля и раннего Маркса «абсолютно реальное» (то есть не «воображаемое») пространство идеального (*Ideell*), пространство для обитания «Человека» с его «человеческими потребностями», то есть с его свободными ценностями (а не стоимостями, которые детерминируются нуждой). Это определение в статье Ильенкова, крайне осторожно написанной для «Философской энциклопедии», вызвало неприятные последствия, которые тогда назывались «дискуссией».

Идеальное — субъективный образ объективной реальности, т. е. отражение внешнего мира в формах деятельности человека, в формах его сознания и воли. Идеальное есть не индивидуально-психологический, тем более не физиологический факт, а факт общественно-исторический, продукт и форма духовного производства. Идеальное осуществляется в многообразных формах общественного сознания и воли человека как субъекта общественного производства материальной и духовной жизни. По характеристике Маркса, «...идеальное есть не что иное, как материальное, пересаженное в человеческую голову и преобразованное в ней»⁵³². Идеальное материально как пространство (символического) производства и (символической) деятельности; в отличие от сталинского пространства символического в «Марксизме и вопросах языкознания», идеальное населено не именами вещей (типа «вода»), но суждениями ценности: научно истинного, эстетически прекрасного

и общественно нормативного [533](#). В «Загорском эксперименте», работая с группой одаренных слепоглухих подростков, он искал доказательства материальности идеального как труда по символическому производству субъектом мира и себя. Выготский был в этом его образцом, когда отрицал сознание в одном индивиде «внутри мозга» и утверждал коллективную природу сознания в его общественном производстве. Идеальное — это коллективное «тело», и с этой конструкцией гуманист Ильенков вступает, в сущности, уже на почву постгуманизма, когда объединяет в ней разноприродные сущности — слова, вещи и людей с их отношениями и поступками.

«Идеальное» состоит

из знаков, слов, орудий труда и тел других индивидов, связанных между собою социальными взаимоотношениями, [здесь] таится разгадка тайн, волнующих психологов, т. е. науку, исследующую «тайну души». <...> Организм индивида — лишь «кусочек», лишь орган (один из органов) этого реального тела человека, по отношению к которому орудия труда (включая орудия духовного труда — [слова] языка, символы, знаки и пр.) являются такими же неотъемлемыми от него органами, как «естественные» (руки, глаза, уши и прочее) [534](#).

Идеальное «общечеловеческое тело» включает в себя «социальные механизмы, образуемые из тел других индивидов», объединенных в общем движении

тела культуры — того огромного тела, «живым органом» коего является биологическое тело особи <...> в исторически сложившейся системе их взаимных отношений, и притом — отношений, опосредованных через *созданные, создаваемые и воссоздаваемые* ими вещи [535](#).

Социалистический гуманист с опытом войны и террора, Ильенков пытается переосмыслить материалистическое учение в области «создания и воссоздания» вещей и людей, исходя из соображений ценности, а не стоимости: ценности человека как человека — для другого человека; достоинства — ценности для себя самого как человека. Человек, даже если он не видит, не слышит и не говорит, не составляет ни актива, ни пассива в бухгалтерском балансе; человеческое достоинство не оценивается стоимостью удовлетворения его потребностей. Для того чтобы реабилитировать ценность в царстве диалектического материализма, Ильенков последовательно как бы разжижает монолиты политэкономических категорий, расширяя применение терминов на все новые объекты идеального. Так, идея производства и воспроизводства расширяется с включением непроизводительного творческого труда; само понятие труда — основа марксистской политэкономии — расширяется до неопределенного понятия «деятельность»; «материальное»

расширяется и поглощает собой свою противоположность «идеальное», поскольку идеальное реализует себя в продуктах материальной деятельности. В монолите «потребностей» и «удовлетворения» он находит место для размещения «возможностей» и «способностей»; в монолите «растущего объема производства» — место для «творчества» и «самосовершенствования», в монолите «объективного» — место для «субъекта». Наконец, в духе общей и для позднего социализма, и для позднего капитализма тенденции невероятно расширяется и понятие вещи: вещь, квинтэссенция материальности, дематериализуется, приобретая преимущественно знаковую, семиотическую функцию, как вещь-знак, которая нужна для обозначения другой вещи, как «орудие духовного труда». Ильенков последовательно превращает «твердые» категории догмы в текучие, эластичные пространства оценочных этических и эстетических суждений. Нормы и пропорции сталинской символической ойкономии (вода: «вода») растекаются потоками расширительных толкований; люди преодолевают ограниченность своих возможностей, а вещи преодолевают собственную материальность, открывая свою духовную сущность.

Именно в пространстве такого всеобъемлющего материального-идеального в системе Ильенкова оказывается возможной реабилитация истории и открывается поле для осмысления прошлого как ценности и как наследия, то есть материального и идеального в составе вещей: «созданных, создаваемых и воссоздаваемых». Его идеальное — это бесконечность времени, воплощенного в производство и воспроизводство вещей — носителей смыслов и ценностей. Это открытие влечет за собой и новый проект социалистической антропологии; человек получает возможность приобщиться к собственному прошлому, не оказываясь при этом запертым в бесконечном вращении непреодолимых повторений (Платонов), в круге блокады (Лидия Гинзбург) или в карусели деструкций и реконструкций (Жан-Люк Нанси). Новая темпоральность конечного человеческого бытия в бесконечном времени идеального: не «потухнуть лампой», истощив «тайну своего существования», но расширяться в своей физиологической ограниченности — слепоте, глухоте, немоте — до бесконечности ничем не ограниченного идеального.

11. РЕСТАВРАЦИЯ-РЕАБИЛИТАЦИЯ И ЖИДКАЯ ПАМЯТЬ ТЕКУЧЕЙ МОДЕРНОСТИ

О Соловках наследия и Соловках памяти

В 1966 году Дмитрий Лихачев впервые посещает Соловки — те места, где сорок лет назад он провел три года в заключении: время, которое он считал «всю жизнь самым значительным периодом жизни»⁵³⁶. Еще совсем молодым человеком «каэр» (контрреволюционер) Лихачев отбыл наказание в Соловецком лагере особого назначения по делу студенческого кружка «Космическая академия наук», члены которого входили в религиозно-философское братство преподобного Серафима Саровского⁵³⁷. В 1931 году из Соловков Лихачев был переведен на строительство Беломорканала и досрочно освобожден из заключения как ударник-каналармеец, не отбыв до конца пятилетний срок приговора.

Свои первые записки о пережитом за эти годы, об устройстве концлагеря и о необыкновенных людях, с которыми он там встретился, Лихачев начал составлять еще в заключении и успел передать родителям при свидании тетрадки с зашифрованными записями⁵³⁸. Выйдя из заключения, он по памяти составил список лиц, с которыми сталкивался в лагере; в него вошло около 400 имен⁵³⁹. Впоследствии, возвращаясь к истории соловецких мучеников, он каждый раз дополнял свои воспоминания все новыми именами и эпизодами. В старости он неоднократно рассказывал о пережитом им радикальном духовном перевороте, когда во время страшного массового расстрела в 1929 году — одного из показательных расстрелов, которые администрация лагеря использовала для устрашения и подавления сопротивления, — ему чудом удалось укрыться. Возможно, на этот рассказ наложилась история о публичной казни Достоевского, однако сама мысль о том, что вместо него расстреляли кого-то другого, он переживал всю жизнь мистически, как источник смысла всего существования⁵⁴⁰. Поворот в своих академических занятиях в сторону древнерусской (то есть церковной) литературы он объяснял именно необходимостью «удержать в памяти Россию», замученную как бы вместо него и расстрелянную у него на глазах.

Факты, которым он стал свидетелем на Соловках, Лихачев излагает с прямо-таки шаламовской жестокой прямоотой (как и впоследствии картины ленинградской блокады, реальность которой он также сохранил в памяти совсем не в олеографических подробностях)⁵⁴¹. Но объясняя, зачем он хранит их в памяти, Лихачев впадает в морализирующую духовность, в тот самый тон, которому совершенно не доверял Шаламов:

Я хотел удержать в памяти Россию, как хотят удержать в памяти образ умирающей матери сидящие у ее постели дети, собрать ее изображения, показать их друзьям, рассказать о величии ее мученической жизни. Мои книги — это, в сущности, поминальные записочки, которые подают «за упокой»: всех не упомнишь, когда пишешь их — записываешь наиболее дорогие имена, и такие находились для меня именно в древней Руси⁵⁴².

В 1966 году, посетив Соловки впервые за годы, прошедшие с заключения, и убедившись в том, каким глубоким забвением покрылась память лагеря и тюрьмы, Лихачев начал записывать воспоминания, надолго оставшиеся неопубликованными⁵⁴³. К тому времени Соловки полностью изменили свою идентичность: теперь это был уже не монастырь, не лагерь (СЛОН) и не сменившая лагерь страшная тюрьма (СТОН), но «памятник культуры русского Севера». Сам Лихачев на академической конференции в Архангельске делает доклад «Задачи изучения Соловецкого историко-культурного комплекса», хотя, отмечает он, публика сбежала на конференцию, чтобы посмотреть на него — оставшегося в живых и единственного среди них свидетеля недавнего прошлого. На острове, куда, как Лихачев сообщает, он «мечтал когда-нибудь <...> поехать и предаться воспоминаниям», он обнаруживает энергичную московскую даму, которая командует организованной из центра реставрацией и активно уничтожает следы и давней, и недавней истории в соответствии с требованиями инструкции об «оптимальной дате»⁵⁴⁴.

Человек, переживший реальность Соловков, теперь должен поддержать цензурный запрет на соловецкую историю, соглашаясь участвовать в их, Соловков, частичной реабилитации в качестве «историко-культурного комплекса». «Дама из Москвы» представляла собой собирательный образ нового формата цензуры, которая уже не запрещает, но, наоборот, кажется, разрешает и даже поощряет историю, но только на «определенный момент жизни в прошлом» с условием полного уничтожения всего, что еще могло свидетельствовать о других «определенных моментах» и, в частности о «моментах», проведенных в стенах Соловецкого монастыря самим Лихачевым, единственным соловецким заключенным, удостоенным участия в обсуждении «памятника культуры». Глубина и бесповоротность созданного такой реабилитацией-реставрацией забвения, которое он воочию наблюдал, приехав из Архангельска в Соловки, его потрясла.

Пока «дама из Москвы» командует «расчисткой»-зачисткой Соловков под оптимальные нормативы фальсифицированного исторического нарратива брежневских 1960-х, Лихачев обходит

оставленную им почти сорок лет назад территорию. Здесь строится музей, но не о том, что помнит он; здесь все — и «природа», и «культура» — пережито в личном опыте, и все отчуждено, как будто украдено. Предоставленная ему для жилья комната слишком хорошо знакома: это «бывшая камера четвертой роты на шестерых», в которой он в свое время сидел. Следы послереволюционной истории «памятника культуры» присутствуют в виде тюремных решеток на окнах. Он обследует башни и склады, отмечает, что сгорело, что разрушено, посещает остров, где «помещался страшный детский лагерь» и «бараки, в которых содержали „нумерованных детей“ — детей „врагов народа“», пыточные и расстрельные места — Голгофу, Троицкий скит, Секирку; он спорит с реставраторами по поводу «концепции завершения Преображенского собора» и датировки его луковиц — хотя понятно, что его расхождения с московской «дамой» заключаются совсем в ином. Но добился он успеха только в одном: «убедил не счищать красивейший красный лишайник с огромных валунов, из которых были построены монастырские стены. Почему-то реставраторы думали, что лишайник разрушает камень...»

Уезжал же я с Соловков в чудную солнечную погоду. Остров был виден во всю длину. Не стану описывать чувств, которые переполнили меня, когда я осознал грандиозность этой общей могилы — не только людей, каждый из которых имел свой душевный мир, но и русской культуры — последних представителей «Серебряного века» и лучших представителей Русской церкви. Сколько людей не оставило по себе никаких следов, ибо кто их и помнил — умер. И не умчались соловчане на юг, как пелось в соловецкой песне, а по большей части погибли здесь же, на островах Соловецкого архипелага, либо на Севере в опустевших деревнях Архангельской области и Сибири⁵⁴⁵.

Но вовсе не об этой «общей могиле» и не об этих людях он говорил в своем докладе. И в написанной в 1968 году (но опубликованной только в 1980-м) статье для альбома изумительно красивой художественной фотографии о природе и архитектуре Соловков он тоже будет обогащать Соловки «оптимальными» по тем временам научными сведениями и экспертными оценками этого «своего рода музея, хранителя древнерусских музыкальных традиций и грандиозного ансамбля памятников древнерусского зодчества, обладавшего большой силой эстетического воздействия»⁵⁴⁶. Не «общей могилой» входят Соловки «в историю русской культуры», но своим знаменитым собранием рукописей, своими каменными строениями XVI и XVII веков — единственным в своем роде комплексом светских инженерных и архитектурных сооружений

Древней Руси, своим бесценным собранием икон, ныне рассеянным по многим музеям Советского Союза⁵⁴⁷.

Критикуя реставрацию по «оптимальной дате», Лихачев предлагает реабилитацию Соловков, создавая для них оптимальную историческую легенду. В качестве правильной стратегии реставрации, в противоположность действиям московской «дамы», он призывает не «восстанавливать» «в первоначальном виде» — занятие, которое основано на бюрократических инструкциях и ведет к искажению и гибели памятника, — но «сохранять и продолжить его жизнь». На практике это значит, что политическую историю памятника ради его спасения надо заменить художественной легендой. Не случайно Лихачев аргументирует, обращаясь к авторитету Грабаря, который в 20-е годы тоже продлевал жизнь религиозным реликвиям, представляя их в качестве ценных экземпляров изобразительного и прикладного искусства. В тексте Лихачева история Соловецкого монастыря переводится в эстетический регистр: религиозные тексты оказываются литературными произведениями и памятниками древнерусской книжной культуры; монахи — служителями просвещения, изобретателями прогрессивной техники и передовых методов ведения хозяйства; их духовные настоятели — мастерами мудрого правления; стены монастыря — оплотом патриотов — защитников от иноземных нашествий и т. д. Есть там и заключенные — под конец повествования выясняется, что на протяжении всей своей истории монастырь выполнял и роль тюрьмы, вплоть до 1903 года, когда тюрьма была упразднена (об обстоятельствах ее возрождения пятнадцатью годами позже мы ничего не узнаём), но даже заключенные, чье присутствие «снижало святость» и развращало монастырь, вынужденный играть роль тюремщика, тем не менее тоже «составляли трудно учитываемую культурную силу»⁵⁴⁸; «кипучее и пестрое сообщество людей... вносящее в жизнь малонаселенного русского Севера движение и развитие»⁵⁴⁹.

Не менее «кипучим и пестрым» выступает в воспоминаниях Лихачева «сообщество» соловецких «каэров», лучших людей духовного и светского Серебряного века, с которыми Лихачев вместе сидел и по которым составил поминальные списки из 400 имен, постоянно дополняя их новыми по памяти. Он описывает этих людей именно как фактор «движения и развития» в пустой природе соловецкого Севера, злой волей запертых в разоренном и оскверненном монастыре, но не предавших идей просвещения и прогресса. В его воспоминаниях о Соловках обращает на себя внимание описание смехового сопротивления «настоящих каэров» в камерах Крестов и в соловецких «ротах», их стремления

«перенарядить преступный и постыдный мир лагеря в смеховой мир»[550](#). Этот эпизод по-иному освещает академическое исследование о смехе в Древней Руси и о смеховой культуре как мировоззрении, написанное академиком Лихачевым уже в 1980-е годы[551](#). И если «политические», то есть потенциально привилегированные, «официально состоявшие в политических партиях, зарегистрированных в каких-то международных организациях защиты политзаключенных, превращали (не без преувеличений) свое содержание на Соловках в мир страданий и мучений...»[552](#), то «каэры», не имевшие ни защиты, ни привилегий, пусть даже и иллюзорных привилегий «политических», всячески подчеркивали абсурдность, идиотизм, глупость, маскарадность и смехотворность всего того, что происходило на Соловках — тупость начальства и его распоряжений, фантастичность и сноподобность всей жизни на острове <...> Анекдоты, хохмы, остроты, шуточные обращения друг к другу, шуточные прозвища и аргументы <...> сглаживали ужас пребывания на Соловках. Юмор, ирония говорили нам: все это не настоящее[553](#).

«Ненастоящостью» отмечена и сама идея научности в том виде, в котором наука практикуется соловецкими «настоящими каэрами», которые, сидя в заключении, «для развлечения <...> попеременно делали доклады с последующим их обсуждением».

Доклады все были на какие-либо экстравагантные темы, с тезисами, резко противоречащими общепринятым взглядам. Это была типичная черта всех тюремных и лагерных докладов. Придумывались самые невозможные теории. <...> Через полвека, читая «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского, я подумал: «какая типично тюремно-лагерная выдумка — вся его концепция о Пушкине»[554](#).

Возможно, что и свою собственную деятельность на высоком научном поприще, а также и академическую среду, в высших слоях которой сам вращался, Лихачев рассматривал сквозь это «тусклое стекло» смеховых тюремно-лагерных выдумок для убивания времени и избавления от страха, этого отчаянного интеллектуального балагана под дулами наганов. «Ошарашивающей» экстравагантностью смехового мимезиса эти доклады в тюремной камере подрывают надутый историзм бюрократических реставрирующих московских «дам», руководительниц реставраций ради лицемерной реабилитации прошлого. Но и его собственная академическая ученость, язык его публицистики последних лет, полная пафоса проповедь служения памяти Отечества, все эти скомпилированные из отрывков и бесконечно переиздаваемые книги «беспокойств» о «русском», о «добром и прекрасном»[555](#) — все это отступает на задний план и меркнет в сопоставлении с жестокой трезвостью, с предельной, почти

шаламовской *matter-of-factness* соловецких и ленинградских страниц его воспоминаний. Сводя значение собственных трудов к ценности поминальных записочек, он проявил не только христианское смирение, но и трезвый реализм опытного сидельца в лагерях и блокаде, человека, верующего в высшее и знающего, что никакое авторитетное историческое высказывание и никакое нравственное служение, будучи взвешено на весах, не перевесит клочка бумаги со списком имен для заупокойной молитвы.

Об идеальных Соловках и дематериализации Соловков материальных

Публикация альбома «Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов», составленного в середине 60-х, задержалась почти на двадцать лет: попытка реабилитировать вдвойне неприемлемое прошлое островов — дореволюционное монастырское и пореволюционное тюремное — не удалась, авторитет историко-художественного знания не перевесил подавленной постыдной памяти. «Московская реставрация» грубо вмешивается в историческую материальность, счищая эту память, подобно лишайнику на валунах, который символизирует в глазах Лихачева судьбу всей той России, которая здесь погибла и обрела безымянную общую могилу. Составленный под его редакцией сборник восстанавливает Соловки не как материальное, но как идеальное существование. Здесь мы находим много данных: не только исторический экскурс, но и археологические реконструкции, красивые чертежи с подробными комментариями, а также необыкновенные по красоте и лирическому настроению, тонко-фактурные, меланхолично-сумеречные, интимно-ностальгические черно-белые иллюстрации. Не изображения, но лица — лики — древних Соловков смотрят на нас с этих страниц. Не расчисткой материальности достигается возможность сохранить и спасти, но надстройкой над скомпрометированными своей политической историей реальными Соловками — возвышенных, духовных Соловков: запечатленные на страницах этого альбома, они возникают из сгущения света, из ауры, меланхолических грез, из поэтической атмосферы художественной фотографии. Это не те Соловки, которые были в прошлом, но те, которые в качестве прошлого были бы желательны в настоящем и в будущем: «будущее прошлого», которое не состоялось в 1968-м, но оказалось приемлемым в 1980 году. С точки зрения памяти свидетеля это манипулированное прошлое; с точки зрения «идеального», или «духовного», в этом нет антагонизма между прошлым и настоящим; время само закручивается в петли Мёбиуса.

Понятие реставрации следует соединить с понятием integrity — нетронутость. «Нетронутость» истории, всей жизни объекта реставрации (по возможности) должна быть правилом реставрации. Если жизнь тронула объект (именно жизнь, а не случайность), то и это следует оставить [556](#).

Реставратор и историк культуры — антагонисты. Если опыт соловецкого заключения сделался для Лихачева, как он писал в конце жизни, самым главным из пережитого, то становится понятным место этого опыта в его философии истории, понятна и критика «московской» реставрации как формы систематического подавления памяти средствами эстетизации в исторической политике. Вопросами о том, что такое время, что такое Родина, что такое «русское», что такое общая интеллигентность среды, что такое Бог, Лихачев задается в своей критике советской реставрации, в идеологии и практике которой он видит политически, академически и эстетически фундированный аппарат для стирания и переписывания памяти.

Что такое время? В молодости это был один из мучительных «проклятых вопросов», пишет он в воспоминаниях. Следует ли считать время «абсолютной реальностью» или «формой восприятия»? Если считать время «абсолютной реальностью», тогда Раскольников прав — Бога нет и все дозволено:

Все забудется, уйдет из жизни, и останется только «осчастливленное» ушедшими в небытие преступлениями человечество. Что важнее на весах времени: реально наступающее будущее или все больше и больше исчезающее прошлое, в которое, как в топку котла, уходит в равной мере и добро, и зло? [557](#)

И наоборот, если считать, что время и изменение во времени суть лишь формы восприятия, то оказывается, что мир вневременен, «то есть и прошлое существует, и будущее — в одной, общей для всего „единовременности“» [558](#). Эту вне-, все- или единовременность невозможно представить, она не поддается репрезентации — и именно в этом порок реставрации в концепции «дамы из Москвы», которая видит работу историка культуры в подражании, в изобретении такого миметического метода производства репрезентаций, который позволит выдать искусственно синтезированную и расчищенную от наростов времени модель за подлинную вещь. В результате такого миметического синтеза памятник умирает, поскольку лишается присущей ему вечности, то есть едино- и вневременного присутствия в настоящем, прошедшем и будущем [559](#).

Реставрация объясняет свои цели и фундирует собственное существование утверждениями о том, что она спасает памятники. Однако есть спасение и спасение. Сознание единовременности мира и

неразделенности между грамматическими условностями настоящего, прошедшего и будущего открывается не миметическому, но мессианическому желанию: мир вневременный и есть мир спасенный: Если «времени больше не будет» при конце мира (Апокалипсис, гл. 10 ст. 6), то его нет, как некоего абсолютного начала — и при его возникновении, и при его существовании⁵⁶⁰.

Вот к такому выводу приходит советский историк-материалист как к общему знаменателю своих раздумий: времени нет. И действительно: Муравей ползет, и то, что исчезло позади, для него *уже* как бы не существует. То, к чему он ползет, для него *еще* не существует. Так и мы, все живое, обладающее сознанием, воспринимаем мир. На самом же деле все прошлое до мельчайших подробностей в многомиллионном существовании *еще* существует, а будущее в таком же размахе до его апокалиптического конца *уже* существует.

Мы смотрим в окно мчащегося поезда. Ребенку кажется, что существует только то, что он видит в окне. Того, мимо чего поезд промчался, больше нет. Того, к чему поезд приближается, еще не существует вообще⁵⁶¹.

Лихачев сравнивает историю с музыкой, в которой «наличествует прошлое звучание и предугадывается будущее» и которая «снимается иглой настоящего с пластинки (диска) вечности»⁵⁶². В этом одновременном существовании и несуществовании (для нас) вещей, в этой одновременности «уже» и «еще» заключен тот интервал, внутри которого время становится доступно восприятию человека в форме истории.

Эта философия истории, придуманная в молодости, сыграла в его юношеской жизни

большую роль — я бы сказал, успокаивающую, способствующую твердости и душевной уравновешенности во всех моих переживаниях, особенно связанных с заключением в тюрьме ДПЗ и на Соловках⁵⁶³.

Однако и для Лихачева-историка мистическая идея едино-, все- и вневременности методологически существенна. Признавая время иллюзией восприятия, историк признает божественное начало времени, но признает и факт того, что объект исторического знания — прошлое — «ограничивает всемогущество Бога»: «прошлое не уходит и не меняется <...> его не надо воскрешать»⁵⁶⁴. То, что было, неотменимо: «И в этом мире мы находимся со всем тем, что совершили, со всем нами пережитым, со всем, что было, а на самом деле остающимся существовать»⁵⁶⁵. Поэтому неотменимо «с нами» все: и ужас красного террора, и годы творческого и интеллектуального расцвета среди великих русских интеллигентов в Соловках, беседовавших друг с другом под грохот непрерывных

расстрелов; и месяцы «смертного времени» в осажденном нацистами и энкавэдэшниками Ленинграде, ужасы которого никогда не будут описаны, правда о которой никогда не будет напечатана, а то, что будет, превратится (прозорливо говорит Лихачев) в дешевый китч, в «сюсюк»[566](#). Ничего из этого никакими силами уже нельзя ни изменить, ни отменить; никакими реставрирующими усилиями «московских дам» нельзя счистить этот лишайник, эти наросты прошлого.

Этим же мессианическим пафосом всевременности вдохновляется и проповедь Лихачева — общественного деятеля: проповедь экологии культуры для сохранения *integrity* памятника в контексте, в том ландшафте, в той среде, из которых он растет — в противоположность науке реставрации, которая стремится к сохранению отдельных памятников. Ссылаясь на Рёскина, Лихачев решительно относит реставраторов к категории тех, кто убивает прошлое, наряду с архитекторами, которые сносят старые кварталы, создавая пустоту на месте сноса и в душе; наряду с туристами — «случайными убийцами», вандалами, не имеющими ни знаний, ни культуры, ни чувства ответственности перед будущим. Реставраторы заботятся

о том, чтобы выбирать себе наиболее «выгодные» объекты, о том, чтобы произведение искусства принесло им славу, и восстанавливающие старину по своим собственным, иногда очень примитивным представлениям о красоте[567](#).

От всего этого прошлое надо охранять и защищать так, как люди уже научились охранять и защищать природу: ведь его никак нельзя изменить: то, что случилось — случилось, его нельзя ни исправить, ни вернуть в прежнем состоянии. Отсюда — экологическая, а не экономическая идея ценности, экологическая метафора в языке охраны памятников: как охраняемая природа не может пускаться в оборот для получения прибыли, так и охраняемое прошлое должно защищаться от эксплуатации и спекуляции, от накопления символического — идеологического и политического — капитала[568](#).

Что такое Родина? Это монументальный памятник все- и вневременного существования прошедшего и будущего, объект экологической заботы в том смысле, что, будучи уже заведомо спасенной в своей духовной вечности, Родина тем не менее требует, чтобы ее сын посвящал себя ее спасению и в повседневной жизни. Родина берет свое начало не в величии, как утверждает официальная пропаганда, но в умалении: в военном поражении и экономической катастрофе, в апокалипсисе Великой войны. Из этого следует далеко не воинственный вывод, который с точки зрения официальной советской доктрины вызывают ощущение какого-то недостаточного

или неправильного патриотизма. Любить Родину следует «любовью-жалостью»: «Я только и мечтал о том, что можно сделать, чтобы спасти Россию»[569](#).

В хождении по мукам родной истории от катастрофы к катастрофе, от войны к террору, затем к новой войне и к новому террору, убеждение молодого человека — будущего историка и эколога культуры — в своем призвании спасти Россию все укрепляется: Чем шире развивались гонения на церковь и чем многочисленнее становились расстрелы на «Гороховой два», в Петропавловке, на Крестовском острове, в Стрельне и т. д., тем острее и острее ощущалась всеми нами жалость к погибающей России.

И далее, уже в открытой полемике с официальным патриотическим историческим дискурсом, Лихачев свидетельствует:

Наша любовь к Родине меньше всего походила на гордость Родиной, ее победами и завоеваниями. Сейчас это многим трудно понять. Мы не пели патриотических песен — мы плакали и молились[570](#).

Экология культуры, по Лихачеву, несовместима с гордостью и прочими аффектами величия: ее удел есть «чувство жалости и печали» (ср. письмо поддержки Шаламову выше, примеч. 1 на с. 390).

Прошлое нельзя изменить, Родину нельзя воскресить — но можно послужить ее спасению в вечности. Так молодой Лихачев становится историком:

Я хотел удержать в памяти Россию, как хотят удержать в памяти образ умирающей матери <...> рассказать о величии ее мученической жизни. Мои книги — это, в сущности, поминальные записочки, которые подают «за упокой»: всех не упомнишь, когда пишешь их, — записываешь наиболее дорогие имена, и такие находились для меня именно в Древней Руси[571](#).

О неантагонистической памяти и примиряющей реставрации: сады и парки

Что же предлагает экология культуры для спасения Родины в своем противостоянии науке реставрации с ее техниками расчистки и создания фетишей, с ее историзирующей эстетизацией и с ее вездесущей бюрократией? Как придать памятнику всевременное — вневременное — музыкальное звучание, «слияние в музыке прошлого, настоящего и будущего», это «слабое отражение вечности»?[572](#) В деле охраны культуры Лихачев призывает подражать природе, которая вневременна и при этом «по-своему социальна»: ей свойственны некоторые «правила поведения»:

Деревья тянутся к солнцу по-разному <...> иногда шапками, чтобы не мешать друг другу, а иногда раскидисто, чтоб прикрывать и беречь другую породу деревьев, начинающую подрастать под их покровом <...> [в Токсове] во время войны были вырублены все сосны, и сосновые леса сменились зарослями ольхи, которая затем прилелеяла под своими ветвями молоденькие сосенки⁵⁷³.

Способность одного биологического вида «прилелеять» другой отвечает особенностям русского характера: как сосенки с ольхой, так и русский человек отрицает социальный дарвинизм и живет «сообществом», поэтому и историческому его характеру свойственно беречь и защищать. Родственность между русской природой и русским характером наиболее явственно выражена в искусстве садов и парков, где природа встречается с модернизирующей волей человека. Идеал русского просветительства лежит в садово-парковом искусстве, причем не столько в работе по окультуриванию и пропалыванию, которым метафорически обозначает себя западное просветительство классической эпохи; не в работе по селекции и скрещиванию или «воспитанию» новых сортов, отмеченной утопиями социального дарвинизма мичуринского или лысенковского типа; но в работе по поддержанию парка в состоянии полноценной, плодотворной жизни — и в верности своему первоначальному истоку, в исторической и естественной подлинности искусственно возделанной природной среды. В отличие от произведений других искусств, которые конфронтируют со своим зрителем, парк есть «рубеж, на котором объединяются человек и природа», он принимает человека в себя, окружая со всех сторон. «Вы и парк обращены друг к другу, парк открывает вам все новые виды <...> и вы, гуляя, только облегчаете парку его показ самого себя»⁵⁷⁴.

Садово-парковая архитектура — идеал реставрации в лучшем смысле слова: там прошлое само прорастает в настоящее и само отмирает естественным образом, продолжаясь в потомстве под присмотром мудрого садовника. Не антагонистическая в самом своем существе диалектика, не терроризм революционной диалектики в ее марксистско-ленинском толковании, но естественная смена родственного родственным: так в идеальной надстройке духовности над грубым материализмом разрушающей прошлое реставрации обретается память-жалость, память-«прилелеянность». Так возникает подобие истории, полностью свободной от насилия; здесь все растет и отмирает само собой, «то же самое» воспроизводится в мирном сосуществовании «разного» (опять же, как в союзе сосенки с ольхой). Это история без антагонизма — классового, экономического, политического или эпистемологического; в садово-парковой экологии всевременного времени нет ни эллинов, ни иудеев, ни рабов, ни

господ, ни субъекта, ни объекта; здесь все и всё объединены единой духовностью общей среды. Олеографическая история, но все же не «одесский сюсюк».

Парк — это искусственно созданная среда, и при этом документ, а не декорация — продукт научной реставрации. Документ, в значении, которое придает этому Лихачев, есть свидетельство *живого* опыта и чувств, документальность — средство для посетителя

«*ощутить* свидетельство времени». Отношение первого рода (научно-реставрационное)

требует вырубить в аллее старые деревья и насадить новые: «так аллея выглядела». Второе отношение сложнее: сохранить все старые деревья, продлить им жизнь и посадить к ним на места погибших молодые. <...> пусть живут все эпохи, так или иначе знаменательные, ценна вся жизнь парка целиком...[575](#)

Ценность «всей жизни» парка есть принцип, который распространяется и на город: идеально было бы и старинные города превратить в парки-заповедники, а строительство нового «осуществлять там, где оно не будет врезаться в старое <...> новые здания не должны заслонять собой исторические памятники <...> поставленный по необходимости среди старых домов новый дом должен быть „социален“ <...> не конкурировать с прежней застройкой» и т. д.[576](#)

«Социальное» отношение между молодым и старым, старым и новым не должно заменяться стилизацией или «театрализацией». Это еще один грех, в котором погрязла официальная реставрация: «Нельзя убить подлинное прошлое и заменить театрализованным»; «театрализованные» реконструкции уничтожают все документальное, но даже само место, где стояло реконструированное произведение, остается исторически значимым: здесь «было, что-то значимое произошло». Между тем, даже мемориальные квартиры — те самые места памяти, которые культивируются только потому, что там когда-то «что-то произошло», захлестывает театрализация, их среда komponуется обстановкой «для ансамбля»; в архитектурных же реставрациях театрализация ведет к тому, что «подлинность теряется среди предположительно восстановленного». Культура прошлого и настоящего — это не модель и не ансамбль, но тоже сад и парк, «идеальная культура, в которой облагороженная природа идеально слита с добрым к ней человеком»[577](#).

Как примирить Лихачева — проповедника исторической реальности, которая «облагорожена» и «слита с добрым человеком», с Лихачевым — свидетелем и хранителем безжалостной памяти, с его опытом обитания миров чистого насилия, замкнутых внутри себя и уничтожающих всякое свидетельство — Соловков и ленинградской

блокады? Нарисованная им картина «прилелеяния» маленькой сосенки взрослой ольхой свидетельствует о воображении, грезящем о невозможном сосуществовании большой истории, написанной победителями-людоедами, с малой памятью «доброго человека», дважды чудом выскользнувшего из уже было сжатых челюстей.

Он пытается «прилелеять» личную память к общей истории, заполняя поля книг и иллюстраций своими комментариями. В более или менее отреставрированных свидетельствах современников, в репрезентациях мемориальных мест он узнает прошлое так же, как узнал в предоставленном ему гостиничном номере собственную камеру, где отсидел на нарах три страшных соловецких года. Вот знаменитый соловецкий «альбом-путеводитель» — экземпляр художественного издания «Архитектура Соловецких островов» 1969 года, несколько страниц которого можно видеть и читать в цифровом воспроизведении на странице архива Фонда Лихачева [578](#). Это целая серия лирических акварелей работы ленинградского художника Гуго Манизера, выдержанных в тонкой цветовой гамме «сурового Севера», в тех самых красноватых оттенках соловецкого лишайника, с которым боролась «московская дама». Свои комментарии и исправления Лихачев наносит прямо на иллюстрации, отмечая крестиками, стрелочками и словами значимые элементы тюремной среды, которые в результате реставрации затерялись в новой среде историко-культурного памятника. На оборотах он пишет комментарии, а на лицевой стороне, поверх полных лирического настроения художественных изображений старинных построек, как на карте, он отмечает окна и двери соответственно лагерным и тюремным функциям, в том числе окно камеры, где жил сам, где работал, где располагались лагерные службы, карцеры и места казней [579](#). Не менее красноречивы комментарии и исправления, внесенные им в открытки из сувенирного комплекта «Соловецкие острова» с фотографиями видов (1978), изданных в целях пропаганды историко-культурного наследия Севера: как неотправленные письма, адресованные никому и никуда [580](#).

В смысле «среды» Соловки на этих иллюстрациях и открытках представляли тем, чем они стали для сотен тысяч советских туристов, массово завозимых или самостоятельно приезжавших для отдыха и познавательного досуга; это и была, казалось бы, та самая атмосфера суровой природы и цветущей духовности, в духе которой редактировали историю Соловков Лихачев и его соавторы в 1960-е. Тем не менее примирения памяти с такой историей все-таки не происходит: Лихачев чертит ручную карту собственных воспоминаний, нанося их на типографику туристической репрезентации, а более развернутые комментарии пишет на

оборотной стороне листа или открытки, как на изнанке официального исторического нарратива. Текст на оборотах представляет собой фрагменты, впоследствии переработанные в воспоминаниях. Но чтение их на открытках представляет собой совсем иной опыт восприятия, отрывочность их отвечает реальности работы памяти, которая сглаживается и исчезает в чтении линейного повествования.

Эти открытки можно рассматривать и читать до бесконечности. Например, на одной из них, с видом Сторожевой башни, Лихачев крестиком обозначил незаметное с виду отверстие, которое имело первостепенное значение в жизни лагеря: «Главный и един[ственный] вход. Здесь проверяли пропуска». Тут же точечками обозначена тропа, ведущая к входу:

Здесь шла тропа, по которой я каждый день шел на работу и с работы в кримкабинет (криминологический кабинет) в здание УСЛОНА. Зимой в гололедицу ветром сдувало людей в ров. Ходил с 29 по 31 год: 3 года [581](#).

Открытки испещрены крестиками и именами: здесь жил один, здесь другой; вот так располагались нары, на этих спал такой-то, а на этих — я, и так далее.

Последняя его поездка на Соловки состоялась в конце 1988 года. После двадцатилетнего отсутствия он отметил, что оранжево-красного лишайника стало меньше <...> на месте Онуфриевского кладбища выросли дома, в том числе и голубой дом на месте расстрелов 1929 г. <...> Реставрация подвигалась [582](#). Церкви достраивались в духе не так давно открытой исторической наукой деревянной «северной архитектуры», не имевшей ничего общего в реальности с монументальными каменными соловецкими сооружениями. Монастырь предстал «каким-то безличным, нивелированным. Соловки-монастырь, Соловки-лагерь, Соловки-тюрьма еще более отступили в царство забвения». На месте сотен могил, ровов и ям, тысяч трупов установлен памятник, который подтверждает своим присутствием успехи реставрации, поскольку «еще более подчеркивает обезличивание, забвение, стертость прошлого <...> помнить прошлое Соловков стало уже некому» [583](#).

12. РЕСТАВРАЦИЯ-РЕКРЕАЦИЯ

МАТЕРИАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ И ЭФЕМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ

Об обогащении и облагораживании

В исследовании о дискурсивных стратегиях обоснования ценности объектов, значимость которых не определяется стоимостью затраченного производительного труда — а именно к этой категории

относятся предметы культурно-исторического наследия, — его авторы Люк Болтански и Арно Эскерр предлагают сравнить такого рода акты оценивания с процессами обогащения руды в металлургии, в результате которого повышается качество сырья и увеличивается выход полезного продукта, а вместе с тем растут и прибыли.

«Обогащением» значительно повышается ценность такого объекта в глазах потребителя, который ориентируется на экспертное мнение, оценивая то или иное в соответствии с диктуемой ему той или иной «логикой конвенций»[584](#). Обогащение материальности артефакта достигается за счет нарративной компоненты, которая, подобно патине, как нечто одноприродное материальной вещи, как бы наслаивается на его поверхность и создает вокруг него ауру исторической значимости, этической и эстетической ценности, пробуждает желания и интенции, мотивирует гражданские чувства и мобилизует организованную деятельность; пробуждает к жизни элементы гражданской религии — аффекты местного патриотизма, дискурсы исторической идентичности, коллективной памяти и пр.

Еще в конце 90-х при обсуждении планов реновации Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА) об ауре как решающем факторе повышения ценности (то есть, в сущности, этого самого «обогащения») говорил Рем Колхас[585](#). С вопросом о том, как придать МОМА еще более высокую символическую стоимость в качестве крупнейшего в мире хранителя и распорядителя сокровищ модернизма, к Колхасу обратились как к архитектору, но он заговорил совсем о другом. Он назвал самым выдающимся достоинством МОМА его собственные фирменные стратегии по «менеджменту ауры». Именно они, а не архитектура главного здания, составляют отличительную значимость, фактор ценности (*value*) МОМА.

Я считаю, эта аура возникла в результате операций отбора, операций селекции, операций пропаганды и уже с самого начала, уже на стадии предварительных исследований в 1930-е годы, операций по манипулированию средствами массовой информации. <...> Понятно, что мощь ауры прямо зависит от эффективности манипуляций.

В качестве примера правильной стратегии Колхас приводил некую американскую корпорацию, которая поразила его (видимо, в стиле корпоративного дизайна и архитектуры) системным характером манипуляций над аурой, тем, как ее разрабатывают исторически и как эксплуатируют ее эффекты, как наращивают ее магическое излучение в целях эффективного брендинга. Именно такую стратегию Колхас предлагал и музею: наращивать ауру с целью оптимизации символического капитала[586](#).

Важно отметить, что «выгодоприобретателем» от описанного здесь обогащения является, конечно, не материальный артефакт, а сообщество символического потребления, которое признает в обработанном таким образом объекте новую ценность и тем самым повышает свой статус в качестве субъекта, обладателя и распорядителя духовного богатства. И опять, невозможно не признать в этой теории обогащения неустранимое сходство с логикой материального и символического обогащения младшего сына мельника усилиями Кота в сапогах, — история, которую уже приходилось упоминать выше. Однако Болтански и Эскерр рассматривают свою модель в качестве инновации постиндустриального общества, «когнитивного капитализма» и характерного для него снятого противоречия между материальным и идеальным (материальным и символическим, базисом и надстройкой). Такое состояние объекта не то что не различает, но объединяет и то и другое в единый план имманентности, поскольку эффект обогащения достигается только в совокупности артефакта с его нарративной аурой; по отдельности они такой символической отдачи не дают. В этой способности производить добавочную стоимость в результате обогащения непроизводительным, не измеряемым ни затраченным временем, ни количеством полученной продукции трудом эпоха «когнитивного капитализма» отличается от индустриальной эпохи, а ценность, которая приписывается на основании конвенции в процессе обмена — от стоимости, которую закладывает в планирование централизованный орган распределения, основываясь на собственных представлениях о потребностях и удовлетворении.

На утверждения, заявляющие об открытии чего-то такого, чего раньше никогда не было, обычно следуют критические комментарии, утверждающие, что «в других местах все по-другому» и/или что «на самом деле так было всегда». Не вдаваясь в сложности экономики конвенций при когнитивном капитализме и не оспаривая, что реалии французского общества развитого капитализма нельзя прямо переносить на социалистическое общество периода застоя, все же нельзя не отметить, что задолго до наступления «когнитивного поворота» уже в культурной политике большевиков наблюдался процесс, подобный «обогащению», несмотря на полное отсутствие для этого экономических условий. Радикальная критика преданных большевиков клеймила такие процессы, как феномен термидора. Я уже разбирала эту форму вмешательства «термидорианцев» — историков искусства и организаторов культурной политики — в реквизиционные кампании большевиков против имущих классов и церкви. Переопределив религиозную реликвию в качестве шедевра

средневекового искусства, полезного в деле просвещения масс, а старинное полотно из частной коллекции — в качестве товара, привлекательного на международном рынке, авторитетный доверенный специалист Игорь Грабарь добивался повышения ценности артефакта в глазах начальства, ранее видевшего, например, в иконном окладе лишь источник для выковыривания камней и материал для переплавки. «Обогащая» вещь повествованием и повышая его оценку за счет экспертного мнения, Грабарь тем самым спасал артефакт от роковых последствий революционного иконоклазма и создавал систему для охраны его уже в качестве памятника, то есть объекта государственного значения.

Противники Грабаря справа отрицали подобные стратегии как кощунственные, противники слева, как уже говорилось, обвиняли в термидорианстве, а также в коррупции и двурушничестве, сторонники же — поддерживали, видя в них охранительное и спасительное компромиссное решение. Собственно, ранней формой того, что французские социологи называли «обогащением», как раз и можно считать такого рода «сохранение» и «спасение». При этом практиковалось такое «обогащение» культурной собственностью под сенью режима, поставившего целью уничтожение всякой собственности вообще и даже памяти о ней, о ее происхождении, ценности и о ее собственниках. Под эгидой Наркомпроса на институциональном уровне и в среде оценочных экспертных суждений осуществлялась реабилитация значимых, но идеологически запретных вещей, их символическая реставрация в качестве допущенных в обращение объектов. Так, икона, храм, живописное полотно из частного собрания или иного рода реликвия как бы прокладывалась форсирующими дискурсивными элементами — историческими, эстетическими, педагогическими, просветительскими нарративами — и вещь как будто возрождалась к жизни, теперь уже как мнимое подобие самой себя и уже совсем в иной природе.

Поскольку об обогащении в ситуации военного коммунизма говорить сложно, уместно было бы сравнить такого рода реставрацию с другим промышленным процессом — облагораживания, то есть специальной обработкой сырья, которая делает материал более пригодным для применения в дальнейшем (в данном случае — символическом) производстве. Более того, в категории ценных памятников, облагороженных приемлемой для режима нарративом и аурой, попадала ничтожная доля артефактов при подавляющем преобладании дикого разрушения сталинских пятилеток, войны, хрущевской борьбы с религией, благоустройства городов при Брежневе и пр., так что со временем, в стадии позднего социализма с его культом «образа», «облика» и пр., нарратив и аура стали

накладываться на уже совсем откровенный новодел: исторической материальности практически не оставалось, тогда как для решения задач воспитания и досуга было достаточно «идеального», то есть образов — изображений объектов наследия и соответствующих повествований.

Если в этом процессе спасения и сохранения можно видеть момент выгоды, то бенефициаром в первую очередь является, конечно, историк искусства. Мне кажется, мы еще не в полной мере представляем себе, насколько разрушительные битвы и социальные катаклизмы XX века послужили обогащению и усложнению наших знаний об истории искусства и какого размаха демократизация в потреблении эстетических и исторических сокровищ наступила как косвенное их, этих катаклизмов, следствие. Подобно стервятникам, историки искусства приходят по следам войн и революций, копаются в руинах и бесхозных коллекциях, перемещают и хранят вещи в секретных хранилищах, каталогизируют, изучают и описывают, облагораживают и обогащают новыми открытиями и сведениями и тем самым спасают и сохраняют бесценные сокровища, при этом переписывая провенанс, «анонимизируя» и «паспортизируя», то есть бюрократически упорядочивая историю вещей и вычеркивая из анналов их прежних собственников, а иногда возвращают обществу в качестве всеобщего достояния, но уже совсем в новом качестве и юридическом статусе.

Деревянная архитектура Севера, а в послевоенный период особенно Кижы, стала удобным и желанным объектом для такого рода операций. История эксплуатации деревянных церквей в качестве символов наследия была долгой и драматичной. Их обнаружили и популяризировали в качестве исконно русского Возрождения модернисты-мирискусники; их обмеряли и описывали церковные консерваторы до революции и спасали советские архитекторы в 1920–1930-е годы; затем снова спасали, изучали и консервировали финские военные — историки искусства во время оккупации Карелии; вновь обмеряли и обследовали московские архитекторы в конце 1940-х; а в 1970-е годы Преображенский собор — «жемчужина северной архитектуры» — был отреставрирован в ходе колоссального проекта по «восстановлению оптимального облика» адептом народного зодчества академиком А. В. Ополовниковым, после чего собор стал и до сих пор остается объектом целой серии реставраций, каждая из которых предназначена для минимизации вреда, нанесенного предыдущей⁵⁸⁷. За это время Кижы превратились не только в популярное предприятие культурной индустрии (на советском языке — «воспитания и досуга»), но и в место активного

гражданского движения, которое уже несколько десятилетий объединяет волонтеров — защитников экологии и культуры [588](#).

При прямом участии реставрации такие акции спасения, сохранения и последующего культивирования революционизируют биографии вещей, когда своим экспертным вмешательством в жизнь артефакта специалист фактически институирует ту же самую вещь как совершенно новый объект с новой, начатой с иного нуля, историей и с новой идентичностью. Уже в постсоветское время владельцы жилплощади и защитники исторических сооружений в Москве прибегали к подобной стратегии обогащения-облагораживания, выискивая в архивах сведения о посещении того или иного дома тем или иным историческим лицом и тем самым защищая здание или всю территорию от сноса и коммерческой застройки. История спасения шедевра всегда полна перипетий и волнует массового читателя [589](#). При этом факт спасения и сохранения остается неопровержимым; в реставрации нет лицемерия, но есть свой метод, своя логика и экономия: в обмен на продолжение жизни вещь должна забыть, кто она, что она и откуда.

Поздний социализм возрождал свое прошлое в форме подражания подражанию, как симулякр симулякра: путем «воссоздания оптимального облика», «образа», «вида», «души города», «небесной линии» и пр., материализуя в воссозданных артефактах образы, полностью соответствовавшие изображениям этих артефактов из школьных учебников и с туристических открыток. Так возникло после смерти Сталина (понимаемой широко, в контексте общественных реформ и технического прогресса) что-то подобное повороту в ойкономии от сталинской «жесткой» стоимости к обобщенно понимаемой «ценности», «жидким», или «текучим», ценностям «идеального». На языке публицистов и идеологических работников они именовались «духовными» и подразумевали когнитивное, по существу, образование из нарративов, фигур и символов, образов, аффектов и конвенций, связанных в то же время с теми же объектами материальной культуры, которые в свое время спасла, сохранила, возродила та же сталинская культура — пусть не в самом своем громком изводе, не в самой массовой продукции, но в более софистицированной редакции (для) культурной элиты. Все с теми же иконами, церквями или полотнами русских передвижников теперь связывались ценности культурного досуга и патриотического воспитания, коллективные переживания патриотических эмоций, дискурсы и практики культа Родины, любви к малой родине, знания и изучения родного края, родной истории и пр. [590](#)

О «своем» и «ничьем»: *res nullia*, символическая собственность и наследие как идеология

В советской символической системе само понятие культурного наследия утвердилось и институционализировалось уже в сумерках социалистической экономики, когда распределение по принципу централизованного удовлетворения потребностей сменилось некоторыми послаблениями в смысле самоорганизации и самоудовлетворения граждан, а вместе с тем на смену командной экономике, основанной на стоимости, пришли элементы экономики снизу, не всегда легальной и основанной на дифференциации, на простейших категориях экономического обмена вроде качества и спроса и в целом на системе относительно явных или подразумеваемых и понятных на практике условностей, социально признанных конвенций и дистинкций («различений» Бурдьё) в отношении того, что составляет или не составляет ценность. Из такого рода дистинкций, связанных с патримониальными настроениями, из относительной свободы в выборе таких конвенций и из относительной свободы самоорганизации в позднем Советском Союзе складывалось, в частности, под присмотром ЦК ВЛКСМ молодежное движение реставраторов, впоследствии реорганизованное во Всесоюзное добровольное общество охраны памятников (ВООПИиК) и давшее толчок развитию движения русских националистов, поначалу также вдохновившихся идеями охраны и спасения русской старины и практиками организованной любительской реставрации⁵⁹¹.

Опустошение памяти в «текучей» символической экономике позднего социализма и превращение прошлого в массовые движения за сохранение эфемерных, идеологически сконструированных ценностей коллективной идентичности — это своеобразная форма вызова по отношению к изжившим себя принципам официальной исторической науки. На исходе социализма именно память стала лозунгом перемен, тогда как материальный эквивалент памяти, культурно-историческое наследие, стал объектом борьбы между потенциальными наследниками социалистической культуры за новую, на иных основаниях и иными субъектами реапроприацию прошлого. В этом противостоянии на демократическом фланге память была репрезентирована обществом либеральной интеллигенции «Мемориал», на националистическом — радикальными русскими шовинистами из общества «Память». И та и другая память, занимая антагонистические друг другу крайние фланги, формировалась в оппозиции к официальной доктрине истории.

Именно со складыванием патриотического культурно-исторического движения в середине 1960-х годов, по-видимому, и следует связывать окончательное утверждение самого понятия культурного наследия как собирательного названия для всего комплекса патримониальных эмоций, принципов, объектов, дискурсов и практик коллективной идентичности, комплекса материальных и символических меток принадлежности «своему»: патриотические чувства почитания *своей* истории, *своей* земли, *своего* края, *своего* языка; служения *своему* народу, Отечеству; *своей* Родине⁵⁹². Драммы коллективной идентичности активно обсуждались советской интеллигенцией позднего социализма; патримониальные аффекты «своего» манифестировались в массовых исторических и краеведческих движениях, в инициативах самоорганизованных туристов, следопытов и походников, постепенно принимавших форму если не индустрии, то организованного, хоть и «ненавязчивого» сервиса. Эта риторика «своего» — то есть такого, что мне не принадлежит, но чему принадлежу я сам, частью чего я сам являюсь; такого, что *не присвоено мной*, но, наоборот, как бы *присвоило меня*⁵⁹³, — воплощает себя в практике спасения, охраны и культивирования вещей, которые были заведомо «ничейными», *res nulla*.

На заре советской системы охраны культурных памятников, в условиях революционного передела имущества, вопросы собственности носили не отвлеченно-метафорический, но абсолютно конкретный юридический характер. Вещи, составившие этот фонд, все были вначале реквизированы революционным насилием, то есть составляли огромный объем бесхозной собственности, «собственности без собственника». Икона или церковное здание, спасенные экспертами и зачисленные Наркомпросом по категории культурно-исторического памятника, попав в руки исследователя, историка и реставратора, были, по существу, «ничьими», «бесхозными вещами», *res nulla* римского еще права, согласно которому нашедший такую вещь — например дичь или растения в природе, клад в земле или что-то, от чего «отказался владелец», — мог присвоить ее посредством акта «оккупации»⁵⁹⁴. Как «ничья вещь», старинная икона, оказавшаяся в руках наркомпросовского реставратора, с таким же успехом могла быть обнаружена зарытой в кладе или найдена в природе, подобно коряге, выброшенной прибоем на берег моря. Не будучи заведомо никем не востребованы, поскольку собственники были репрессированы, а собственность так или иначе изъята и в целом запрещена, они представляли собой что-то вроде модернистских «найденных объектов», *objets trouvés*. «Находка» —

одно из ключевых слов в дискурсе ранней советской реставрации с ее духом золотой лихорадки в Клондайке: не случайно и первые реставрационные проекты под эгидой советской власти были организованы в форме экспедиций в монастыри, которые (экспедиции) переживались как приключения и описывались в духе подвигов пионеров — покорителей дикой природы и открывателей сокровищ. Так разоренные монастыри стали сокровищницами для историка-модерниста, эстетизатора «найденных объектов».

Оказавшись «найденными» благодаря политическим репрессиям, церковная живопись и архитектура представляли собой практически неограниченное поле для модернистского художественного эксперимента, каковым многие проекты реставрации на деле и были, несмотря на риторику исторической точности, пунктуальное, даже в самые драматические годы первых пореволюционных реставрационных экспедиций, соблюдение требований научного обоснования, тщательное протоколирование и документирование каждой операции расчистки и атрибуции и ревнивое наблюдение со стороны конкурентов.

При этом на раннем этапе расчистка икон и религиозных сооружений, видимо, все-таки сопровождалась ощущением, что наркомпросовская реставрация, несмотря на полученный мандат, распоряжается не своей собственностью. В многократно рассказанной Грабарем и его сподвижниками легенде о чудесной находке подлинников работы Рублева в Звенигороде (впрочем, в последнее время снова поставленной под сомнение⁵⁹⁵) всегда присутствует указание на то, что иконы были обнаружены бесхозными в дровяном сарае, то есть, следовательно, были списаны за ветхостью и уже не являлись святынями с формальной точки зрения. Тогда же, в 1918 году, на пике этой кампании энтузиаст реставрации и первооткрыватель древнерусской иконы как арт-исторического объекта Павел Муратов отказался участвовать в расчистке чудотворных икон, очевидно признавая за сообществом верующих права символической собственности, далеко превосходящие интересы исторического знания и эстетическое чувство. Тем не менее революционный вандализм и реквизиции, закрытия монастырей и разрушения церквей, затем сталинская индустриализация и коллективизация, городские реконструкции 1930-х годов, катастрофических масштабов деструкция, принесенная войной, когда исторические места почти сплошь покрылись руинами, — все это усугубило состояние «ничейности» вещей как «собственности без собственников» и предоставило еще большую свободу модернистскому воображению и историческим спекуляциям историка-реставратора, ученого, художника и идеолога в одном лице.

Примером такого экспериментального использования «ничейного» исторического объекта является реставрация архитектором Петром Барановским собора Пятницкого монастыря в Чернигове, датировка которого была предметом споров археологов. В результате бомбардировки в 1941 году собор был сильно разрушен, благодаря чему в теле руины вскрылась кладка, которую Барановский счел оригинальной и на основе которой, пользуясь методом аналогии, то есть копируя другие известные сооружения, датированные тем же временем, что и разрушенный собор, он восстановил здание «полностью» и «в первоначальном облике». В результате вместо южнорусской барочной церкви, простоявшей в более или менее неизменном виде с XVII века и еще до войны имевшей прихожан, на этом месте образовалось никем никогда не виденное кирпичное здание домонгольской архитектуры, возможно не без антизападного («балканского») подтекста, и датированное на основании невероятно широкого, хотя и чрезвычайно занимательно изложенного исторического экскурса⁵⁹⁶.

Студенты-романтики и энтузиасты-краеведы начала 1960-х годов, активисты клуба «Родина», предшественника ВООПИиК, тоже обнаружили «русскую старину» как счастливую находку, оказавшись на экскурсии в Переславле-Залесском, Ростове Великом и Угличе. Там их ждал сюрприз: «Ребята *открыли* для себя ошеломляюще прекрасный мир древнерусского искусства и еще в дороге решили организовать в своем вузе фотовыставку, рассказывающую об этом путешествии, и провести вечер, посвященный русской старине». (Курсив мой. — И. С.)⁵⁹⁷

Петр Барановский всю жизнь самоотверженно боролся за сохранение православной старины, в том числе эмблематических сооружений древней архитектуры — таких как храм Василия Блаженного или Казанский собор на Красной площади. Он сопротивлялся при всех поколениях советских иконоборцев — и при большевиках, и при Сталине, в том числе сидя в лагере, и при Хрущеве — гонителе церкви, и при Брежневле — покровителе модернистов в вопросах городской среды. В 1960-е годы Барановский становится духовным вдохновителем романтической, но невежественной, скажем прямо, молодежи, носителем обогащающих и облагораживающих знаний и умений. Он привлекает энтузиастов-любителей в качестве даровой рабочей силы для расчистки своих объектов. Он воспитывает из некоторых — профессиональных мастеров-реставраторов; из некоторых — русских националистов разной степени радикальности, объединяя и тех и других страстной проповедью охраны прозябающего в государственном небрежении и стремительно разрушающегося национального прошлого.

Подвижнический труд Барановского на ниве просвещения — пример того, что вслед за Болтански и Эскерром можно назвать обогащением руин привлекательными для ищущей духовности интеллигенции и приемлемыми для начальства историями. Свидетель и жертва реальной истории, он с тем большей страстью отдавался облагораживанию прошлого эфемерными образами эстетизированной в духе Серебряного века русской православной старины. Все это не могло не «обогащать» и не могло не «облагораживать», направляя молодую активистскую энергию в патримониальное русло⁵⁹⁸.

Выдающийся архитектор-реставратор, сподвижник Грабаря в Наркомпросе, организатор десятков музеев в 1920-е годы, автор десятков реставрационных проектов в разных концах Союза, узник ГУЛАГа по «делу реставраторов», активист и теоретик послевоенной реконструкции, а затем и вдохновитель движения реставраторов середины 60-х⁵⁹⁹, Барановский превратился в культовую фигуру в пантеоне героев-подвижников русской духовности. Свидетель «жития Барановского», его биограф Ю. А. Бычков приводит эпизод: Барановский ведет экскурсию, показывает результаты восстановления исторического здания.

Кто-то из экскурсантов, человек явно не знакомый с биографией Барановского, перебивая <...> спрашивает Петра Дмитриевича: «А вы видели монастырь неразрушенным?» Барановский на несколько секунд замолкает, снимает очки, протирает запотевшие на морозе стекла и с вызовом отвечает: «Еще увидим!»⁶⁰⁰

Эпизод сенсационной реставрации в Чернигове не единственный в его биографии, когда захватывающий рассказ о счастливой находке сопровождался сообщением о полной утрате оригинала. Знаменита еще одна история, связанная с его именем — открытие Барановским в 1947 году на территории Андроникова монастыря в Москве фрагмента могильного камня, в котором он идентифицировал надгробие уже признанного к тому времени национальным гением Андрея Рублева⁶⁰¹. Согласно легенде, благодаря этой находке «обогащенный» тщательно аргументированным экспертным мнением монастырь — на тот момент самое древнее историческое сооружение в Москве — в преддверии празднования 800-летия основания города удалось спасти от уже запланированного сноса. Подобным же образом было «обогащено» и любимое детище Барановского, церковь и музей в Коломенском, но в этом случае «обогатить» его ценность удалось с помощью писем композитора Берлиоза, в которых он выражал восхищение Коломенским и которые были опубликованы женой Барановского в переводе с утерянного французского оригинала⁶⁰². Таких легенд с Барановским связано множество, при том что и его собственная личность, окутанная плотными пеленами

мифологии и автомифологии, — что не составляет исключения среди биографий людей его поколения и его интересов — остается загадкой, своего рода «ничейной вещью», *res nullius*. Его личность тоже стала общественным достоянием, наподобие «найденного объекта», в который разные интересанты — будь то русские националисты или художники-модернисты, продолжатели традиций Серебряного века, верующие православные или неверующие интеллигенты, любители старины, профессиональные историки искусства или студенты-энтузиасты и любители-реставраторы — все вольны вкладывать оценки и смыслы, обогащать его биографию до состояния «жития», его деятельность — до уровня «деяний».

Если бы такого рода события не имели места, их следовало бы выдумать. Эти истории свидетельствуют не только об опасных политических играх реального или воображаемого сопротивления ради «спасения» и «сохранения», как в случае с надгробием Рублева, но и о желании несмотря ни на что играть в не менее рискованные модернистские игры с исторической реальностью. Подобную игру, хотя и в совсем иной обстановке массового народного движения памяти, но из тех же соображений сохранения и спасения, в какой-то мере представлял собой и проект «научного воссоздания» Екатерининского дворца, который в наше время упрекают за то, что ради иллюзии возвращенной целостности пожертвовали значительными объемами оригинальных материалов, или послевоенная реставрация церквей в Новгороде и Пскове, где от некоторых сооружений, на взгляд непрофессионала, после войны оставалось не больше чем горсть праха. Иными словами, взяв за основу объект «собственности без собственника», реставратор-модернист реставрирует его, воздвигая на его месте модель, построенную из исторических свидетельств, формальных аналогий, имеющих обмеров и умозрительных спекуляций относительно «первоначального состояния» или «вида». Собственность без собственника «обогащается» желаниями и ценностями своего потребителя и превращается из вещи — в образ, в «оптимальный облик» (Ополовников), который воплощается в материале, создавая новый исторический объект, синтезированный из эфемерностей сегодняшнего дня.

О принципе реальности: от эпохи текучести — к времени
недвижимости

Георг Васильевич Мясников (1926–1996)⁶⁰³ принадлежал когорте комсомольских вожаков поколения Великой Отечественной войны, после смерти Сталина оказавшихся вытесненными из центральных аппаратов, в результате чего он провел жизнь в Пензе, где в качестве секретаря обкома отвечал за идеологию и культуру, то есть, как он

подчеркивал, не за «досуг», но за «воспитание» в горячо любимом им крае. С приходом к власти Горбачева в воздухе запахло серьезными аппаратными реформами, и Мясников понял, что пришло время выходить на пенсию. К счастью, тогда же в Москве начальство и Центральное телевидение обратили внимание на его многолетнюю и чрезвычайно плодотворную деятельность на почве истории, культуры и краеведения во вверенной ему области. И действительно, его дневник⁶⁰⁴ едва ли не на каждой странице содержит описания его встреч в качестве секретаря обкома с творческой интеллигенцией и молодежью, собраний по городскому и сельскому благоустройству, открытий новых монументов и памятных досок, музеев и музеев-усадеб знаменитых русских и советских писателей, которых было много на пензенской земле. Между этими записями — бесконечные поездки на места и в Москву по депутатским и партийным делам, описания нищеты, пьянства, драк и заброшенности людей и земли в области; попытки вселить энтузиазм в население и редкие всплески ответной общественной мобилизации; неприятности по работе, отдых в кругу семьи на дачном участке и бесконечные раздумья о прошлом и о том, как в стране получилось то, что получилось. Назначение на работу в Москву заместителем председателя Советского фонда культуры в 1986 году развязало сразу два тяжелых узла: мыслей о пенсии и мыслей о провале партийного руководства страной, а также о собственной в связи с этим вине как идеологического работника. От горбачевского обновления он не ожидает ничего, кроме расправы и позора; поэтому выхлопотанный в Москве пост заместителя академика Лихачева в Советском фонде культуры в конце долгого года мучительных ожиданий является как чудесное избавление.

Советский фонд культуры был первым в числе многих организаций такого рода, поощрявшихся и лично поддерживавшихся Горбачевым, но исчезнувших вместе со своими активами вскоре после падения СССР. Фонды основывались на новой форме собственности, в которой государственные (партийные) средства должны были сочетаться с пожертвованиями общественных организаций, граждан и благотворителей; тем самым обеспечивалась и новая форма сотрудничества между государством и обществом. Основными задачами фонда были: культурная дипломатия и пропаганда советской культуры за рубежом и возвращение ценностей русской культуры на родину⁶⁰⁵. Этим последним и должен был заниматься, наряду со всей административной работой, зампреда Мясников. Он таким образом являл собой принцип реальности в этом довольно утопическом проекте использования культуры для спасения тонущего корабля. В идеальном мире исключительно возвышенных

духовных ценностей он был экономом, или *ойкономосом*, по существу завхозом-распорядителем.

Начинается это дело с того, что «школьники из Львова продали поделок на 72 рубля и перевели в Фонд... — об этом надо написать в Пионерской правде»[606](#). Через пару лет дела идут уже на ином уровне: «Мне важно проникнуть на аукцион Сотби и Кристи и приобретать русские вещи не за свои деньги»[607](#). Как человек умный и опытный в аппаратных интригах, Мясников быстро разобрался в особенностях ландшафта, в пространстве между Раисой Горбачевой и Лихачевым, то есть, с одной стороны, между интересами двора и дворцовых интриганов, как отечественных, так и зарубежных — и, с другой, научными и культурными интересами старого академика, которого «надо беречь как знамя»: «Хомут я одел сложный. Капризный старик и волевая женщина. Как вертеться в этом пространстве?»[608](#) И главное — как защитить Фонд от хищников? Например, от Сороса:

...его политические устремления к «открытому обществу» понятны. Нам надо быть и внимательнее, и бдительнее. Сорос меня не любит и боится. Понимает, что я понимаю его <...> Какое-то внутреннее неприятие этого разбогатевшего еврея. Немного поговорили. <...> Смутило меня, что крупную сумму [Сорос выделил] на «Мемориал». Промолчал. Разговора не получилось[609](#).

Или от разнообразных нахлебников из лиц отечественной культуры: на заседаниях правления «что-то не видно деятелей культуры. Громко кричали, а когда дошло до дела, сидят по домам и мастерским, тихо гребут гонорары»[610](#). Вообще, «работники культуры» — это эгоизм, зависть, недоброжелательность, нечистоплотность, отсутствие твердых норм морали и нравственности. Это страшная публика, готовая ради собственного благополучия утопить любого. Порядочные люди среди них — величайшая редкость[611](#). Особенно «много шушеры сплотилось около „Культурной инициативы“... Икру жрем, а доярки по брюхо [в навозе ходят] на дойку»[612](#).

Но из всех «работников культуры» чем дальше, тем все более чуждым становится для него его начальник, глава Фонда культуры академик Лихачев: вечно отсутствующий, вечно выступающий то по телевидению, то в центральной прессе, то за рубежом, тот самый, которого «надо беречь, как знамя».

Старик <...> мучается мыслями планетарными <...> Саваоф. За облаками. Его мало интересует в чисто реальном плане культура народа. Он ее просто не видит и не знает[613](#).

Дальше — больше: «Он же — типичный космополит, человек, воображающий, что принадлежит мировой науке. Ему истинно

русское не очень дорого»[614](#). Опытный идеологический работник, привыкший на лету схватывать мысль, чтобы обличить в ней идейную слабость, он насмешливо конспектирует программную речь «старика» со всеми ее «планетарными мыслями» и идейными противоречиями. За этой речью последует разрыв и увольнение Мясникова из Фонда:

Беспокоит [Лихачева] положение в культуре. Можно разделить экономику, можно разделить оборонный потенциал, но культура неделима. Культура питает всё лучшее, что есть в народе. Культура способна объединить людей. Разъединяет полукультура. Фонд должен найти свое место в движении культуры. Не надо бояться, что он станет элитарным. Элитарность — признак культуры. <...>

Пушкин может всех объединить. Правда, его стихотворение «Клеветникам России» надо признать ошибочным <...>

Предложение, чтобы в Фонде проводились «салоны», на которых звучали бы доклады о Шевченко — украинцев, но без политики и без противостояния... Слышится как набор кабинетных мечтаний кабинетного деятеля, далекого от жизни, а тем более действительного состояния культуры[615](#).

Утверждая, что Лихачеву не дорога культура русского народа, Мясников говорит не только как симпатизант «русской партии», идеями которой он постепенно проникается, но и как представитель нескольких поколений своей семьи, о судьбе которых он стал задумываться, только когда о «ленинщине» и «сталинщине» заговорили в перестройку.

Разговорились вчера о культе личности. Оказывается (*sic!*), у меня есть свои счеты: расстрелян Василий, брат бабушки в Бахчисарае, сгинули в 30-е годы Владимир, Степан и Валерьян, я с мамой перенес ужас голода 1932–33 гг., угроза ареста в 1952 году[616](#).

Размышляет он и о своих семейных корнях, видя связь между предками по линии отца — «людьми духовного положения» («дьячки, священники, псаломщики, пономари») — и собственной работой на поприще идеологии[617](#). Все это, в конце концов, примиряет атеиста-коммуниста с церковью, в которой он видит более подходящую для русского народа форму идеологической организационной работы по сравнению с партийной. О сносах старинных усадеб и запустении в церквях, о жизни верующих в деревнях он, чья карьера в свое время пострадала от гонителя религии Хрущева, постоянно упоминает в дневниковых записях пензенского периода. Но все это также не вызывает в нем никакой солидарности с Лихачевым — человеком, как и он сам, казалось бы, и «пострадавшим», и верующим.

После ухода из правления Горбачевой Фонд больше не имеет господдержки; обсуждается контракт с президентом австрийской фирмы «Лотто-тотто» на предмет открытия в помещениях Фонда казино; обсуждается проект открытия в его буфете «ресторана фирмы „Маргарита“ с бесплатным питанием сотрудников»[618](#). В дневниковых записях, относящихся к 1992 году, Мясников уже уволен из Фонда культуры. На его место пришел новый заместитель, «весь суевающийся, не находящий себе места, готовый служить всем и вся»[619](#). Вера (жена) отправляется на родину навестить родню; «вернулась из Пензы. <...> Ничего особенного не привезла <...> [Односельчанин] обещал, но не прислал картофеля»[620](#).

Принцип реальности торжествует, в чем Мясников окончательно убеждается, когда в поисках работы возвращается в давно и до последней детали знакомое здание на Старой площади. Теперь тут сидят новые хозяева. Закончилась эпоха текучести, началась новая — время недвижимости: «Надо ехать к Суркову...», имени-отчества которого на тот момент еще никто не успел выучить наизусть. Надо ехать к Ю. (*sic!*) Суркову, представителю и одному из молодых руководителей банка МЕНАТЕП, который обосновался почему-то в бывшем 1-м подъезде ЦК на Старой площади. Российское правительство оседлало здание ЦК, а поселились в нем не только работники и руководители правительства, но и представители тех «деловых» кругов, которые седлают российское правительство. Знакомый первый подъезд. Как и прежде, два офицера на входе, те же, но чуть загаженные, вестибюль и раздевалка, тот же лифт, который работает для начальства передними дверьми, а для остальных — только тыловой частью. Ничего буквально не изменилось. В старом здании со старыми порядками только новые хозяева. Поднялись на 3-й этаж. В дальних коридорах, где сидели всякого рода помощники, кабинет Ю. Суркова без приемной. Правда, на столе и АТС-1, и АТС-2, и еще какие-то телефоны. Кажется, только нет ВЧ.

Разговор с Ю. Сурковым открывает многое на обстановку, которая реально сегодня складывается в России. Он, не скрывая, сообщил, что банк МЕНАТЕП заинтересован в скупке недвижимости, обещающей в будущем большие прибыли. Иметь деньги теперь мало. Главное — вложить деньги в настоящее дело. Задача — приобретать жилые дома, перерабатывающие предприятия, зверофермы и т. п. Банк готов делать это без скупщиков, если руководители пойдут на это. Их согласие возможно на обещании любых благ лично для них и для коллективов приватизируемых предприятий. Кажется, вопроса о размерах взяток не возникает. Что касается продвижения этих проектов в центральном российском правительстве, то тут нет особых

вопросов, о чем, кстати, свидетельствует факт его пребывания в кабинете на Старой площади. Цель — 50–60% акций в руках МЕНАТЕПа. Мой оклад — в зависимости от успехов добывания объектов приватизации, да еще и какой-то процент от стоимости приватизируемого предприятия...[621](#)

Торжествующая над всеми возможными образами, обликами, садами, парками и небесными линиями реальность реставрации (капитализма) превосходит всякие ожидания даже такого человека реальности, как Георг Мясников:

Представить себе не мог, что первый подъезд ЦК займут нувориши «реставрируемого капитализма». Такое и во сне не могло присниться[622](#).

О том, что осталось

В этом царстве недвижимости что осталось от коммунизма, кроме бывшей партийной собственности: «...два офицера на входе, те же, но чуть загаженные, вестибюль и раздевалка, тот же лифт...»? «Ю. Сурков» оказался провозвестником нового века «коммунистов без коммунизма». В нем коммунизм больше не представляет значения ни как «мировая система», ни как «историческая эпоха», ни как «будущее человечества». Претензии коммунизма в так называемом однополярном мире значительно скромнее: это не более чем «коммунистический момент», «коммунистическая гипотеза» (Ален Бадью) или «форма диссенсуса» (Жак Рансьер); советский коммунизм привлекает интерес социологов медиа и культуры скорее методами культурной революции[623](#) (то есть, в моих терминах, политической реставрации), чем революции в смысле ленинской теории или в смысле 1960-х годов, в духе противостояния истеблишменту и этоса контркультуры. То, что еще в послевоенном поколении критически противостояло потреблению и спектаклю, ныне присвоено текущим «когнитивным капитализмом» и используется им себе во благо не вопреки, но благодаря абсурду капиталистической логики:

...капитализм нуждается во врагах, в тех, кто питает к нему острое недовольство и готовы идти на него войной. Именно такие люди обеспечивают капитализм нравственными основаниями, которые у него самого отсутствуют. <...> Капиталистическая система <...> обнаружила путь к своему спасению в направляемой против него критике[624](#).

Поздний социализм растекся реконструированными образами официальной истории в духе гуманистической проповеди примирения между коллективными нарративами прошлого и сопротивлением индивидуальной памяти; между исторической философией несостоявшейся утопии и репрессированной памятью нескольких поколений, брошенных на ее, этой утопии, невозможное

воплощение в жизнь. В тот день явление Георгу Мясникову «Ю. Суркова» в кабинете на Старой площади и в окружении цековских вертушек стало знаком реставрации (капитализма), то есть не конца, но начала: точкой отсчета нового времени и процесса подчинения реальности — абсурдной логике мира капитала.

Техника и методика реставрации являет собой доказательство того, что абсурдность такой логики лишь кажущаяся. Когда в глобальном экономическом порядке нет альтернативы, конструкция, деконструкция и реконструкция уподобляются друг другу, поскольку опираются на одни и те же приемы анализа. В тотальной инсталляции критический аппарат не противоречит аппарату истеблишмента, когда аналитические процедуры используются не критически, то есть не деконструктивно, но, наоборот, в целях усовершенствования техники и эффективности конструкции и реконструкции. В этом свете «абсурдная логика» капитализма, который умеет обращать в свою пользу объявленную против него войну и извлекать прибыль из того, что несет ему разрушение, — такая логика перестает быть абсурдной. Современность, будь то «жесткая» модерность сталинских стоимостей или «жидкая» модерность «вегетарианских времен» с их сентиментальными ценностями и ностальгией — это всегда война против времени, успех в которой зависит от способности критически понять время и нейтрализовать его разрушительные силы, противопоставив им техники производства тотальностей, в том числе воображаемых тотальностей «оптимальной даты», «оптимального образа», «перспективы», «вида», «небесной линии» и пр. Критический дух укрощается, когда аргументы критического анализа нейтрализуются и приспособляются в качестве социальных и политических технологий ради аффирмативности, креативности и тому подобных ценностей «когнитивного капитализма». И тогда генеалогия возвращается к тем трем модальностям истории, которые Ницше распознал в 1974 году. Она возвращается к ним, несмотря на возражения, выдвинутые Ницше во имя утвердительных и творческих сил жизни. Но они (модальности) подвергаются метаморфозу; культ памятников превращается в свою пародию; почитание преемственности с прошлым — в системную диссоциацию; критика исторической несправедливости прошлого от лица человеческой правды нынешнего дня оборачивается разрушением субъекта, который утверждает знание, используя для этого силы несправедливости, неотъемлемо присущие собственно воле к знанию [625](#).

ЭПИЛОГ: РЕСТАВРАЦИЯ И НАСИЛИЕ

Революция оставила на своем попечении музеи и дворцы, с которыми неизвестно что делать. Картина Эйзенштейна — первое разумное использование Зимнего дворца. Он уничтожил его⁶²⁶.

Зачем мы сохраняем вещи, зачем придаем им статус ценности, храним в музеях и семейных архивах, коллекционируем и окружаем культом, изучаем в качестве исторических памятников, посещаем в качестве достопримечательностей и пр.? На этот вопрос можно ответить так, как египетский бог Тевт в платоновском диалоге «Федр» ответил мудрому царю на вопрос, зачем тот изобрел письмо и счет: «для памяти и мудрости». Как известно, царь на это возражает, что Тевт изобрел тем самым, наоборот, способ хранения забвения, поверхностного знания, «припоминания и мнимомудрости».

Парадокс письма-фармакона распространяется и на памятники истории и культуры, то есть на все, что мы собирательно называем наследием. Эти средства для записывания и отсчета времени суть по своей структуре мифограммы Леруа-Гурана, которые выносят память наружу и закрепляют в формах монументов, сооружений, живописи и скульптуры, садов и парков и пр., в материальности которых многочисленными актами реставрации наносятся, стираются и снова наносятся записи и перезаписи прошлого. Параллельно политическим и социальным изменениям модерности такими носителями становились древности — антикварные объекты и предметы коллекционирования эрудитов; затем — исторические и художественно-исторические памятники, составлявшие предмет академического и музейного знания; затем — культурное наследие и достопримечательности — объект массовых движений охраны старины, туристического потребления и индустрии развлечений, которые служили символами коллективной идентификации в ритуалах духовного потребления «текучей модерности» и позднекапиталистической глобализации.

Мифограмма содержит в себе как зрение, так и жест, она закрепляет не только образ того, что предполагается к запоминанию, но и тот способ, посредством которого она запоминает события и лица. Техника коллективной памяти в ее изменении во времени в своей основе чрезвычайно проста. Она представляет собой бесконечное вращение одних и тех же циклов: деструкции и реконструкции, сноса и воссоздания, постоянные усилия по стиранию написанного и писанию по расчищенной поверхности новой истории. Деструкция сопровождает человека модерности в форме мировых войн, империалистических захватов, массового террора, массового голода, глобальной индустриализации и т. д. Однако и оппоненты деструкции — охрана памятников и культурно-исторической среды или защита природы — также сопряжены с разрушением и насилием,

силой которых утверждается воля к знанию и ценностному суждению. Сам жест выбора объекта для сохранения и защиты — жест стирания и расчистки поверхности для нанесения нового письма — сопряжен с насилием и деструкцией и тем самым составляет собственно мотор в бесконечном круговороте разрушения, восстановления и нового разрушения. Многие задавались вопросом, есть ли вообще у человека модерности — человека отчужденного, рассеянного и фрагментированного его же собственными средствами производства мира и себя самого — способ из этого круга выйти.

Говоря в этой книге о художественной и исторической реставрации, но подразумевая реставрацию в более широком смысле слова, я имела в виду именно этот крайне обобщенный процесс стирания старых и нанесения новых записей прошлого на один и тот же носитель. Этот носитель — исторически идентичная сама себе вещь — в результате этих операций одновременно и остается тождественным себе, и превращается в нечто иное. Здесь, в свою очередь, открылись новые вопросы «зачем» и соответствующие методологические «как». В разных контекстах XX века насилие над вещами — материальными носителями времени и коллективного опыта — вдохновляется разными исторически обусловленными утопиями коллективного патримониального воображения и желания. Я выделила для собственного понимания четыре типа жестов, которые представляются мне важными для интерпретации этих желаний, особенно в отношении советского патримониального синдрома.

Режим историчности в СССР отличался особыми формами насилия, поскольку в духе программы пролетарской революции советский строй отменил три фактора, необходимых для формирования наследия как экономической, юридической и исторической инстанции. Большевики отменили собственность в любом виде, тем самым аннулировав юридический аспект наследования культурной собственности; в духе военного коммунизма они отменили товарный обмен, а вместе с тем и понятие ценности продукта обмена, в том числе нематериального обмена; вместе с товарным обменом отменили и фактор потребления, в том числе и потребления духовного; идеологически эти революционные меры провозглашали разрыв с традицией и отказ от исторической преемственности с прошлым, провозглашение рождения абсолютно нового мира и построение его с нуля. Мне представлялся особенно интересным вопрос о том, как в условиях такого радикального отрицания культурной собственности, культурной ценности и культурной преемственности мог сложиться тот патримониальный культ, столь полный драматизма, страстей идентичности (термин

Жака Ле Гоффа) и аффектов памяти, с которым социализм пришел к коллапсу тридцать лет назад.

Так, жест перезаписи, который я назвала *реставрация-революция*, ищет в прошлом новое начало истории, стремясь расчистить время до абсолютной чистоты самого что ни на есть первоначального истока. Ради возвращения в мифический *status pristinus* здесь уничтожаются как искажающие истину-исток целые исторические слои, свидетельства долгой длительности коллективного опыта. Противоположная по духу *реставрация-реституция*, наоборот, движима иного рода химерой коллективного желания: воссоздать из руины памятник в его мифической первоначальной целостности, в идеальном соответствии своей «идее», «замыслу», «плану» и пр. Реставрация-реституция на практике реализуется в воссоздании более или менее фундированными историческими методами и фактически представляет собой насыщенное гражданскими эмоциями производство факсимиле, копий, всяческого новодела. Но реституционный момент здесь преобладает над исторической правдой как момент этический и эсхатологический. Восстанавливается не столько физический объект, сколько попорченная высшая справедливость на высшем суде, перед лицом которого варварски разрушенный памятник выступает в качестве свидетеля-мученика. *Реставрация-реабилитация* — это попытка лавирования между репрессивной исторической доктриной и цензурно запрещенной историей коллективного опыта террора; компромиссный продукт полустертого насилием воспоминания, иносказательная форма записи того, о чем запрещено помнить и что именно поэтому нельзя забывать. Подобно эзопову языку, образованные реставрацией-реабилитацией выражения — например, образ старинного монастыря — имеют второе дно, слой иносказаний, сквозь который лишь просвечивает, но не формулируется, память о его недавнем прошлом в качестве места массовых казней. Наконец, еще одна форма реставрации — *реставрация-рекреация* — это форма записи прошлого, в которой история полностью подавлена удовольствиями организованного духовного потребления, синтезированной музейными экспертами и краеведами сувенирной памятью, функциями просвещения, досуга и воспитания в гражданах любви к родине благодаря наслаждению ее, родины, культурными и природными ландшафтами.

Уже в конце так называемого позднего социализма конвергенция между капиталистическими и социалистическими способами производства прошлого была очевидна; советская реставрация стала соединяться со своим западным контрагентом, консервацией, особенно в связи с формированием институций и дискурсов

глобального наследия, в органах которого советская культурная дипломатия всегда играла значительную роль. Интересным для меня образом одновременно в идеологиях и практиках консервации вопрос о методологическом фундаменте модернистской реставрации в идеологическом насилии и физической деструкции оказался в самом фокусе постмодернистской критики.

С одной стороны, несомненно, что именно деструкция является той питательной средой, из которой растет реставрация. С другой стороны, охрана наследия совершенствуется методологически, технологически и идеологически, стремясь подавить деструкцию все новыми и новыми жестами, технологиями и медиапроектами «спасения» и «сохранения». В международных декларациях по охране исторических памятников и культурного наследия мы можем проследить, как деструкция становится здесь все более мощной движущей силой в присвоении материального и нематериального прошлого. Афинская хартия 1931 года — важнейший документ межвоенных десятилетий, когда мир, уже столкнувшийся с чудовищной силой технологии разрушения в годы Первой мировой войны, все еще не осознал ее потенциал в полной мере. Здесь еще выдвигается в качестве критерия подлинности сохранение *целостности* объекта: Европа еще не лежит в руинах, с которыми оставит ее Вторая мировая война. Послевоенный документ — Венецианская хартия 1964 года, — по понятным причинам, уже включает в число подлинных объектов и реконструированные дворцы и памятники, то есть те самые новоделы, с которыми особенно решительно экспериментировала «социалистическая реставрация» в Варшаве, Ленинграде, Новгороде и Дрездене.

Дальнейшие шаги по расширению «глобального наследия» с включением в список мирового наследия все большего числа локальных святынь приводили ко все большему и большему размыванию критериев подлинности. В наше время аутентичность определяется в духе постмодернистского культурного релятивизма как относительная ценность, критерии которой легитимны не как универсалии, но в терминах той или иной культуры. Понятие подлинности как фактора противостояния деструкции со стороны времени или руки человека релятивизировалось, а деструкция и сопутствующая ей реконструкция, наоборот, актуализировались, особенно с приходом новых техник записи и перезаписи, таких как дигитальное хранение, в котором физическое существование вещи становится уже совсем нерелевантным.

Безграничное расширение критериев подлинности — одно из направлений борьбы реставрации с самой собой, против того насилия, которое присуще ей имманентно, в результате приписанных ей

способностей обеспечить чистоту происхождения, эстетическую правду и историческую истинность своего объекта. Исторически подлинным ныне принято считать не мифическую точку «первоначального истока» и не эффект «первоначального облика» в восприятии современного зрителя, но собственно исторический опыт, воплощенный в самой вещи как *work in progress*, в которой равные права на истинность имеют следы любых пережитых вещей на своем веку вмешательств — поновлений, разрушений, реставраций, реконструкций, переделок: все они рассматриваются как легитимные факты ее, этой вещи, биографии, сложившиеся в историческом опыте поколений. Так снижается методологический авторитет модернистского насилия, которое оправдывается идеями исторической истины или требованиями художественной правды.

Еще один способ ограничения такого насилия — это разработка этического кодекса реставратора, воспитание критического видения реставратором собственной роли в отношениях с вещью. Дух приключения и Клондайка, сенсационного открытия в деструктивных, если не сказать вандализирующих практиках «раскрытия» и «расчистки», какими мы видели их в ранней революционной реставрации, должны уступить пониманию того, что реставрация есть не *discovery*, но *recovery*; это актуализация того, что осталось в руине нетронутым, а не уничтожение «наростов» ради вскрытия мифических корней. Реставратор не является и творцом-художником и не имеет права заменять собой в собственном воображении личность творца; этим тезисом, впрочем, пользовались и пользуются испокон веку едва ли не все реставраторы, обвиняя в эстетизации и фальсификации подлинника своих противников.

Наконец, еще один критический фактор самоограничения деструктивности в характере реставрации — отказ от понимания наследия как экономии ценности и переход к экологическому сознанию, в котором экология природы и экология культуры сливаются в один и тот же проект охраны, а на место отдельно стоящего артефакта — памятника с приписанной ему в иерархии ценностей значимостью — в качестве объекта охраны выступает среда и/или ландшафт. Требование «ансамблевости» в советской архитектурной реставрации межвоенных лет стало началом этого процесса, когда реставрация, казалось бы, пошла на компромисс с самой собой, признав недостижимость собственной утопии возвращения утраченных первоначальности и целостности. Это компромиссное требование впоследствии превратилось в норматив восстановления по «оптимальной дате», затем — по «оптимальному облику», затем — восстановления уже не объекта, но его «образа». Логика этого превращения вещи в объект с «оптимальной датой» и

далее в воспроизведение «оптимального образа» особенно наглядно проявляется в истории Преображенского собора на Кижском погосте. Идеи автора этой концепции академика Ополовникова и его развернутая полемика с противниками представляют чрезвычайный интерес с точки зрения динамики представлений об аутентичности под напором информационной эпохи⁶²⁷. С появлением каждого нового критерия требования аутентичности все дальше и дальше отодвигались от самого артефакта в сторону его «когнитивного тела» — археологических данных, исторической реконструкции, художественного впечатления и т. д.; от вещи — к комплексу искусственно собранных и искусственно объединенных, например в интерьер или архитектурный комплекс, разноприродных и разновременных вещей, потом еще дальше — к ландшафту, с включением природных объектов, потом — еще дальше: к среде вообще, затем — к непонятно как определяемой «атмосфере».

В среде и ландшафте нет отдельных объектов, самих по себе более ценных, чем другие объекты и потому требующих более тщательной охраны. Более того, среда есть совокупность материального и нематериального, где ценность вещи создается ценностью традиции и единством впечатления или настроения, причем традиция вообще может обходиться без вещей, когда речь идет об *intangible heritage*. «Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов»⁶²⁸. Насилие, связанное с экспертным выбором в музее или аукционном доме и сводящееся к отделению ценного от неценного в соответствии с экспертными критериями, перестает действовать агрессивно и переходит в «вегетарианское» состояние по крайней мере внутри ландшафта. Одновременно насилие перемещается на границы охранной зоны, защищая экологически равновесные ценности внутри от посягательств снаружи, например от набегов коммерческих застройщиков, стремящихся к переделу земельной собственности. Так вопрос о наследии вместе со всеми присущими ему сюжетами насилия и разрушения уже в новой конфигурации возвращается к сюжету о Коте в сапогах и его ловком захватчике-хозяине, в сферу силовых, юридических и криминальных отношений.

Между тем история самого сооружения по мере постепенной дематериализации представляет собой пример героического сопротивления материала усилиям реставратора, одержимого идеями подлинности. В случае кижского Преображенского собора в точности повторяется античный парадокс об увековечении корабля Тезея, который в результате бесчисленных актов аутентичного воспроизведения самого себя в новом материале оказался полной энигмой: когда его собственный материал полностью сгнил и был

аутентично заменен на новое дерево, оказалось, что вопрос о том, все тот же корабль стоит на постаменте или уже совсем не тот, уже не имеет разрешения. В результате энтузиаст-реставратор — активист охраны исторической и природной среды — уже перестает понимать, что именно является предметом охраны.

Каждая последующая реставрация в Кижях, также характерным образом, в основном установилась необходимой вследствие разрушений, причиненных предыдущей реставрацией, и каждая последующая, принимая все более и более изощренные технические приемы, прошивая дерево все более сложными металлическими конструкциями, пропитывая его все более изощренными химическими составами, поднимая часть сооружения специальными лифтами, чтобы заменить прогнившие бревна в середине сруба и при том сохранить силуэт многострадальной постройки, — каждый раз задавалась все тем же вопросом: «Что мы сохраняем?»⁶²⁹

Мне хотелось бы все-таки еще раз вернуться к проблеме вещи. С самого начала я попыталась занять позицию наблюдателя всех этих сюжетов «со стороны вещей» (Франсис Понж). Я попыталась также проследить, как в ходе эволюции (или революции) форм материальной памяти Нового времени собственно вещи — «просто вещи» Хайдеггера, объекты тактильного зрения Ригля — систематически подвергались развеществлению; как по мере превращения вещи в тот или иной объект институционализированного наследия она дематериализовалась, превращаясь в тему для рыночных переговоров и для институциональных дискурсов, историзации и эстетизации; как вещь культивировалась, изучалась и оценивалась, а затем и нарративно «обогащалась» для дальнейшей эксплуатации именно в этих своих исторических и эстетических ипостасях — аватарах. Я пыталась показать также, как на фоне этой все разрастающейся болтовни исторических памятников и художественных шедевров сама вещь все глубже замолкает, возвращаясь к состоянию «просто вещи», неговорящей инстанции тварности, как у Шекспира — *the Thing Itself*, или как булыжник или ком глины на дороге у Хайдеггера. Однако с точки зрения именно такой «никакой» вещи советовал нам искать ответа о вечности и о значении вещей поэт Франсис Понж: он спрашивал о вечности вещи, когда ценность ее уже истощена и доведена до нуля болтовней и полезной эксплуатацией, но в ее молчаливом присутствии все же сохраняется ценный собственный опыт.

Вещь Понжа — обмылок, окурочок, выброшенный волной на берег камешек, устрица в раковине — не словами, но своим бытием преподает нам урок поэтического освоения времени: постепенно

растворяющийся в пене кусок мыла или столетиями обтачиваемая прибором галька обретают достойное и осмысленное существование в медленном времени материального изменения. Но каким образом аффект восприятия, вызванный в душе наблюдающего вещь или иммерсивно погруженного в ее ауру зрителя, объясняет заявленную Понжем субъектность вещи, со стороны которой поэт пытается увидеть мир? Ведь для этого сначала необходимо как раз «развидеть» в себе этого самого иммерсивно-аффективного субъекта, это непомерных размеров «Я» того, кто наблюдает и наслаждается ценностью, субъекта актов усвоения и присвоения уникальных событий и встреч с уникальными феноменами. Теория аффекта с ее «новой материальностью», то есть материальностью, данной не в вещи, а в ощущениях субъекта, не знает того способа, которым на мир смотрит обкатанный водой камень в речном русле. Аффекты не могут создать такое двойное видение, каким смотрит Франсис Понж, одновременно и тактильно сокращая мир до ближнего зрения в созерцании улитки, ползущей по травинке, и безбрежно расширяя вселенную, отдаляясь от улитки на расстояние метафоры письма — поэзии, которая творится непрерывно, так же как улитка непрерывно творит, оставляя за собой слизистый след памяти своего медленного бытия.

Такого рода двойным зрением обладает и реставрация. Приближая взор к поверхности вещи, она видит пористую, чешуйчатую, растресканную, заросшую лишайниками, плесенью и паразитами живую материальность бесконечно распадающейся и трансформирующейся, молчащей природы. Отойдя на расстояние, реставрация видит перед собой цельное и не подвластное никакому разрушению, бессмертное творение человеческого духа и великой традиции, преодолевающей любое разрушение силы трансмиссии духовного содержания. «Просто-вещь» и произведение искусства — два полюса хайдеггеровской философии вещи — встречаются в одной и той же инстанции. Но в отличие от философии, реставрация не созерцает — она действует. Поэтому как среднюю, третью, инстанцию вещности она берет вещь в ее сделанности и многократной переделанности, в исторической реальности многочисленных актов записи и перезаписи ценности и смысла в ее, этой вещи, тканях; в реальности тех бесконечных жестов, которыми в ходе долгой длительности ее, этой вещи, исторического существования разные руки и разные инструменты вторгались в ее структуру, чтобы изменить и улучшить ее сущность или продолжить ее бытие в прежней неизменности. Этот третий глаз реставрации — наряду с оптическим и тактильным видением вещи способность понимать ее в ее сделанности — составляет значительный и в

герменевтической традиции практически не использованный критический потенциал, который реставрация выработала в себе как необходимое условие своей практики и которое она противопоставляет и дематериализующей агрессии нарративов, и расхищению исторической памяти вещи фетишистскими практиками индустрии впечатлений и аффектов.

В свете этих финальных замечаний я хотела бы закончить эту книгу не совсем относящимся к делу Приложением, посвященным Виктору Шкловскому — единственному, пожалуй, теоретику и критику, который понял вещь именно в этом, принципиальном для меня и критическом аспекте сделанности и ее, вещи, способности быть бесконечно переделываемой (например, как поэтическое произведение в акте пародии, как историческое повествование в акте анализа или как фильм в акте перемонтажа). Наиболее подробно Шкловский говорит об этом в своей самой известной и практически самой ранней, фундаментальной работе «Искусство как прием». В 1930–1940-е годы, когда он уже не имел возможности заниматься теорией и писал критические статьи о писателях и кинематографистах — современниках, он также говорил в терминах «вещи» и разбирал формы сделанности или несделанности литературных, кинематографических и прочих художественных вещей едва ли не в каждом тексте. В поздних работах, посвященных не столько критике современников, сколько перечитыванию классиков — Толстого, Пушкина, — он говорит уже не о «вещах», но о «произведениях»: так, сначала на смену Шкловскому-теоретику пришел критик, а затем, уже в старости, на смену критику — эстетик. Существенно, что «вещь» у Шкловского в текстах сталинского периода оказывается категорией для критики современности, для критики времени; соображения о том, как она (вещь) «делается» и «переделывается», составляют часть более общего проекта: понять само время как вещь; как связность или бессвязность, как результат творческого усилия по производству времени — как работу, в которой время *out-of-joint* с его вывихами и распавшимися связями между рассеянными людьми перезавязывается новыми анахроническими соединениями, напоминая в чем-то и труд реставратора над воссозданием связной длительности в смысле материальных вещей на протяжении их долгого существования во времени и в историческом опыте поколений.

«Сделанность» вещи в понимании Шкловского означает, что время и мир в этой вещи не отражаются, не конципируются, не претворяются, не преломляются — но живут. В этом смысле такая вещь, будучи продуктом хитроумного и изобретательного мастерства, сближается с наивной и незамысловатой вещью Понжа: и то и другое есть место жизни. С таким представлением о вечности совпадает еще

одна концепция — идея кино в поздних теоретических работах Зигфрида Кракауэра. Собственно, сущность кино здесь провозглашается с решительной прямолинейностью в его, кино, способности «искупления физической реальности». В книге 1960 года «Теория кино» Кракауэр суммирует опыт кинематографической модерности как опыт кинематографа, главного медиума XX века, — не искусства (Кракауэр не признает право искусства вторгаться в кино и фотографию), но формы выражения, полностью соответствующей человеческому состоянию поздней модерности. Неоднократно заклейменный (как и Шкловский) ортодоксальной марксистской критикой за формализм и утопическую мелкобуржуазность, Кракауэр видит особенность этого самого *condition humaine* в повсеместной идеологической потерянности человека — современника века кино и свидетеля века истребления миллионов в машинах модернизации, войны и террора. Полностью утратив идеологию, такой человек стремится к тактильному контакту с миром: он хочет не только ощутить реальность кончиками пальцев, но и обменяться с ней рукопожатием.

Кино несет миссию искупления в преодолении взаимного отчуждения между миром и человеком. Во-первых, в отличие от изобразительного искусства, которое преображает реальность, превращая ее в средство для выражения собственной повестки, простая кинокамера, основанная на принципе фотографии, не утилизирует мир в своих целях, но всего лишь рассматривает и фиксирует его как суверенную данность, тем самым расширяя границы и смыслы вещей. Во-вторых, рассматривая вещи, камера преодолевает абстрактные отношения субъекта с миром, основанные на господстве науки, технологии и денег. Благодаря кино мир становится конкретен и «ощутим», как сказал бы Шкловский. Одновременно камера помогает преодолению слепоты в субъекте, для которого его собственная обыденная реальность в силу именно этой обыденности остается совершенно невидимой. Беньямин называл эту способность фото- и кинокамеры делать видимым обыденно-невидимое «оптическим бессознательным». Наконец, Кракауэр сравнивал кино со щитом Персея, когда, отражая невыносимые для прямого взгляда реальности политической истории XX века, кинокамера искупает реальность из-под гнета парализующего страха и чувства вины в своем зрителе и создает образ происходящего, который позволяет зрителю думать невыносимые реалии и действовать в невыносимых обстоятельствах так, как действовал Персей, отражая щитом смертоносный взгляд Медузы.

Перед лицом «последних вещей» фотография и кино занимают вещами «предпоследними»:

преодолевают нашу абстрактность, знакомя нас, возможно впервые, с Землей, которая есть наша среда обитания, <...> помогая нам думать *через* вещи, а не *поверх* вещей⁶³⁰.

Во многом подобно Шкловскому, Кракауэр видел в кино средство избавления материальной, вещной и действенной реальности от всеобщей алиенации, истребления и деструкции: это программа, подобная программе раннего Шкловского, когда все это пока еще касалось только литературы: по возвращению камню — каменности, чувствам — чувствительности, всему живому — жизни⁶³¹.

Отсюда следует: «Надо жить так, как будто смерти нет»⁶³².

ПРИЛОЖЕНИЕ. «МОТАЛКА»-ШКЛОВСКИЙ СОЗДАВАТЬ СВЯЗНОСТЬ РАССЕЯННОГО ВРЕМЕНИ В ФОРМЕ ВНУТРЕННЕЙ СВЯЗНОСТИ ВЕЩЕЙ

...стилистическое художественное вдохновение и раскрытые — на вещь, а не разорванные от крика — глаза...

Виктор Шкловский

Появившееся в статье 1924 года заявление, подобное нижеследующему, еще можно было рассматривать как образец свойственного Виктору Шкловскому парадоксального остроумия. Я прочел свою фамилию в «Русском современнике» рядом с фамилиями Абрама Эфроса, Козьмы Пруткова и еще какого-то классика.

Тогда я написал в «Русский современник» письмо.

В этом письме я выразил удивление тому, что оказался современником Тютчеву и Пруткову, не отрицая самого факта, но категорически отрицал свою одновременность с Абрамом Эфросом и Ходасевичем, утверждая, что это только хронологическая иллюзия⁶³³.

Юмор юмором, но здесь слышен голос теоретика приема, основанного на принципе «сходства несходного»: «синхронизм» есть формальное соседство на хронологической линейке, тогда как «современничество» — это притяжение или схождение двух разделенных временем «несходных» между собой, в результате чего возникает их сходство, взаимная осмысленность⁶³⁴. В 1937 году в одной из статей, заслуживших Шкловскому дурную славу соглашателя и ренегата (о чем ниже), он высказался не менее остроумно о необходимости «революционного выбора прошлого». «Старый мир должен быть пересмотрен, закрывать на него глаза, считать его несуществующим — это трусливая ложь», — утверждает Шкловский в этой статье как бы от лица Горького. «Революционный выбор прошлого», «выбор в своей истории» необходим для того,

чтобы понять «будущее как план»⁶³⁵. Это звучит уже как лозунг или как попытка сказать нечто синхронное своему времени — эпохе «Краткого курса». Однако прислушавшись, мы можем снова различить за парадоксальностью этого лозунга-бонмо еще одну попытку утверждения «сходства» между двумя «несходными» — прошлого и будущего, а в самой идее революционного, то есть действенного и преобразующего выбора истории, увидеть не марксистское и не сталинское, но скорее ницшеанское понимание истории. Шкловский голосует за основанную на выборе истории «современность» и против пассивной «синхронии» и в этом подобен Ницше, который обличал пассивность «исторической болезни» и проповедовал, «чтобы человек прежде всего учился жить и чтобы, только научившись жить, пользовался историей — исключительно для целей жизни». Противоядием от яда для «больных историей» и средством для «гигиены жизни» оказывается искусство, то есть сила из области «неисторического» и «надысторического»; излечившись от истории, люди «смогут снова заняться историей и под верховным руководством жизни использовать прошлое...»⁶³⁶. В результате «революционного выбора прошлого» на место «хронологической иллюзии» (Шкловский) должна прийти какая-то новая связность «полной согласованности жизни, мышления, видимости и воли» (Ницше).

Ниже я намереваюсь проследить поиски Шкловским этой новой связи и связности и его изобретение собственной оригинальной анахронии, в которой история не начинается ни с истока в прошлом, ни с телеологического предназначения в будущем, но врывается *in medias res*, из современности. Такая философия времени полностью отвечает его собственному писательскому принципу, которым он делился и с начинающими: если не знаешь, как начать, начинай с середины — тогда сами собой придут и начало, и конец. Полученная таким методом анахрония по своей структуре отвечает практике и опыту, накопленным Шкловским в его работе в кино, где время принимает формы кинопроизводства, которое он обобщенно называет «моталкой»⁶³⁷.

О связности безумия и бессвязности опыта («...Не ищите корней, как бы отрывая истину...»)

Даже в бреде сумасшедшего нет ничего, чего больной не получил бы ранее извне. Но было бы сумасшествием второго порядка принимать бред за точное отражение внешнего мира. <...> Как бы фантастично ни было искусство, оно не имеет в своем распоряжении никакого другого материала, кроме того, какой ему дает наш мир трех измерений и более тесный мир классового общества. Даже когда

художник творит рай или ад, он в своих фантазмагориях претворяет опыт собственной жизни, вплоть до неоплаченного счета квартирной хозяйки⁶³⁸.

Это ядовитое замечание Троцкого относится к его критике «формального метода» в «Литературе и революции» и направлено в основном против Виктора Шкловского, «который с наибольшей непринужденностью перепархивает от словесной крошки формализма к субъективнейшим оценкам, наиболее непримиримо относится вместе с тем к историко-материалистическому критерию искусства»⁶³⁹.

В результате такой критики с материалистической точки зрения от «крошки формализма» мало что остается:

В плоскости научных исследований марксизм <...> ставит себе вопросы более глубокого значения: какому порядку чувств отвечает данная форма художественного произведения во всех ее особенностях? Какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? Какое место в историческом развитии общества, класса они занимают? И далее: каковы элементы литературного наследия, пошедшие на выработку новой формы? Под влиянием каких исторических толчков новые комплексы мыслей и чувств пробрили скорлупу, отделяющую их от сферы поэтического сознания?⁶⁴⁰

Троцкий обвиняет Шкловского в отрыве теории от социальной и классовой реальности и в отсутствии исторического подхода. Этот последний тезис против формализма пережил и Троцкого, и Шкловского и дожил до наших дней, закрепившись в арсенале марксистской критики:

Картина реальной литературной истории и реального изменения у формалистов остается проблематичной: когда всю историю понимают как результат действия одного-единственного механизма, история вновь превращается в синхронию, а само время — в своего рода неисторическое, относительно механическое повторение⁶⁴¹.

Историко-материалистическое объяснение подразумевает строгую преемственность нового по отношению к старому и «выработку» нового из «литературного наследия» «старого». «Каждый класс стремится в высшей мере использовать материальное и духовное наследство другого класса... Новый класс не начинает творить всю культуру сначала», продолжает Троцкий, он занимается «утилизацией подержанного гардероба веков», без чего «в историческом процессе не было бы вообще движения вперед»⁶⁴². Материал, стало быть, — это «тесный мир классового общества», а форма — это «гардероб», и рабочий класс — рачительный хозяин, войдя во владение и обладая ограниченным воображением, перелицовывает полученное.

Возьмем еще более близкую аналогию: то обстоятельство, что в теоретическое сознание Шкловского крепко проникли критические приемы греческих софистов, чистых формалистов своего времени, нимало не изменяет того факта, что сам Шкловский — весьма живописный продукт определенной социальной среды и определенного времени⁶⁴³.

И Троцкий, и Шкловский, каждый по-своему, оба являются «живописными продуктами» секуляризованной еврейской среды своего времени, поэтому вопрос о традиции имеет значение и для того и для другого, тем более что от религиозного понимания традиции оба они ушли каждый в свою революцию. Для Троцкого это, как кажется, не составляет проблемы: точно так же, как ортодоксальный еврей всем своим существом и во всех своих проявлениях принадлежит библейской традиции, точно так же и революционер принадлежит традиции революционной.

Революционная традиция полностью отвечает за его идентичность. Футуристы, наоборот, «...прекрасны в неуклонной измене своему прошлому», как писал Хлебников; Шкловский же проницательно заметил в «Ходе коня», что футуристы сделали большую ошибку, когда пошли на сотрудничество с Наркомпросом, приписав ту же самую «измену прошлому» и социальной революции в исполнении большевиков⁶⁴⁴. И действительно, в отличие от «футуристов», марксисты «жили традициями революций и в своей практике, и в теории»:

Мы, марксисты, всегда жили в традиции и от этого не переставали быть революционерами. Традиции Парижской Коммуны разрабатывались и переживались нами еще до первой нашей революции. Потом к ним прибавились традиции 1905 года, которыми мы питались, подготавливаясь ко второй революции <...> В области теории и мы через Маркса опирались на Гегеля и на классиков английской экономики. <...> Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились, как с традицией и как с предвидением⁶⁴⁵.

Свободен от проблемы (литературной) традиции и рабочий класс, поскольку

он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно овладеть еще Пушкиным, выпитать его в себя — и уже тем самым преодолеть его⁶⁴⁶.

Утилитарное, в духе экономической теологии удовлетворения потребностей, значение старой культуры для нового класса: она воображается как объект удовлетворения самой простой потребности живого организма в еде: овладеть, выпитать, отбросить.

У большевиков — «определенность и простота задачи»; у них — «связное сознание коммунистов», а у Шкловского — «осколки жизни»⁶⁴⁷: для Шкловского, не отмеченного благодатью «связного сознания», традиция представляет проблему, которая требует решения: как именно происходит трансмиссия ценностей во времени и как мы должны относиться к такого рода трансферу символического богатства? Такими вопросами задавался не один современник — подобно Шкловскому и Троцкому, отпавший от традиции еврей⁶⁴⁸. Как для Шкловского, так и для Вальтера Беньямина традиция — это не данность, но трудноразрешимая проблема, особенно если рассматривать ее как историю бесконечного накопления — по рецепту Троцкого, «перелицовки» с последующим «овладением» и «впитыванием» — культурных сокровищ. Груз символических сокровищ на спине человечества становится лишь тяжелее, а как добиться свободы от этой тяжести и как взять над ней контроль, такого рода традиция не говорит⁶⁴⁹. Беньямин подчеркивает точку зрения Маркса на то, что пролетариат не наследует, но производит культурные ценности; культ наследства и накопления культурных сокровищ, характерный для историзма и позитивистской культурной истории, не служит просвещению пролетариата, но лишь усугубляет ношу, которую он не имеет сил сбросить. «Наследство» — это фетиш, который навязывается пролетариату теми, кто видит в культурном производстве один только способ накопления богатств. Культура есть проблема, если смотреть на нее с позиций исторического материализма в беньяминовском понимании: преобразованная в инвентарь и охраняемая в качестве накопленных духовных ценностей, культура разлагается и коммодифицируется, превращаясь в объекты обладания. Культурная история принимает форму фетишистской кунсткамеры, где произведения прошлого существуют как бы в виде взбаламученного осадка, поскольку не имеют никакого отношения к подлинному, то есть политическому опыту прошлого и современности.

Более того, даже истина может превратиться в сокровище, в груз на плечах человечества. Традиция, говорит Вальтер Беньямин в письме Герхарду Шолему о Кафке, — это не *накопление*, но *передача* истины в свете данного обязательства, в свете религиозного опыта и долга. Так во время пасхального седера отец, рассказывая историю, не просто делится опытом или передает сыну полезные знания, но выполняет мицву, заповедь: «Расскажи сыну твоему». В этом смысле, особенно перед лицом кризиса, сам факт и процесс трансмиссии важнее передаваемого содержания; и более того, передаваемость опыта важнее его, опыта, «консистенции истинности», то есть

способности существовать в целостности, в виде связных и непротиворечивых суждений. Движение знания важнее, чем его непротиворечивость (консистенция). В этом смысле передача традиции подобна переводу: в переводе передается не форма и не содержание оригинала, но его, оригинала, переводимость, то есть заложенная в оригинале способность быть переданным и воспринятым. Именно перед лицом такого рода кризиса стоит мир в 1938 году, когда Бенъямин пишет письмо другу о том, что современная им обоим реальность, как ее описывает теория относительности и ядерная физика и как ее осваивают технологии войны, оказывается совершенно недоступной индивидуальному опыту. Мир Кафки — это мир отдельного человека, для него самого не познаваемый ни в сознании, ни в действии; это действительность человека современности — городского жителя, который оказался в исторических обстоятельствах возможной ликвидации человечества в планетарном масштабе⁶⁵⁰. Трудящиеся массы оказались на грани истребления и массово переживают опыт того, что в своем фантазировании, в индивидуальном опыте переживал писатель. Мир Кафки — это мир заката, в котором традиция истощена настолько, что сама истина, которую она призвана передавать — мудрость, основанная на историческом опыте поколений, «консистенция истины», как называет ее Бенъямин, — уже утратила внутреннюю связность и почти распалась. Богатый опыт поколений утрачен, но не утрачена способность традиции передавать нечто во времени, связывая поколения, так же, как перевод связывает оригинал со своими разноязыкими версиями, передавая фундаментальное свойство оригинала — его переводимость — все новым и новым языкам. Такова истина человечества, оказавшегося перед лицом массовой гибели собственной символической вселенной, и Кафка не был первым, кто столкнулся с фактом распада истины, но не был, как оказалось, и последним: отказаться от «консистенции» ради передаваемости того, что определяет опыт всего человечества под знаком опасности, хотя и недоступно ни пониманию, ни опыту отдельного человека⁶⁵¹.

Именно в этом контексте современности, радикально и остро заявленном Бенъямином, полезно взглянуть на конфликт между взглядами Троцкого и Шкловского. Ни тому ни другому не откажешь в остроте понимания своего времени. Но политически и эстетически они принадлежат разным учениям, их вера не одна и та же. Для Троцкого формальный метод Шкловского есть «суеверие слов», каббалистическая мистика: он не видит здесь ничего, кроме подсчета прилагательных, взвешивания строк и измерения рифм; «95% некритической интуиции»⁶⁵².

Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносок идеализма <...> для них «в начале бе слово». А для нас (большевиков. — И. С.) в начале было дело. Слово явилось за ним, как звуковая тень его⁶⁵³.

Однако для Шкловского — автора «Сентиментального путешествия» — до начала творения, посреди библейской «безвидности и пустоты» гражданской войны, в начале мира, быть может, и стоит слово, но началом слова как раз и является дело: опыт приобщения к миру перед лицом истребления⁶⁵⁴. Вернее — опыт полного опустошения опыта. Пейзаж «Сентиментального путешествия» — это «пустая, черная» Россия, из которой дует «черный сквозняк», «черный ветер»⁶⁵⁵. «Много ходил я по свету и видел разные войны, и все у меня впечатление, что был я в дырке от бублика. И страшного пока ничего не видел». Ничего страшного нет, потому что нет опыта: опыт развеян «черным сквозняком». Опыта нет, потому и «жизнь не густа... Все не всерьез»⁶⁵⁶.

«Несерьезности» пустого опыта отвечает и «веселая наука» — как и искусство, она «иронична и разрушительна», как и искусство, она «оживляет мир», «содержание» которого оказывается всего лишь дыркой от бублика, «одним из явлений формы»⁶⁵⁷. Но в пустоте и безвидности вселенной до начала этого оживляющего, формообразующего, веселого творения нет никакой связности, — связность существует «объективно» только в безумном сознании коммунистов. Что же касается агадического начала истины и священной обязанности «рассказать сыну твоему», то для Шкловского, как и для Бенъямина и для Кафки, это означает изобрести такую форму повествования, в которой опыт, даже утратив связность истины, не утратил бы тем не менее способности быть передаваемым.

Истина коммунистов связана в мировоззрении, но в действительности исторического опыта «жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам»⁶⁵⁸. И затем, как будто продолжая пошивочную метафору Троцкого («перелицевать гардероб»), Шкловский добавляет:

Один только наш костюм, не тело, соединяет разрозненные миги жизни. Сознание освещает полосу соединенных между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега, лес, не считаясь с этнографическими границами⁶⁵⁹.

Это восприятие и образ мыслей человека, который бежит от трибунала: в этом эпизоде рассказывается реальная история из биографии Шкловского, который скрылся от Петроградского ЧК, уйдя пешком по льду Финского залива (лучи прожекторов, кусок облака, кусок берега — отрывочные фрагменты опыта той ночи в

тексте «Сентиментального путешествия») и тем самым избежав ареста в последнюю минуту, когда его предупредил о приготовленной в квартире засаде сторож Дома искусств [660](#). Беглец бежит от суда «связного сознания», как будто спасаясь от безумия, потому что именно «...безумие систематично, во время сна все связано...». Однако в еще более безумном безумии невозможного ни для какой логики решения (уход пешком по замерзшему морю — как исход из Египта по расступившимся водам, можно сказать) жизнь находит для себя убежище и избавление, потому что ведь «...и моя жизнь соединена своим безумием, я не знаю только его имени» [661](#). Гораздо позже, в старости, он выразит эту же мысль по-другому, как будто вторя Кафке и Беньямину в его интерпретации Кафки, как бы открывая истину открывшегося ему спасительного безумия — надо только найти его, этого безумия, имя, создать хоть какое-то подобие консистенции смысла: «...В жизни все монтажно, только нужно найти, по какому принципу» [662](#).

Об одновременности, современности и «революционном выборе прошлого»

Ортодоксу традиция дана как таковая, и в ходе времени он видит бесконечное повторение и воспроизведение одного и того же: в новом — «перелицовку» старого и «использование наследства»; в ином — повторение того же. Он видит один и тот же «сюжет» — «телегу исторического человечества», то есть «четыре колеса на двух осях» — в перелицованных из телеги колеснице римского патриция, карете екатерининского фаворита или в современном автомобиле [663](#). И наоборот, Шкловский утверждает, что «вчерашний и завтрашний день неодинаковы». В отличие от ортодокса человек, не имеющий корней и не состоящий в отношениях связности ни со своим временем, ни с прошлым, должен изобретать традицию и современность самостоятельно. Он должен сам найти ответ на вопросы, что такое прошлое, что есть современность и как одно превращается в другое. При этом выясняется, что современность — казалось бы, простое понятие — совсем не проста. «Простое — сложно», — скажет Шкловский позднее [664](#).

В ранних работах он отрицал — по крайней мере, пока так еще можно было высказываться — ценность прошлого как такового и отказывался мыслить прошлое в терминах наследия, то есть обладания прошлым как ценной собственностью, закрепленной за наследником по праву крови, по принадлежности к роду. Знаменитое высказывание в «Ходе коня» относительно наследования не от отца к сыну, а от дяди к племяннику как раз и говорит о роли случая и сдвига в отношениях между современностью и прошлым, об

отсутствии у современности потомственных прав обладать и распоряжаться прошлым как собственностью. Идея литературной эволюции привлекла его именно заключенным в ней критическим потенциалом по отношению к генетическому принципу. «Наше время» разнородно, как гетеротопия, как многоукладность времени, *Ungleichzeitigkeit* (Эрнст Блох), подобно многоукладности экономики в большевистской России. В таком времени одновременно существуют разные эпохи — например, Шкловский, Тютчев и Прутков, — но это одновременность не одного порядка. Можно быть современником, а можно — синхронистом; есть журналы, которые существуют, а есть такие, которые «только печатаются»; есть проза современная, а есть «печатающаяся сейчас»; «новые беллетристы, считающие себя потомками классиков, на самом деле рождены только инерцией типографских форм»[665](#).

Когда в результате раскола в «Новом ЛЕФе» Шкловский пытался (безуспешно) вновь мобилизовать ОПОЯЗ на создание теории — и на этот раз он думал о теории истории литературы, — даже и тогда исследование прошлого представляло для него интерес только в том смысле, в котором оно служило пониманию и связи с настоящим. Это «новое время» по Шкловскому есть время «спора о наследстве»: «племянники» вспомнили о «дяде», завязалась «дискуссия». В начале революционной эпохи военный коммунизм уничтожил саму идею наследования вместе с его, наследования, юридическими, экономическими, символическими и материальными составляющими. Отменилось все — память прошлого, его символизм, то есть культурный и социальный капитал — вместе с категориями собственности, обладания и экономического обмена.

Наследование перестало быть актуальным, прошлое перестало представлять ценность (или стоимость). В этой обстановке Шкловский — автор, который описал автобиографический факт полной утраты опыта, сравнив субъекта революционной истории с человеком, у которого в руках взорвалась граната (реальный эпизод, приводится в «Сентиментальном путешествии»[666](#)), — начинает придумывать, как восстановить связь в распавшемся времени, как отреставрировать руину прошлого и преодолеть ту колоссальную «невязку»[667](#), которая образовалась во времени, утратившем свою форму, а вместе с формой — и всякое отношение к жесту, к конкретному опыту.

Сначала переизобретение традиции принимает форму радикальной борьбы против окаменения форм. Внешний мир не существует... не воспринимаются вещи, замененные словами; не существуют и слова, едва появляющиеся, едва

произносимые <...> Мы летим через мир, как герои Жюль Верна летели с Земли на Луну, в закрытом ядре...[668](#)

В знаменитых ранних литературоведческих работах воскрешение слова и вещи, обозначенной невнятным словом, их возвращение из области узнаваемого в область видения предсказывается как результат разбиения кумиров, окаменевших форм повседневного языка, обыденной «нефактурной» речи; слов, которые как «костяшки на счетах» (там же). Само время стремится к художественности в смене старого новым, причем «новые формы» не озабочены задачей выражения новых смыслов и являются «не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старые формы, переставшие быть художественными»[669](#). Стихия обновления есть деструкция; построение нового — дело разрушителей:

...все великие архитекторы были разрушителями. Ломали шатровую церковь, чтобы построить на ее месте новую, каменную. <...> Правы были монахи, стиравшие с пергамента стихи Вергилия, чтобы на месте их написать свои хроники, нарисовать свои миниатюры. <...> Изменения в искусстве — не результат изменений быта. Они результаты вечного каменения, вечного ухода вещей из осязаемого восприятия в узнавание, [которое] мертво, как мертв постоянный эпитет[670](#).

Мертвый эпитет — это слово, которому все равно, все безразлично. Таковы же и собрания — библиотеки, коллекции, — в которых все предметы равноценны: «и картины, и папиросы со странными мундштуками». Для прошлого в искусстве только два выхода: или оно «впадает в жалкое существование» в музее, где произведения разных эпох сосуществуют как тени «в восприятии антиквара», или его разрушает «живой художник <...> потому что видит свое»[671](#).

И все же: «дуб растет из желудя», пишет он в той же серии иконоборческих работ 1919 года: не все в превращении времени из прошлого в настоящее связано с деструкцией, и не все в истории объясняется историческим материализмом — «им нельзя заменить знания математики и астрономии и при одной его помощи нельзя ни рассчитать мост, ни определить законы движения кометы». «Дерево лучше знает, как ему расти»[672](#), и так же знает, как ей расти, и русская литература: после колоссального революционного взрыва, оставившего ее без почвы во времени и в опыте, литература прорастает, как и люди, как вся Россия: «как овес через лапоть». «Не вытопталась, не скокошилась еще Россия, растут в ней люди, как овес через лапоть», — пишет Шкловский в заключительном фрагменте «Сентиментального путешествия». И далее:

Люди, держащиеся за станки, всегда правы. Эти люди прорастут, как семена. Рассказывают, что в Саратовской губернии взошел хлеб от

прошлогоднего посева. Так вырастет и новая русская культура. Кончиться можем только мы, Россия продолжается⁶⁷³. Прорастание нового через отброшенное за ненадобностью, как дырявый лапоть, старое происходит не по формуле большевиков, которые «хотели все организовать, чтобы солнце вставало по расписанию <...> верили, что формула совпадает с жизнью». Оно происходит по причине «анархизма жизни и ее подсознательности» — и ее, жизни, революционной художественности, и художественной же чувствительности революции:

...главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством. Весна — это жизнь. Я думаю, что голодная корова в хлеву не так радовалась весне, как мы⁶⁷⁴.

«...Мы принимаем каждую оттепель за весну»⁶⁷⁵: весна еще не вполне состоявшегося мира, еще не наступившего его конца — дух утопии («еще не», *Noch Nicht* Эрнста Блоха) в отечественной версии⁶⁷⁶. Появившись в «Сентиментальном путешествии», в этой страшной книге о тотальной деструкции мира, о полном разъятии и распадении времени и о рассеянии человека модерности во времени и пространстве, мотив прорастания, то есть неумирания и весеннего возвращения жизни в новой форме, станет лейтмотивом более позднего Шкловского — историка и автора исторических повестей. «Прорастание» прошлого сквозь современность, как «овес сквозь лапоть», — это органический процесс самовосстановления жизни сквозь убитую традицию, где нет и речи о наследниках и наследовании. Здесь прошлое все еще *noch nicht*: оно *еще не* стало предметом спекуляции; *еще не* воздвигаются памятники; реставрация *еще не* вполне вступила в свои права, и «новое время» — «самый передовой общественный строй» — пока *еще не* определило себя как наследника всей мировой культуры, то есть пока *еще не* наложило отпечаток собственной утопии, своей «формулы» и своего «расписания» на всю историю человечества начиная едва ли не с сотворения мира⁶⁷⁷. Отношения между современностью и прошлым *еще не* превратились в спор о правах на обладание и распоряжение символическим капиталом. Еще можно говорить об отношении современности к прошлому с амбивалентностью иронии, которая есть «прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или <...> одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам»⁶⁷⁸.

Об иронической анахронии

Ирония в строении смысла: значение, принадлежащее одновременно «двум семантическим рядам». Ирония в строении времени: из черного ветра, который дует из пустоты русской истории, постепенно

прорастает весна; из сгнившего лаптя — молодой овес; из окаменевшей тотальности «уже» (вещи-в-себе) прорастает надежда: «еще не» наступившего, но уже присутствующего будущего.

Анахрония: ирония времени, которое состоит из разрывов, взрывов и завихрений и не связывается воедино никаким трагическим нарративом, не выстраивается ни в какую конструкцию с началом, серединой и концом. Сама ирония становится связующим цементом, призванным исправить распавшуюся связь времен⁶⁷⁹. Исторический субъект (в данном случае большой писатель А. М. Горький) весь состоит из иронических сочетаний несочетаемого: он «...сделан из недоверчивости, набожности и иронии — для цемента. Ирония в жизни, как красноречие в истории литературы, может все связывать. Это заменяет трагедию»⁶⁸⁰.

Параллельность времени-«уже» и времени-«еще-не», отнесение одного и того же явления к двум (временны́м) рядам — истории и современности. Именно современность, а не прошлое, оказывается неизвестным компонентом в этом ироническом уравнении. Превращение формалиста в историка литературы продиктовано вопрошанием о современности; как раз здесь и возникает отличие современности от синхронности, современников — от призраков «хронологической иллюзии», а также вопрос о том, каким образом «современное» составляет (и составляет ли) «настоящее» во всех значениях этого слова: настоящее в смысле реально ощутимого (а не фиктивного, привычно-автоматического), настоящее как неподдельное (в отличие от поддельного, орнаментального, симулятивного или просто пошлого), настоящее как имеющее место в момент говорения, сейчас. Ирония позволяет разводить все эти омонимические и на самом деле оппозиционные друг другу значения. Но, разводя, ирония остается и «цементом».

Смешное заменяет собой трагедию. Например, в брошюре, адресованной молодым писателям, тот же Горький призывает молодежь «учиться у классиков» — и при этом дважды цитирует Надсона, думая, что цитирует Пушкина. Сцементированный по ироническому принципу, Горький не ощущает, не чувствует ни Пушкина, ни Надсона, потому что исходит из ложной идеи о прошлом как о чем-то данном, как о неоспоримом наследстве. Его совет основан на общей и ему самому, и Троцкому, и вообще марксистской критике в широком смысле «мысли о неизменности всегдашней ощутимости старой художественной формы». Не понимая собственной химеричности — синтезированности из несовместимых компонентов, Горький не понимает также, что «ощутимости» Пушкина в эпоху «ощутимого» Асеева надо учиться; «настоящее» не абсолютно, как бы ни понимать это

полисемантическое, одновременно принадлежащее разным рядам слово. Человек, который восхищается Пушкиным как извечной данностью, «...более всего похож на сторожа в деревне Обломовых. Этот сторож в пятницу доедал господский пирог», испеченный в понедельник⁶⁸¹.

В своей ядовитой заметке Шкловский указывает не только на поэтическую и историческую глухоту Горького с его наивной пропагандой литучебы у литнаследства, но и на его слепоту в отношении собственной литературной гененеалогии. Горький «...произошел от литературы младшей линии. Он вырос из французского бульварного романа, из газетного очерка. Связи с классиками у него нет, он в них ничего не понимает...»⁶⁸²: Горький всего лишь «убежден, что он воспринимает классиков», поэтому его Пушкин — «не настоящий», во всех смыслах.

Старое явление искусства не ощущается. Мы живем и вчувствуемся в них по традиции <...> Тот Пушкин, которого всякий понимает, это Пушкин не настоящий, с неощутимой формой, и легко переходящий в Надсона⁶⁸³.

«Ощутимость» старого явления надо искать не в тех произведениях, которые в качестве наследия предписываются нам гимназическими курсами или демократической русской критикой, например Белинским, «неудачным убийцей русской литературы»⁶⁸⁴.

Формалист, занявшись историей литературы, ищет не содержание, а ощутимость, причем в таких текстах, которые не имеют статуса «сокровища» и не составляют литературного наследства; отсюда интерес формалистов к истории литературы XVIII века. Однако и здесь вопрос ставится не о прошлом, а о современности: «потому что занятия историей <...> — это один из методов изучения современности»⁶⁸⁵.

Ирония — «прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений» — оказывается полезной не только для остранения синхронии, но и в диахронии. Исторический факт — двусторонняя единица, одним лицом обращенная в прошлое, другим в будущее, и между ними — великое неизвестное, современность. Поразительны и поучительны иронические аналогии между самым знаменитым и плодовитым и при этом совершенно не признанным русским писателем Матвеем Комаровым⁶⁸⁶ — и опоязовцами позднего, новоопоязовского периода конца 1920-х, ОПОЯЗа под знаком теории истории. Комаров в свое время писал популярнейшие романы, особенно знаменит был читавшийся на протяжении двух с лишним столетий всем российским грамотным сословием «Милорд глупый»; он был автором популярных исторических произведений — как, например, книги о знаменитом разбойнике, провокаторе и

впоследствии писателе Ваньке Каине; Комаров также занимался производством книг полезных советов, письмовников, сонников, повестей об экзотических странах и многого другого⁶⁸⁷. В историю литературы он не вошел, но вместе со своим героем «английским милордом Георгом» сохранился в памяти, и не только у Некрасова, но больше всего в преданиях XIX века в качестве любимого детского чтения в просвещенных семьях и лубочной литературы для народа. В первом качестве его высоко ценил Белинский, во втором — Толстой, который и сам свои рассказы для крестьян называл «милордами», то есть вещами в духе дешевого романа Комарова.

За эту совершенно оригинальную попытку ради понимания современности написать социологическую историю литературного производства Шкловский был предан анафеме устами академического историка литературы Григория Гуковского, в частности, обличившего Шкловского за халтуру и антиисторические анахронизмы⁶⁸⁸. А между тем именно иронические аналогии между литературным производством XVIII столетия, то есть до официально признанной эпохи русского литературного языка и русской литературы, и литпроцессами в социалистической символической экономике до наступления соцреализма представляются бесценными с критической и теоретической точки зрения. Комаров предстает перед читателем конца 1920-х годов как фигура, легко узнаваемая: это не тот воспетый Некрасовым полуграмотный лепила со своим «Милордом глупым», которого тащит с базара неразборчивый мужик. Наоборот, Комаров у Шкловского — это профессионал пера, который зарабатывает себе на жизнь писательским и издательским ремеслом; он первопроходец от литературы и литературного быта; изобретатель жанров и сюжетов; человек труда, вынужденный отдавать свое перо в услужение, но вместе с тем и свободный предприниматель на ниве книгопечатания; знаток собственной аудитории и ее просветитель, неутомимый работник демократической культуры.

Мы узнаем и самого Шкловского в этом портрете предшественника — «жителя Москвы». При этом Шкловский не занимается нарциссической эксплуатацией прошлого, ища в Комарове себя, — скорее им движет ироническая солидарность с этим самым знаменитым двойником, ударником литературного производства, самым работающим и самым неудачливым среди русских литераторов. «Матвей Комаров» — это выдающийся и совершенно не признанный эксперимент по переносу опоязовской антифилологии, с одной стороны, и лефовской художественной критики, с другой, на историю; это первопроходческая попытка предложить методологию и теорию истории. Как и последовавшие за ней работы (например, несправедливо забытую «Словесность и коммерцию»⁶⁸⁹),

академическая позитивистская наука в лице Григория Гуковского разнесла эту попытку «номадической», «малой» исторической науки в пух и прах⁶⁹⁰. Трудно сказать, сколько в этой критике было желания защитить прошлое от анахронического вторжения настоящего, а сколько — защитить настоящее от радикального острашения в результате вторжения прошлого. Ироническая история литературы с ее интересом к «младшим ветвям», к персонажам, которых впоследствии Шкловский не без умиления назовет «веселыми уродами»⁶⁹¹, как будто прорастала в современность, как овес сквозь лапоть, сквозь структурные аналогии между послепетровским XVIII веком и культурной революцией в СССР раннего сталинского периода. Это характерно вообще для исторических исследований бывшего ОПОЯЗа: не только забавный Комаров, но и молодой Толстой, и стареющий Грибоедов, и все исчезнувшее поколение «людей с прыгающей походкой» — целая галерея иронических (вместо трагедии) образов, «веселых уродов», изобретенных формалистами в качестве исторического инструмента для критики современности, конструктивная ироническая аналогия современности как пародии на прошлое.

О том, как «врать мало», «предавать совсем немножко» и «писать без лип»

Статья Шкловского «О прошлом и настоящем» написана в 1937 году, и уже на основании одной этой даты можно было бы отбросить содержащиеся в ней рассуждения о революционном выборе истории как попытку заговорить судьбу или как образец оппортунистической пустой речи. Здесь он снова вспоминает Горького и его «величайшее ощущение прошлого» — без упоминания, конечно, об ироническом сдвиге в таком ощущении, который Шкловский отмечает в Горьком в 1919-м и в начале 1920-х. Уже приняты и утвердились в качестве единственной руководящей нормы тезисы Первого съезда об унаследовании советским пролетариатом всей мировой культуры, о многонациональной советской культуре как единственном хранителе и продолжателе всей культурной истории человечества. Уже на подходе «Краткий курс истории ВКП(б)» и сопутствующие принципы советского марксистско-ленинского историзма. Культура прошлого больше не запрещена:

У Горького было ощущение, что надо не потерять культуру прошлого <...> нужно научить людей чувству превосходства над старым <...> Новая литература вбирает в себя старую, но рождена новой жизнью.

Ценность прошлого — в настоящем, поэтому прошлое становится предметом превращения, а история — объектом (революционного) выбора, преодоления и использования⁶⁹².

Среди записей «устного Шкловского» есть афоризм, который очень точно передает существо его идеологических превращений «под знаком опасности» (Бенъямин): «Я вру мало. Я выдумываю»[693](#). Итак, «сегодняшний день» (буквально — 1937 год) требует «революционного выбора прошлого» и «овладения настоящим». Тезис об анахронии — констатация ранним Шкловским объективного состояния времени как руины с распавшимися связями — превращается в новый тезис, о связи настоящего с прошлым в результате «выбора», то есть политического акта; этого требует ироническое переживание амбивалентности времени. В отличие от генетического принципа в риторике марксистов (у Троцкого, в частности, об органичности революционной традиции пролетариату), Шкловский настаивает на присвоении прошлого по праву выбора. Если в этом смысле он «врет» (что понятно и простительно человеку в 1937 году), то он «врет мало», потому что раньше он уже выдумал «ироническое» таким образом, что оно не очень противоречит «революционному» в смысле 1937 года. Или, по крайней мере, он «выдумал» такое пространство между «ироническим» и «революционным», в котором можно не очень много врать. Или, по еще более крайней мере, так ему кажется. Объясняя самому себе, что его убеждения не самым драматическим образом расходятся с политическим моментом, писатель, возможно, обманывает себя, создает себе алиби в собственных глазах — об этом довольно прямо пишет друг Шкловского Лидия Гинзбург, поражаясь его способности сохранять крепкое физическое и психическое здоровье, расположившись в глазу урагана[694](#).

Гинзбург свидетельствует о здоровом, но не очень веселом цинизме «забавного» Шкловского 1930-х годов: «Шкловский написал мне: „Жить можно, главное не уставать физически“. Это сухое и грустное мировоззрение, но честное»[695](#). Она подтверждает: он действительно честен в том смысле, что «врет мало». Гинзбург не очень уверена в его морали и все же отдает справедливость его способности быть изобретательным и честным перед собой, насколько это возможно:

Есть люди, которые всю жизнь заканчивают дело, начатое в юности — это люди стареющие; и есть люди растущие, они открывают новые поля жизни. <...> Он сердится, когда чужие люди приходят отнимать у него время. Это не одряхление, потому что одряхление может только исказить исконные элементы человеческой организации и не может внести новых, а это новая кожа[696](#).

В старости это мнение о себе и своем времени он как бы подтвердил, как будто даже согласившись с красноречивыми умолчаниями в

метафорах о змее и шкуре: «Змеи вырастают из своей шкуры, потому что шкуры не умеют расти»[697](#).

Изменение — да, но если можно, без вранья; приспособление — конечно, но под знаком «выдумывания»; есть ли разница между сменой шкуры и наращиванием новой кожи? Признавать ошибки легко, но только «научные» и только при условии не каяться, а ставить «ошибкам» памятники или памятки, как пометки на карте, так, чтобы к «ошибкам» можно было впоследствии вернуться (что Шкловский и делает в «Энергии заблуждения», возвращаясь в покаянной статье 1937 года «Памятник научной ошибке» для пересмотра вынесенного себе самому отчасти вынужденного, отчасти признанного справедливым приговора). Предавать (в чем обвинил Тынянов) — «...действительно, Юрия предаю. Борю? — тоже предаю... Гинзбург, — он поморщился, — предаю немножко... я ее очень люблю и предаю совсем немножко»[698](#). Все эти выдумывания без вранья (или с малыми дозами вранья) откликаются в поздней книге обещанием писать свои воспоминания прямо и ненарядно, «писать без лип» — то есть без «липы», без фальшивых удостоверений личности, стало быть, а если и выдумывать, то не использовать выдумку в качестве поддельного документа[699](#). К проблемам предательства, измены, морального заблуждения, греха он возвращался вновь и вновь, читая и перечитывая «Анну Каренину» — историю о роковой энергии рокового заблуждения и о ее, этой энергии, разрушительности для человека и созидательности для жизни. В том же контексте коллаборационистской статьи «О прошлом и настоящем» он удивляется привлекательности истории Анны для «сегодняшнего дня», для людей эпохи «Москвошвея» и «Краткого курса»:

Почему Анна Каренина, которая любила одного, а имела сына от другого, почему Анна Каренина, муж которой не такой уж злой, но неприятный, почему умершая под колесами поезда Анна Каренина нужна сейчас народу, который весь хочет попасть в один театр?[700](#) А мог бы сказать, наверное, с некоторым основанием: «Анна Каренина — это я»: и режим у меня «не такой уж злой», и дети у меня от него, а люблю все-таки «другого», тогда как мой — «неприятный». (Ср. его афоризм из разговоров с «поздним Шкловским»: «Самая страшная болезнь — это заниматься не тем делом, каким тебе хочется»[701](#).)

Работы Шкловского 1930-х и 1940-х годов, поставившие его в дальнейшем под подозрение у молодых шестидесятников если не в коллаборационизме, то во всяком случае в попытках приспособиться «заодно с правопорядком», представляют специальный интерес именно с точки зрения теории и практики коллективной памяти. В

этом отношении мне кажутся особенно ценными работы, написанные в периоды обострений борьбы с формализмом, этапа признания «научных ошибок» с одновременным их увековечением (в «памятниках»). Это те самые работы, которые можно назвать «покаянным циклом» и которые составляют еще не до конца опубликованный корпус «постромантического», «скомпрометированного» Шкловского, свидетельства, по мнению радикальных последователей, «сдачи и гибели советского интеллигента»: для молодого послевоенного и послесталинского поколения, находившегося, по слову Ильи Кукулина, в «эдипальных отношениях» с формалистами, не существовало таких понятий, как «врать мало» и «предавать немножко»[702](#).

Безо всякой иронии: я высоко оцениваю теоретический, объяснительный потенциал в работах Шкловского именно этого периода. Опязовский, а затем и лефовский ресурс интерпретации с точки зрения «мастерства» здесь достигает новых высот и чрезвычайно расширяется, и теория не обязательно прибегает к паллиативным решениям[703](#). Есть последовательность и профессиональная ответственность в отношении к письму, в том числе теоретическому, как к мастерству, даже если писать приходится о Беломорканале.

В этих обстоятельствах в речи Шкловского на смену метафоре взрыва в черной пустоте, а затем метафоре прорастания во времени приходит новая метафора: связи и связности — возможно, как аллюзия к гамлетовской анахронии, описанной и Деррида, как к системному феномену распада связи времен. Связность не есть нечто эволюционно данное, но прием мастерства (мастерство наряду с вещью есть центральная категория художественной критики у Шкловского; мастер — это субъект художественного производства). Связи и связность не даны в прошлом, но возникают как требования со стороны «сейчас», «сегодняшнего дня», даже того самого «нового времени», в ссылке на которое Тынянов увидел лишь трусливую увертку. Этот требовательный «сегодняшний день» с его грозными практическими последствиями оказывается новой ипостасью прежней формалистской «современности» — той самой исторической загадки, пониманию которой должна служить литературная история. Однако его, этого нового времени, историчность уже не объясняется ни «инерцией вчерашнего дня», ни прорастанием «младшей ветви» традиции из-под груза канонических авторитетов. Опязовцу и формалисту приходится констатировать, что «ничего не решено. Путь не найден. Мои ключи не открывают всех дверей моего времени»[704](#).

То, что раньше называлось иронией — одновременным присутствием в двух разных временных рядах, теперь называется

связью; если ирония была творческим приемом, то связность — уже требование, и не художественное или теоретическое, а политическое: в партийных документах в отношениях между работником культуры и его временем предписана полная синхронность, которая называется «партийностью» и «народностью». В лексиконе Шкловского появляется новое для него слово — «мир»; автор «Сентиментального путешествия», книги о войне — тот, для которого теперь «...старые мотивировки и связи отжили, вся вещь бралась как мертвая <...> мир не существовал как целое»[705](#), — теперь отказывается от своей войны. Мир или мірь? И то и другое подразумевает нечто общее обоим: неразрушенность, цельность, внутреннюю связность и непротиворечивость — что-то вроде беньяминовской «консистенции истины». В революционной войне заключен классовый мир на условиях победителя. «Гуманизм входит в состав эпохи», — как выразился один докладчик на Первом съезде, ухватившись за выдвинутый Горьким тезис[706](#). Связное сознание перестало быть отличительной особенностью коммунистов, как это было, пока продолжалась война: теперь связности требует само время, его требует гуманизм; кризис гуманизма, о котором в дни революции заявил еще Блок, теперь преодолен (как заявляет Шкловский в речи на Первом съезде). Появляется «вещь связная и нетрадиционная, вещь новая» (например, «Чапаев — вещь связная и нетрадиционная» — фильм, который произвел переворот в кинематографии, предложив новый тип исторического повествования и, главное, — нового героя[707](#)).

Сегодняшнее отношение к миру именно связное <...> В наших лентах слишком много иронии и очень мало счастья <...> Нужно ощущение жизни и человека, который вместо старого труда, похожего на разрубленный труп, целостно воспринимает творческие процессы, трудится творчески, гордится своим трудом, подписывает его <...> Нам, в нашем искусстве, нужно <...> не подчеркивание усилия по преодолению материала, а связное ощущение[708](#).

И опять, говоря так, он «врет мало»: нужен ведь не «человек», не «жизнь» — но «ощущение» человека и жизни: новое поле для приложения мастерства по части воскрешения слова. «Ощущение», «восприятие»: в этом новом мире сегодняшнего дня эти категории получили нового субъекта, нового хозяина. Пришел новый зритель с новым опытом и новой чувствительностью: это «нам (т. е. интеллигентам) надоели» герои Гончарова и украшения на фасаде гостиницы Моссовета (гостиница «Москва»), но новое поколение «воспринимает искусство как только что созданное», то есть, не имея никакой культурной базы, набрасывается на классику так, как будто это новое слово. Требования нового читателя и есть та

современность, которой надо «овладеть»: «Новый зритель пришел, требуя сюжета, требуя конструкции <...> требует любви, он любит все, для него в первый раз восходит луна на небо, он переживает свой новый романтизм»[709](#). Это очень новый читатель, он только недавно прочитал Пушкина; «Киршона он узнал раньше Шекспира, Фадеева раньше Толстого»[710](#). По своей новизне он еще не знает, что гостиница Моссовета похожа «на этажерку из плохого дома <...> которая просто профессионально плохо сделана, с фризами, балюстрадой, балконами, вазой...»[711](#) — не знает, потому что этот новый Калибан явился из мира, который неграмотен, не имеет вкуса, любит китч и никогда не читал великую литературу. Но он требует, потому что он гегемон и потому что у него развилась чувствительность к фризам и вазам. Шкловский относится к этому с пониманием: «Класс начал ценить в себе чувство. Мы стали чувствительны <...> и мы должны, конечно, научиться писать о своих чувствах лучше и крепче, чем буржуазия»[712](#).

В обвинениях Тынянова, который не верил в искренность Шкловского с его верой в «новые времена», были очевидные основания, но у Шкловского-кинематографиста были практические соображения, чтобы утверждать реальность этой новой чувствительности. Для профессионального кинематографиста это было связано, конечно, с появлением звукового кино, в результате чего чрезвычайно усложнилось кинематографическое время, поскольку время разворачивания звука — например, речи — значительно медленнее, чем время изображения. Кинематографический мимесис достигается теперь более сложной работой по совмещению двух иллюзионов — визуального и звукового. Здесь никакие «невязки» уже не проходят: нужна полная синхронизация между видимым и слышимым компонентами реалистической иллюзии. Переход от функционального стиля в архитектуре к «фризам и вазам» нарождающегося сталинского ампира так же объясняется технической необходимостью, требованиями «нового времени» и ошибками «старого», как отказ от монтажных принципов в звуковом кино, продиктованный техникой этой сдвоенной иллюзии. Возвращение к ордерной архитектуре в начале 1930-х закономерно в связи с требованиями чувствительности и внятности (например, слуха, акустики), которым не могла отвечать архитектура «противоэстетического» стиля под влиянием Малевича и западного конструктивизма:

Мы отменили карниз, колонну, рустовку стен, орнамент. Отменяя эстетическое, мы нарушили конструкцию — углы наших домов стали мокнуть, и голос в наших зданиях, не встречая раздробии орнамента, скользил, как скользят иногда автомобили на льду. Голос загудел,

слово расплылось, искусство от простоты и аскетизма стало невнятно [713](#).

Плохая акустика — следствие большой методологической ошибки, исправления которой требует «новое время».

Мы... бывшие лефовцы, сняли с жизни полезное, думая, что это эстетика, мы, будучи конструктивистами, создали такую конструкцию, которая оказалась неконструктивной [714](#).

Жизнь требует определенности и внятности; ироническими двусмысленностями здесь уже не обойдешься.

О том, что «под каждым кустиком — своя акустика» [715](#)

«Новая чувствительность» оказывается проблемой большего масштаба, чем проблемы поэтического языка. Новое время меняет местами две ценности: «полезное» и «эстетическое». «Сняв эстетическое», конструктивисты «недооценили человечности и всечеловечности революции». То есть «фризы и вазы», которые так восхищают новую чувственность в беспринципной эклектике сталинской ордерной архитектуры, — это и есть то «человеческое и всечеловеческое», за что боролась революция; реставрация художественного наследия в декоре псевдоклассического фасада — это и есть революция, это воплощение подлинного гуманизма: «Мы (бывшие лефовцы. — *И. С.*) недооценили человечности и всечеловечности революции, — теперь мы можем решать вопрос о человечности, о новом гуманизме. Гуманизм входит в структуру эпохи» [716](#).

Торжество декора в этом новом акустическом аппарате — также прямое следствие развития кинотехнологии и соответствующего аппарата восприятия и чувства нового человека. Эффект правдоподобия и чувства реальности кино в восприятии зрителя в звуковом кинематографе зависит от сочетания и соединения в сдвоенной иллюзии этих двух форм и скоростей времени, двух иллюзионов, зрительного и звукового. Шкловский впоследствии писал о приходе звука в кино не только как о радикальной смене «чувствительности», воспитанной на немом кинематографе, но как и о своего рода конце истории: ведь вместе со своим поколением ему выпало присутствовать при рождении и смерти немого кино как искусства. И не только присутствовать, но активно участвовать в самом центре событий: «Мы создавали немое кино. На руках наших оно умерло, сменилось звуковым» [717](#). В свое время Эйзенштейн, Пудовкин и Александров предупреждали о способности звукового кино создавать натуралистические иллюзии непрерывности/связности изображаемого, тем самым отменяя техническую необходимость

монтажа и ту критическую функцию, которую монтаж играл в немом фильме, напоминая зрителю об искусственности иллюзии, синтезированной в его восприятии. Они писали о «чувствительности, которая привыкает к такого рода эффектам и автоматизируется в своих восприятиях, приводя к коммерциализации»[718](#). Стал технически возможным синтез сдвоенной иллюзии и ее превращение в видимость правдоподобной реальности с автоматизацией восприятия натуралистического кинообраза, способного создавать фетишистскую зависимость. Этот же эффект лежит и в основе новой чувствительности и соответствующей эстетической доктрины — социалистического реализма. В зале, где проходит заседание Первого съезда, отмечает докладчик Шкловский, «плывет звук»: «Это потому, что слишком мало драпировок»[719](#). Здесь уже не только фетишистская нарядность, соответствующая торжественности момента, требует драпировок, но и техническая необходимость убедительного и правдоподобного реалистического акустического образа, звука, который не «плывет» и не выдает тем самым свою сделанность, свой иллюзионный характер.

Как будто отвечая на заявку Эйзенштейна о будущем звуковой фильма (1928), Шкловский обращается к нему уже из звукового периода, в 1933 году:

У нас в кино кусок, аттракцион, трюк, кадр были то, чем мы думали и заставляли думать других <...> Время барокко прошло, прошло время интенсивной детали. Наступает *непрерывное* искусство[720](#).

Новая чувствительность думает новыми формами времени; на место «размонтированных картин» и «сломанных перегородок» приходит искусство связности, время ничем не прерываемой иллюзии и мастерство в производстве цельных вещей. Россия и русская культура уже не «прорастают» сквозь старую гниль сами по себе, как надеялись: теперь приходится приложить мастерство писателя к производству исторического. Накануне падения ЛЕФа, после ухода Маяковского к рапповцам Шкловский планирует новый ОПОЯЗ, с новой задачей; от теории литературы перейти к теории (литературной) истории, то есть в период кризиса формализма вместо сворачивания интеллектуального производства перейти к его расширению; довольно рискованное деловое предложение, если учесть, что дело происходит в конце НЭПа, на исходе творческих 20-х[721](#). При наличии мастерства (писателя, сценариста) связность (сознания) можно изобретать, редактировать и поддерживать в рабочем состоянии так, как это делает, например, монтажёр при перемонтаже уже готовых, но не годящихся для отечественного проката лент, превращая аристократку-писательницу в разорившуюся истеричку, ее рукописи — в закладные, клевету — в истину, а

обвинения — в оправдание [722](#). Монтаж и перемонтаж даже в эру звукового, «непрерывного» кино все равно остаются способами чувствовать современность и думать историю. В эпилоге, возможно, самой скомпрометированной, самой соглашательской работы Шкловского — исторической повести «Минин и Пожарский» (1939) — простой мужик обращается к князю Пожарскому, оклеветанному, нищему и забытому, с утешением и поучением о незабываемости их общего дела в прошлом, о бесценности завоеванной ими победы в Смутном времени. Представитель народа говорит об этом так, как мастер-перемонтажер рассказывает об удачном проекте или как закройщик — о перелицованном гардеробе: «Раскроена была Россия. А мы сшили. Сшили крепко» [723](#).

И действительно, глядя на вещи из сегодняшнего дня, нельзя не констатировать, что «сшили» российский монархический и имперский миф действительно крепко, мастерски. В финале патриотического произведения остается, впрочем, осадок от двусмысленности в слове «раскроена» — Россия лежит то ли в кусках, как выкройка, разрезанная и готовая к сборке по фасону и мерке, то ли с проломленной головой, раскроенная, как череп, дубиной. В 1939 году, когда писались «Минин и Пожарский», никакой надежды на то, что Россия в этот раз прорастет сама собой, уже не останется, зато мастерство перемонтажа будет востребовано как никогда раньше. Пока же, в 1920-х, веселый Шкловский занят веселой наукой «моталки», экспериментируя с чужими кинолентами в стенах киностудии, которая вся пропахла сладким монпансье: это запах грушевой эссенции, которой склеивают целлулоид [724](#). Лучше — потому что честнее, меньше вранья — когда связность пахнет монпансье, чем когда она ретроспективно пахнет липой: грушевая эссенция пахнет трудом, тогда как «липа» пахнет фальсификацией. Да, монпансье отдает китчем, дешевой коммерческой развлекаловкой: это сладкий запах *Zerstreuung* — замечательного и труднопереводимого понятия, придуманного веймарскими левыми интеллектуалами для обозначения сразу двух категорий, которыми они определяли человека большого города, втиснутую между революциями и двумя мировыми войнами историческую субъектность. *Zerstreuung* — это экзистенциальная фрагментированность и рассеянность бытия под знаком обнищания опыта; во втором значении слова это развлечение и культ развлечения в массовой культуре, продукт обнищания опыта, которое (обнищание) выражает себя в символическом порядке популярной культуры межвоенной модерности, в «орнаменте массы» [725](#). Запах грушевой эссенции можно «изгнать (из кино) <...> введением работы над реальным историческим материалом. Политическое требование

сегодняшнего дня в части своей совпадает с художественным»[726](#). И наоборот, запах никогда не существовавшей липы можно только «изгнать» политическим решением вспоминающего: «Я буду писать без лип».

О служащих

Социальная страта — предшественник нынешних креативного класса и прекариата — это так называемые служащие. Даже самый зоркий наблюдатель новейших социальных и культурных феноменов капитализма межвоенной эпохи Зигфрид Кракауэр не сразу заметил существование этой растущей армии населения больших городов — служащих больших предприятий. Он осознал сам факт существования «служащей массы», посмотрев фильм Вальтера Рутtmана «Берлин — симфония большого города». Невооруженный человеческий глаз не справился с тем, чтобы рассмотреть массу и ее движение, которые становятся различимы в объективе кинокамеры, как об этом писал впоследствии и Бенъямин. Пока на них не обратила внимание кинокамера, служащие были невидимы, как похищенное письмо Эдгара По, скрывшееся от глаз среди себе подобных на самом видном месте. В сборнике эссе «Служащие» (1930) Кракауэр описал этот новый трайб в его повседневной городской жизни: труд и досуг образованных мужчин и женщин, офисных сотрудников и агентов на жалованье, занятых непроизводительным трудом в торговых, бюрократических, проектных и административных организациях. Параллельное явление — образование «классовой прослойки» совслужащих в советской реальности того же периода, наверное, наиболее адекватно описано сатириками Ильфом и Петровым, фельетонистами, как и Кракауэр, то есть зоркими и остроумными наблюдателями снаружи, при всем различии жанров фельетона и *feuilleton*. И наоборот, в записках Лидии Гинзбург наблюдения над жизнью литературных служащих того же периода, не менее зоркие и остроумные, составляют и дополнение, и контраргумент к наблюдениям Кракауэра, поскольку основаны на опыте служащих в социалистической экономике и написаны изнутри. Так же, как и Кракауэр, она описывает, как существование служащего полностью обуславливается его ролью спеца — ловкого оператора при машине управления. В случае служащих по линии литературной или кинематографической поденщины это идеологические аппараты в культурном производстве: издательства, кинофабрики, организации просвещения, редакции и институты. Служащие получают жалованье за умение писать, которое востребовано этими машинами: «...в техникумах, рабфаках, профшколах, комвузах <...> можно работать, потому что они образовались из предпосылок эпохи, которую должны обслужить»[727](#). Существует распределение труда между машиной и

ее «оператором», которое подразумевает для оператора «снятие творческой ответственности», то есть заведомое отчуждение и самоотчуждение ради жалованья от продуктов собственного труда. При такой системе распределения труда за идеологию отвечает государство, за материал — история, за литературную манеру отвечают жанры <...> Сам он (писатель) только разрешал задание, то есть передвигал элементы внутри жанра, внутри темы. Сам он отвечает только за ловкость своих движений⁷²⁸. Невидимые невооруженным глазом, но проявляющиеся в зрении киноглаза, служащие находятся в особых отношениях с кинематографом: они не только потребляют поставляемые кинематографом «содержания извне», но и по своей конституции в качестве субъектов индустриального символического производства в наибольшей степени соответствуют системе в качестве потребителей кинослов. Как продукт монтажа, кинематографические образы и нарративы основаны на расчленении и последующем склеивании (переклеивании) расчлененного. Время киноповествования отчуждается от хронологии; пространство комбинируется из отдельно составленных фрагментов с переходами между ними: иллюзия непрерывности времени и действия в кино соответствует иллюзии непрерывности идентичности кинозрителя — того самого служащего, который в рабочее время занят оперированием машин для «поставления контента извне», а на досуге утоляет символический голод и компенсирует внутреннее опустошение, потребляя этот самый контент в кинозале. Подобной смонтированностью идентичностей отличается и личность писателя в анализе Гинзбург: такой писатель не является больше носителем аутентичного опыта, но делается субъектом литературного быта, для которого «все более характерным становится совмещение служащего, ученого и писателя в одном лице — он же и киноспец»⁷²⁹. Естественно, что в таких условиях эксплуатации, как и утверждал циничный Шкловский, главной задачей становится задача сохранения здоровья: «Жить можно, главное не уставать физически»⁷³⁰.

Изобретенный им самим жанр исторической повести — монтаж из повествования, сказа, биографии-летописи, теории и критического анализа исторических источников — позволяет ему в условиях, когда теоретическая мысль блокирована марксизмом-ленинизмом, проводить в жизнь принципы историко-экономического анализа, который выглядит, быть может, наивно, но, по существу, предвосхищает постструктуралистский анализ культурного производства. Здесь же сквозь плотное, полное фактов и цитат повествование, как овес через лапоть, прорастает и повесть о собственном поколении наследников, унаследовавших прошлое

ходом коня от «чужого дяди» — канонической истории и официальной марксистской теории русской литературы. Это не только история «малой литературы» XIX века, но и иносказательная история «младшей ветви», творцов русской критической теории, этой «малой науки» в том смысле, в котором Делёз считал представителем «малой литературы» на немецком языке ее самого радикального революционера и обновителя Кафку. Это были мастера, которые думали, писали и жили, насколько это было возможно, — «без лип»; «железные, нержавеющей стали кузнечики среди побелевшей, поседевшей морозной травы»[731](#).

В этих повестях очень многое узнаваемо для современников. Вот Матвей Комаров — самый известный и самый забытый писатель в русской литературе. Вот герой Комарова Ванька-Каин — бандит, затем доносчик и тайный сотрудник политического сыска, затем успешный автор популярной автобиографической прозы. Вот Василий Левшин, из всех писателей XVIII столетия едва ли не самый неизвестный; «он писал и переводил романы, драмы, комедии, анекдоты, басни, а также книги по домоводству» и неизвестен настолько, что «лишен даже своих произведений. Они приписаны на чужое имя». В начале пути Левшин — «попутчик»-западник; в конце его — «шишковист и технический консультант»: это знакомое нам и по истории, и по современности превращение новатора — в архаиста, творческого писателя — в специалиста-техника[732](#). А вот его антагонист Михайла Чулков — «разночинец, актер, камер-лакей, журналист и писатель, обслуживающий третье сословие», в конце жизни — тоже «технический консультант <...> мелкопоместный новомодный дворянин, проповедующий своему сыну смирение». Чулков «всю жизнь носил разные мундиры, мундиры чужие, а после смерти прославился чужим произведением»[733](#). Чулков и Левшин — писатели, переводчики, литературные активисты — просветители третьего сословия, издатели и ученые, дети своего времени, вестники «неосуществленной революции XVIII века». Так, работяга Левшин за 50 лет трудовой деятельности «издал около 90 книг, преимущественно переводных и многотомных, не считая многочисленных произведений в разных периодических изданиях»[734](#). Свою богатую обещаниями и разочарованиями жизнь Левшин заканчивает мелкопоместным сельским хозяином, произведения которого «бухнули в лету»; он умирает, «если кого это интересует, тихо, спокойно в Белёве <...> оставив после себя много ненапечатанных книг». И антагонист Левшина Чулков также кончает узнаваемым для современников Шкловского образом, «жизнью мелкопоместного собственника, который хочет, чтобы его не трогали»[735](#).

Все эти сюжеты так знакомы: писание под чужим именем, работа по написанию «не своих книг» (Лидия Гинзбург), обмен творческого начала на удобное место «спеца», каторжный труд на ниве литературного производства и уход из литературы по мере разочарования в идеалах юности. В гораздо более развернутых и детальнейших, многословных описаниях мы читаем подобные истории в записках 1930–1950-х годов Лидии Гинзбург, которые являют собой альтернативную историю и социологию русской литературы и литературной науки XX века. Шкловский, наоборот, заворачивает свои наблюдения над превращениями поэтов в служащих в лапидарную ироническую форму двудонного — или двуликого, смотрящего одинаково зорко и в прошлое, и в настоящее — исторического повествования.

Неужели прав был Троцкий, утверждая, что у человечества сюжеты всегда одни и те же, как ось и четыре колеса у телеги, кареты и автомобиля? История, кажется, повторяясь, подтверждает его правоту. Вот в другой исторической повести перед нами еще одна узнаваемая судьба — несчастный художник Федотов заканчивает свои дни в сумасшедшем доме. Он не ропщет: «Я привык к неудаче, потому что выступил на арену артистом в пору шумно политическую»⁷³⁶. С полным правом Шкловский мог бы сказать то же самое о себе, как говорит умирающий Федотов: «Я изучил боевую местность, как полководец <...> и выжидал только часа для боя. Судьбе не угодно дать мне этот час, чтобы сделать меня победителем. Я известен только по авангардным делам»⁷³⁷. Федотов пишет о сегодняшнем дне и верит в сегодняшний день и никакими силами не может заставить себя дописать заказанное ему официальное полотно о приезде государя в Патриотическое общество. Вот рядом с ним еще один несчастный художник: Александр Иванов, автор многотрудного полотна «Явление Христа народу»; он «хотел, чтобы были в картине вещи и мысли, но разуверился, нашел новую веру и не успел перестроить до конца самый предмет картины»⁷³⁸. Еще одна узнаваемая судьба: потратив два десятилетия на выстраданную и так и не дописанную картину, нищий Иванов отказывается от выгодного заказа — росписи Исаакиевского собора, потому что не верит в то, что от него хотят получить заказчики. Оба — и Федотов, и Иванов — кончают крушением, каждый по-своему «проиграл жизнь, но <...> написал то, что хотел, и не написал того, что его хотели заставить написать»⁷³⁹. Вот Россия XIX века, Россия Пушкина и Гоголя. Она устремляет на писателя смертоносный взгляд Горгоны — такими страшными глазами смотрит гоголевский портрет на свою жертву, безумного художника. Но неужели в том состоит искусство, в том заключается существо принципа остранения, чтобы связь

превратилась в демоническую одержимость, а связность обернулась «системой гибели»? Малая литература и малая история не состоялись, как не состоялась и «революция XVIII века»:

Гоголь писал: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..»

— Слова эти испугали даже меня, — тихо проговорил Иванов. — Я связывал со словами «жанр» и «реализм» иное [740](#).

Не только связанное со словами «жанр» и «реализм», но связанное вообще со всем, «*все могло бы быть другим*», как сказал по подобному поводу Бахтин [741](#).

Могло бы быть другим, но не стало.

О негативной диалектике и искусстве как отрицании самоотрицания

Революционеры не столько разрушают баррикады, сколько возводят баррикады для того, чтобы бороться со старым, сильным; разбирает баррикады полиция; кроме того, этот трюк, или аттракцион, может быть использован только один раз <...> Революция наследует все, что было великого в жизни и искусстве [742](#).

Шкловский был человеком, который действительно и деятельно ощущал в себе сходство со своим временем. Вместе с тем никто так, как он, будучи на переднем крае, не подвергался в своих идеях и вкусах обвинениям в анахронизме. Младшие формалисты на закате движения, ученики Шкловского, в 1930-е годы — годы здоровой цельности и оптимистического строительства — видели в нем едва ли не старческие признаки, в частности, в его не отвечающей духу времени любви к зауми и к вещи. После смерти Сталина следующее поколение строгих юношей — идейные борцы новой, оттепельной, эпохи — осуждали в нем беспринципность и пережитки символистского и футуристического вкуса.

Шкловский — принесший многократные покаяния и тем не менее неисправимый опоязовец и лефовец — оказался анахронизмом в сталинском художественном истеблишменте. Тогда он обличал собственные и своих товарищей модернистские ошибки и ошибки метода, упрекал себя и своих некогда ближайших друзей в неспособности выработать правильное «связное» сознание и связный дискурс, соответствующий «связному сознанию коммунистов», которое, впрочем, создавало у него ощущение, подобное чувствам, как он выразился в широко известном афоризме, «живой чернобурки в меховом магазине». Он понял раньше многих, что искомую связность можно производить наподобие объекта продуктивистской эстетики, разработав некую новую технику писательского ремесла. В

поющем и строящем мире сталинской новой чувствительности с ее карнизами, фасадами, фризами, вазами и драпировками упор на мастерство и технику казался удачным решением, но на самом деле в глазах режима это был анахронизм из области его недавнего и уже вопиюще неактуального лефовского прошлого.

В старости же, когда вокруг него в результате оттепели начала подтаивать стена отчуждения и рядом стали появляться молодые поклонники, он опять анахронизировался, превратившись в глазах публики и начальства в музейный объект, в живую окаменелость, ценную тем, что, окаменев, она сохранила в себе отложения и отпечатки литературных эпох и процессов, через которые ископаемое прошло за свою долгую жизнь. Люди стали записывать за ним его шутки и воспоминания, сами писать мемуары. Но даже когда на волне гласности филология снова обратилась к формалистам, Шкловский практически не нашел себе места в тыняновских чтениях — возможно, по причине советской несовременности его последнего периода в новой современности либеральных веяний.

Так сложился миф о трех периодах Шкловского, трех Шкловских — «революционном», «коллорационно-оппортунистическом» и «музейном». Мне же кажется, что Шкловский всю жизнь был одним и тем же и во всех своих многочисленных книжных, журнальных и газетных проектах писал одну и ту же книгу — писал и бесконечно переписывал, редактировал написанное, снова и снова возвращаясь к уже рассказанным историям, чтобы рассказать их по-новому. Его работы второго периода («коллорационно-оппортунистического»), как я уже говорила, представляются мне ценными в смысле соотношения теории литературы, критики и практики литературной и критической работы в реальных исторических обстоятельствах сталинской культурной политики. Что же касается искусства, то оно заключается в том, что, «двигаясь вперед, отрицает самоотрицание»⁷⁴³, то есть отрицает и отрицание собственной мысли как «научной ошибки» и собственного поведения — как ошибки политической. «Отрицание самоотрицания» художником — это остроумная игра слов и формула сопротивления художественного в художнике, *credo*, выраженное в форме своего рода негативной диалектики, борьбы и единства противоречий в реальности чернобурой лисы, занесенной в меховую лавку и всеми силами спасающейся от снятия (*Aufhebung*), от превращения в ценную пушнину.

Но отвлекаясь от содержания, это движение формы не производит и тавтологии: здесь принципиальное расхождение между Гинзбург и Шкловским, который не верил в ее дистрофическую антропологию (отдельного обсуждения заслуживало бы сопоставление у этих двух

авторов их взаимно антагонистических теорий травмы, в обоих случаях подкрепленных формалистскими теориями языка и литературы⁷⁴⁴). Форма времени у Шкловского — его идея «монтажности жизни» — не позволяет ритмическому движению иронического повторения, пародии и воспроизводства в структуре эволюции замкнуться в кольцо дурной бесконечности. Чистое повторение не есть то, что составляет существо литературной эволюции, потому что время не заблокировано в кольце бесконечных самовоспроизведений, как это представлялось младоформалисту и теоретику блокады Лидии Гинзбург; она убеждена, что субъектность заблокирована в повторениях одних и тех же габитусов, из репертуара которых человеку дано лишь выбирать: «Человек не может выдумывать для себя несуществующую форму поведения, но он может выбрать свой исторический характер из моделей, заготовленных историей»⁷⁴⁵. Этот вывод Гинзбург делает, как будто не замечая, что он прямо противоречит ее собственным раздумьям о типах функционеров в партийном истеблишменте сталинского литературоведения. Здесь каждый из тщательно проанализированных «типов поведения» представляет собой не повторение, но инновацию, социальное изобретение новейшего времени и современных политических обстоятельств⁷⁴⁶. «Человек не может выдумывать», но Шкловский именно «выдумывает» — по-своему, совсем не так, как это делает Гинзбург с ее императивом «описать круг — разорвать круг». В своей негативной диалектике он размыкает круг механического воспроизведения типологии, когда усматривает между прошлым и настоящим неполное, но подобие сходства: так Шкловский узнает, но и не узнает в своих «веселых уродах» — эксцентриках-неудачниках, поэтах и просветителях XVIII века — собственное поколение, этих архаистов-новаторов революционного литературного и теоретического фронта, «железных кузнечиков», до последнего дыхания стрекотавших посреди побелевших от мороза полей отечественной словесности. Не на принципе дурной бесконечности, но на принципе сходства несходного основывается его собственная история советской литературы и литературной теории.

В начале 1970-х старик Шкловский пишет в письме внуку: Прошло 55 лет. Эту статью «Искусство как прием» перепечатывают и просто и в переводах с параллельным русским текстом. <...> Начался структурализм. «Опояз» был воскрешен у нас и понят на Западе 10 или 12 лет назад. Это первая русская теория, охватившая или охватывающая мир. У нас понят простым «остранением», но не понят как искусство повторять, не повторяясь. Они (как и Запад) на понимают сходство несходного⁷⁴⁷.

В «Тетиве», которую пишет в это же время, он обращает эту формулу против самой себя: «несходство сходного». Искусство повторять, не повторяясь, описывается сдвоенной фигурой, в которой первоначальная формула дополняет себя своим зеркальным отражением, обращая сама себя вспять. «(Не)сходство (не)сходного» — так выглядит этот причудливый квадрат: два взаимодополняющих, зеркально симметричных парадокса, запертые между двумя тавтологиями. В риторике это фигура хиазма, в практическом же смысле это «моталка» — устройство для перемотки пленки на монтажном столе: аппарат, в котором возникает «монтажность» времени — его обратимость и незаконченность.

Фотография и кино — это медиумы анахронии, те среды и технологии, силами которых анахрония становится реальностью. Подглядывая за своей бабушкой, Марсель, герой Пруста, воображает, что смотрит на ее фотографию, как будто она уже умерла. Неиссякаемый революционный дух кино связан с органичными ему разнообразными формами насилия над временем. Кино становится возможным, потому что работает со временем, которое еще не окончено, с историей, которая еще не завершена, и с настоящим, которое никогда не достигает полноты. Анахрония — это революционное насилие над хронологией. Эксперименты такого рода, в частности с использованием фокусов обратимости времени, начал еще Мельес, изобретатель кинематографических эффектов и развлекательных аттракционов. Дзига Вертов, принципиальный противник развлекательности, в «Кинонеделе» сделал два забавных сюжета, основанных на обратимости времени: в одном камера просвещает зрителя, следя за этапами производства хлеба, в другом — мяса. В первом время движется в нормальном порядке от нивы до буханки и затем разворачивается назад, и буханка, проходя все те же самые этапы производства в обратном порядке, возвращается зерном в родную почву. Во втором эпизоде кровавая, грубо разделанная говяжья туша возвращается на бойню, откуда выходит хвостом вперед живая корова, так же задним ходом погружается в теплушку и оттуда мирно возвращается в свой хлев жива и невредима. Эти два эпизода загадочны в смысле своей морали, в них нет ни вывода, ни урока — если не считать урока кинематографии, способной бесконечно приостанавливать время и действие, обращая их против себя. Движение смысла против времени — анахрония, как определил ее Жак Рансьер⁷⁴⁸, — приводит к самоотстранению смысла, к его освобождению от тавтологической самоидентичности, то есть от вращения по замкнутому кругу идентичных повторений и, как результат, от дистрофического истощения в бесконечно

репродуцируемом, механически повторяемом слове, от тавтологического тождества с самим собой.

Моталка — простое приспособление для перематывания пленки вперед-назад на монтажном столе — это машина, в которой реализуется принцип хиазма времени в скрещении сходства-несходства и повторения-неповторения. Западная послевоенная теория пришла к открытию этого перекрестного движения бесконечного повторения-неповторения не в научной работе структурализма, а в континентальной философии, и главным образом в критике гегелевской диалектики. Хиазм — это фигура взаимного обмена противоположностями, бесконечность которого никогда не разрешается и не увенчивается никаким завершающим синтезом. Это своего рода негативная диалектика, которая реализует себя в практике говорения и письма, в форме риторической фигуры⁷⁴⁹. Шкловский открыл этот принцип чисто эмпирическим путем, увидев бесконечность в перекрещении и взаимопревращении времени в самом принципе работы монтажной моталки. Его версия негативной диалектики и анахронической бесконечности стала результатом эмпирического опыта работы с реальными киноплёнками, результатом профессионального владения моталкой. В духе лефовской конструктивистской педагогики он делится своей идеей управления временем, как будто применяя моталку и к жизненному опыту; в этом же плане он делится своим открытием и с внуком. Сама конструкция монтажного стола подсказывает эту новую форму времени и новое отношение со временем, в котором будущее разворачивается в прошлое, прошлое в будущее, а в перекрестье этого переплетения стоит человек — субъект и объект истории в одном лице, субъект современности. Но что это значит? Вспомним остроумный каламбур о «современниках и синхронистах»: современник — сознательный «анахронист», субъект сложного, составного времени. Одновременное существование еще не гарантирует, что «синхронисты» окажутся современниками в полном смысле этого слова. Современность неполна, если сама не обращается в прошлое и если не обращает прошлое в настоящее, поворачивая время вспять.

Формулу анахронии, которая напоминает противопоставление современности и синхронии у Шкловского, мы находим у Эрнста Блоха в его эссе 1932 года «Нонсинхронизм и обязательства по отношению к его диалектике» из книги «Наследие нашего времени», где он, подобно Шкловскому, но из противоположной перспективы также отмечает сосуществование разных исторических режимов в одном и том же «сегодня»⁷⁵⁰. Противоречиями нонсинхронизма — исторической и политической «задержкой», «застреванием» того или

иного класса в той или иной эпохе прошлого — Блох объясняет факт многоукладности времени и тормозящего воздействия нонсинхронизма крестьян и мелких буржуа на время, в отношении которого только коммунизм является абсолютно синхронным. Блох объясняет и популярность нацизма в массах именно этим отставанием масс от своего времени; это не слишком убедительное объяснение отвечает не только блоховской мессианической идее «духа утопии», но и ортодоксальному марксистскому подходу к «отсталости» как синониму реакционности. Однако интереснее в этом смысле само наблюдение Блоха о том, что далеко не любая одновременность равнозначна синхронности с ходом истории — как и для Шкловского, для Блоха не обязательно совпадать в смысле дат жизни, чтобы считаться современником. Современник у Шкловского — субъект современности — назначает для себя прошлое и будущее в акте революционного выбора; многоукладный же нонсинхронист Блоха предпочитает реакционный невыбор, примерно так же, как и «синхронист», жертва «хронологической иллюзии» у Шкловского.

Как современник, Шкловский представляет собой фигуру, которая отмечена самыми разными знаками гибридности, (не)сходства (не)сходного. Не только анахронизм, то есть гибрид времени, но и гибрид жанра — между литературой и кино, теорией и критикой, высокой культурой и популяризацией. В роковой статье «Шкловский как историк литературы» Григорий Гуковский говорит от лица чистокровной академической науки, отмечает у Шкловского, причем очень прозорливо, именно эти черты гибридности и за них подвергает полному разгрому. Анахронически увлекаясь футуризмом, Шкловский обращается с текстом так, как будто это не текст, а вещь; он складывает исторический нарратив, как будто пишет киносценарий, а не академический труд; он не понимает историческую объективность и все время примеряет XVIII век на свое собственное время культурной революции. Вместо того чтобы выявлять причинно-следственные связи и логику исторического процесса, он пытается склеивать историческое время приемами монтажа и «полумонтажа»; он застрял в популяризаторстве, между просвещением и развлечением масс, и в результате не производит ничего, кроме дешевой «науки для бедных».

Обвиняя Шкловского в халтуре, монтажности и киношничестве, Гуковский, конечно, знал, о чем говорит. Вот живописный рассказ свидетеля, который подтверждает, что Шкловский не шутил, когда указывал в предисловии, что книга написана бригадным методом (речь идет, по замечанию комментатора, о работе над «Матвеем Комаровым»):

литературная кухня работала с полной нагрузкой. Резали, клеили, монтировали, изобретали, дописывали и опять клеили. Ножницы и банка с клеем были главным орудием производства, перья использовались редко. В. Б. ходил от одного станка к другому, дополняя, исправляя, советуя и бракуя. Он был совершенно похож на шеф-повара. Он и сам так работал. Ему приносили материал, и он вдыхал в него жизнь с помощью монтажа. <...> Он многое выдумывал на ходу и даже искажал факты. Кажется, он и сам этого не замечал.

Последний этап сотворения его книги проходил в запертой комнате. Мы сидели в соседней комнате и прислушивались к его напряженному голосу, диктовавшему машинистке текст. Он почти не останавливался и не делал помарок. Финальную работу делали обычно Гриц и Харджиев. Они читали рукопись и выбрасывали из нее ошибки Шкловского и машинистки⁷⁵¹.

Цель Гуковского-ученого в этой статье была в том, чтобы способствовать подлинной науке и, по его словам, вывести все это на чистую воду: приспособляемость, компромисс, конформизм, «киношничество» и халтуру. Так и для молодых филологов следующего поколения Шкловский этого периода был фигурой неаутентичной — в отличие от аутентично-революционного Шкловского периода ОПОЯЗа или даже эпического, монументального старика Шкловского, которого сами младшие современники подвергли прижизненной музеефикации.

«Я не пишу хроник, — утверждал Шкловский. — Поэтому вспоминаю о другом»⁷⁵². «Воспоминание о другом» — это такая форма размышления, в которой прошлое получает другую историю, не ту позитивную, в которой прошлое поступает к нам разложенным по событиям, а будущее — опять процитирую Шкловского, «как карта, лежащая в колоде». Анахрония отрицает хронологическую последовательность в структуре времени и вместо этого предлагает искать аналогии — то есть сходство — между субъектом, пишущим и вспоминающим, и временем, которое прошло и не имеет больше места, но продолжает свое незримое присутствие.

Сходство есть не просто «похожесть», есть некая связь по смыслу, в которую историческое время вступает с миром человека. В самой своей известной теоретической работе «Искусство как прием», на поверхностное понимание которой жаловался старик Шкловский, молодой Шкловский писал о поэтической метафоре, которую он и определил, в духе традиционных риторик, именно как прием обнаружения сходства в несходном. Две инстанции — вещь и образ, вещь и имя — не связанные ни законом, ни родством, ни происхождением, ни общей почвой или природой, в поэтическом акте

связываются между собой некоторым взаимным подобием. Сходство заключается в схождении форм друг к другу, они соединяются из-за возникающего между миром и образом внезапного подобия, в результате чего оживляются спящие в формах силы восприятия, видимость воскрешается в том, что умерло настолько, что стало всего лишь идентифицируемым, опознаваемым в узнавании. Ни бытовой мотивировкой, ни внешней закономерностью содержания такой эффект «сходства несходного» нельзя объяснить, писал Шкловский в своей первой книге «О теории прозы» 1929 года издания. Если воспользоваться образом Бенямина из его учения о подобии, в обстоятельствах сходности несходного имя перестает служить обозначением или образом вещи и становится вещью — подобно тому, как ребенок, который играет в поезд, не изображает поезд, но становится им в действительности. Когда Бенямин спрашивал, каким может быть язык, если представить его целиком, во всех его элементах, как продукт такого рода ономастопеи, можно думать, что такой язык полностью состоял бы из освещенных изнутри критическим самосознанием (не)сходства (несходного), воскрешенных слов по Шкловскому [753](#).

Гуковский был прав, когда указывал, что Шкловский делает историю как будто при посредстве ножниц и клея: анахрония есть фундаментальный принцип монтажного кино, и сама аналогия имеет здесь принципиальное значение. Итак: поэтические формы выбирают друг друга, чтобы связаться в целое художественного произведения. Кадры кинематографического монтажа тоже как бы выбирают друг друга, причем один стремится превратиться в другой или в нечто третье (сказал бы Эйзенштейн), независимо от того, какой это монтаж — натуралистический или диалектический. В отличие от диахронии, которая состоит из нарезки последовательно расположенных синхронных состояний, фильм не состоит из законченных картинок. Монтаж подхватывает и развивает в своем видимом движении ту динамику, которая уже присутствует в отдельном кадре, в «стоячей» (англ. *still*) картинке. Сходство (несходного) есть конфликт, так же как и монтаж есть конфликт: даже если события монтируются в хронологической последовательности, поскольку последовательность есть не что иное, как разновидность конфликта.

Все начинается со сходства несходного, — парадоксальный лозунг ОПОЯЗа. Но заканчивается все тем, что оксюморон разворачивается обратным ходом. Написанная Шкловским в старости последняя книга, «Тетива», имеет подзаголовок, который возвращает нас к ранним работам по поэтике и как бы повторяет ранний тезис о метафоре, но в обратном порядке, как будто прочитанным задом наперед, — «О несходстве сходного». Между ОПОЯЗом и «Тетивой»

— еще одна поздняя книга, тоже как будто являющая собой разворот обратного хода — «Энергия заблуждения» (решительный ответ Шкловского на собственные покаяния в «Памятнике научной ошибке»), книга о сюжете и перипетиях, то есть о субъекте и событиях во времени. Здесь Шкловский возвращается к идее сформулировать собственную теорию истории, которую не удалось отстоять на закате формалистской революции. Старик Шкловский не просто повторяет уже сказанное раньше, двигаясь по кругу, в чем его упрекают молодые критики. Он как бы скручивает этот круг — фигуру бесконечности — крест-накрест и тем самым превращает его в хиазм, еще одну фигуру бесконечности, но более сложную, поскольку она включает в себя не только совпадение начала и конца, но еще и перекрещивание правого и левого, утверждения и отрицания, идентичности и различия и т. д. И завершает он эту работу следующим тезисом, который выглядит как шутка, на деле таковой не являясь: «В жизни все монтажно, надо только понять, по какому принципу»[754](#).

Об Агасфере

«Жить надо так, как будто смерти нет»: Агасфер едва ли не революционным выбором будущего принимает своим уделом добровольное бессмертие.

Искусство, пишет Кракауэр, ищет способ соединить несоединимое, смонтировать дискретные единицы жизни по определенному принципу в некоторое подобие линии. Ему как будто вторит Шкловский — старик, переживший всех ушедших, последний, кто остался, веселый Агасфер советского литературоведения: Художник не передает и не может передать явление целиком. Уже обычный счет «один — два — три — четыре» — дает некоторую прерывистость. <...> Искусство всегда разделяет предметы <...> оно представляет собою как бы пунктир, изображающий линию. Искусство всегда разделяет подобное и соединяет различное. <...> Связи подчеркивают разрывы[755](#).

И опять ничего не сказал прямо, не завершил суждения; опять остановился на развилке, в перекрестье хиазма, в амфиболии: «связи подчеркивают разрывы» — что здесь субъект, что объект, где здесь именительный падеж и где винительный? Что загадка, что разгадка, и что предшествует чему? Поистине, «...мы живем в нецелом мире»[756](#). Здесь нет никакого прошлого, кроме того, что можно для себя выбрать революционным выбором и перечитывать снова и снова, в том числе и задом наперед: (не)сходство (не)сходного из четырех сочетаний в двух случаях дает бессмысленную самоподтверждающую тавтологию, в двух других — бездонные возможности неявной и не данной, но потенциально решающей

осмысленности. Энергия заблуждения движет старым Агасфером в его блужданиях по бесконечности «нецелого мира». «Старость любит перечитывать <...> Думаю, пишу, клею, переставляю»[757](#).

Каждому, кому довелось в юности сдавать школьные экзамены по истории СССР, а в более зрелом возрасте — институтские или аспирантские по истории КПСС, помнит, что при подготовке к ответу учащемуся разрешалось «пользоваться программой». Эта уступка со стороны министерства просвещения была подлинным спасением для экзаменуемого и доказательством того, что даже марксисты-ленинцы — историки партии уже признавали, что экзамен сдавался не по истории, а по священному писанию, а сам ритуал сдачи был актом катехизации. «Программа» представляла собой типографскую брошюрку и содержала некоторое количество пронумерованных тем, одну из которых учащийся получал согласно вытянутому наугад билету. Темы были организованы в хронологическом порядке, и вся программа в целом представляла собой как бы диаграмму ступеней шествия исторического прогресса от одного события к другому, причем каждое отдельное событие имело своей причиной предыдущее и одновременно являлось причиной для следующего. Это называлось «историческими предпосылками» и «историческими выводами» или даже «уроками» соответственно, и ответ на экзамене по теме, выпавшей в билете, обязательно должен был содержать и то и другое. Сообразительный учащийся быстро понимал, что «исторические предпосылки» все перечислены в предыдущей теме, поскольку составляют ее, предыдущей темы, «историческое содержание», а «выводы», или даже более того, «исторические уроки», можно почерпнуть в следующей теме, поскольку они так же составляют ее «содержание». Иными словами, получив билет с заданием изложить содержание темы «х», учащийся открывал допущенную на экзамене программу и извлекал исторические предпосылки из описания темы «х – 1», а исторические выводы — из описания темы «х + 1». При должном умении анализ причин и следствий можно было дополнить небольшим более или менее связным рассказом по теме билета, вставляя глаголы в назывные предложения, из которых состояла сама программа, и разбавляя их тезисами, именами и датами (к заучиванию которых в основном и сводился процесс обучения).

Ученица и друг Шкловского Лидия Гинзбург оставила нам исключительной ценности свидетельства формирования такого рода речевого поведения и соответствующего симулятивного письма — халтуры. Гинзбург подробно пишет о том, как на руинах литературной практики русского модернизма и теоретических открытий формальной школы складывалась эта машина для

производства идеологически выверенных псевдовысказываний и к каким последствиям для литературы привели годы ее эксплуатации институтами сталинской культурной политики⁷⁵⁸. Для Шкловского его собственного изобретения дискурсивная машина, «моталка» (в обобщенном смысле), была скорее полезным приспособлением, и не в халтуре, а в ремесле, в литературном и кинематографическом производстве. В речевом же поведении его эпигонов, в том числе и для нас — студентов-гуманитариев 1970–1980-х годов, — обнаруженные им принципы производства смысла в слове и образе стали уже осознанными навыками, которые облегчали механическую воспроизводимость необходимых тавтологий. В этом смысле Гинзбург оказалась совершенно права. Остранение — для Шкловского акт приобщения чувств к миру с помощью счастливо найденного поэтического слова — превратилось в осознанное отчуждение и самоотчуждение говорящего субъекта от той заведомой тавтологии, которую он сам и производил, манипулируя хронологией и ложными причинно-следственными связями. Если воспользоваться категориями Шкловского, это дискурс «сходства сходного». Не только «историческая правда», которая в дискурсе истории КПСС соответствовала понятию истины, но и ее эстетический эквивалент, «художественная правда», подразумевали символическое производство масляного масла: «сходства сходного» между заведомо друг другу адекватными «объективной реальностью» и обусловленным ею, «верно отражающим/изображающим образом»⁷⁵⁹. Такого рода правда соответствовала идее такого мира, который основывался бы на тотальном тождестве и исключал бы саму возможность дифференциации, саму идею «выбора прошлого» как заведомо абсурдную, не говоря уже о его, прошлого, «революционном выборе».

Поздний Шкловский все время возвращается к рассуждениям о (не)сходстве (не)сходного, к попыткам мыслить время истории по принципу анахронической «моталки» и создавать концепты, превращая псевдодialeктические тавтологии в бесконечно взаимообращающиеся восьмерки хиазмов. Все это, и особенно его призывы к «революционному выбору прошлого» в 1937 году, в моем поколении уже не вызывало ни особенного удивления, ни былого энтузиазма, ни благородного протеста прямолинейных шестидесятников. Для студента, монтирующего симулякр «правды исторической» из обрывочных подсказок на экзамене по истории КПСС, такая «моталка» уже ощущалась как необходимая часть жизни, превратившись в природу человека как поведение, адекватное и соответствующее тем очевидным и неоспоримыми объективным обстоятельствам, которыми оно вызвано. Некогда явившись как

эстетическое открытие, как феномен поэтического и политического смыслопроизводства, «моталка» выродилась в технологию, технология — в идеологию, а идеология слилась с «природой», с естественным вещей как они есть: этапы формирования советского «чувственного и духовного автомата» (термин Жюль Делёза) в его постепенном слиянии с природой, превращение автомата в жизнь.

В этих обстоятельствах планомерного изничтожения прошлого путем тривиализации исторического опыта Шкловский отстаивает своего рода реставрацию или даже реабилитацию времени, предлагая смотреть на историческое время в аспекте его связности, а на связность — как на продукт политического выбора и конструирующего принципа художественного воображения. Утопический принцип Шкловского о «революционном выборе прошлого» прямо оппонирует популярному среди советской интеллигенции реакционному и соглашательскому тезису о том, что «времена не выбирают, / В них живут и умирают». Через сорок лет после смерти Шкловского и через тридцать лет после падения «советского духовного автомата» уже очевидно, что постсоветские поколения заблудились в поисках выхода между двумя непримиримыми концепциями прошлого: предлагаемой идеологическим аппаратом «исторической правдой», с одной стороны, и смутно присутствующей на полях частных семейных легенд «правдой истории» — с другой. Ситуация явно требует активного выбора прошлого. Попытки режима накопить символический капитал и монополизировать исторический дискурс, накачивание и раздувание исторического мифа, спекуляция на исторической памяти — все это по-прежнему, как и в сталинском Союзе, эффективно компрометирует, обнуляет, изничтожает коллективный исторический опыт и историческую практику поколений. Отрицать прошлое в том смысле, какой подразумевался остроумцем и парадоксалистом Шкловским, — значит активно противостоять тривиализации истории; это значит обогащать и усложнять нелинейную логику прерывистого времени, комплицировать и анахронизировать выглаженные до зеркального блеска нарративы времени и разрывать иллюзию непрерывности, иллюзию генеральной линии, состоящей из пронумерованных псевдопричин, псевдосодержаний и псевдоследствий.

В то время как старик Шкловский рассуждает о принципе монтажа жизни, который надо «только понять», старик Кракауэр в последней книге об истории и формах времени называет нечто подобное загадкой истории. И тот и другой в молодости принадлежали революционному поколению, которое «спорило в коридорах и все время проектировало время, хотя не знало даже размера

вселенной»[760](#). «Какое это интересное дело, думать и искать. А потом она (жизнь) прокатится как капля по стеклу <...> Много пропущено. Жизнь прошумела как дождь»[761](#). Как из отдельных капель получается нечто целое — дождь? Из отдельных событий — жизнь? Из отдельных кадров — фильм? Из отдельных мгновений, в числе которых «много пропущено», — время? Что такое «проектирование времени», еще не наступившего, чем это отличается от монтирования времени уже прошедшего? «Жизнь прошумела как дождь. И зонтик от дождя уже высох»[762](#).

Не только жизнь современности монтажна, но и ее эстетический эквивалент — роман пользуется по существу кинематографическим способом обращения со временем, утверждает Кракауэр, как будто вторя давним рассуждениям Шкловского о Дон Кихоте. Джойс, Пруст, Вирджиния Вульф монтируют свои повествования из фрагментов, решительно разлагая фиктивную временную преемственность. <...> Они ищут и находят реальность в событиях, подобных атомам, причем каждое из них мыслится как средоточие колоссальных энергий. Некий порядок, не данный им, может быть существует, а может быть и нет. И более того, они скорее сомневаются, могут ли те малые и выбранные наугад единицы, в которых материализуется реально ощутимая жизнь, соединяться между собой осмысленным образом, чтобы в результате на горизонте нарисовался смутный контур некоего целого[763](#).

Подобно монтажной фразе, целое приобретает отдаленную нечеткую видимость в результате склеивания по воле режиссера — а не по имманентному или трансцендентному метафизическому сродству — этих единиц времени, мелких, как дождевые капли, и столь же случайно попавших в поле зрения камеры, как капли дождя, падающие на раскрытый зонт.

Бесчисленные формы времени анахроничны, разнообразны и множественны, как сама жизнь, — все на свете существует на правах единственно ему присущей темпоральности, на условиях несинхронности, несовпадающей хронологически современности; в рамках одного и того же хронологического отрезка сосуществуют разновременные анахронические реальности, а сами отрезки отмеряются произвольно. (Здесь нельзя не вспомнить упомянутую работу Эрнста Блоха о многоукладности времени в одном и том же отрезке одновременного сосуществования.) Природа фильма подсказывает нам неразрешимую загадку, говорит Кракауэр: как из произвольных сочетаний мельчайших — атомарных — происшествий складывается цельная и последовательная, осмысленная всеобщая история. Существуют разные способы синтезировать их в форме

монтажа: историческая наука и теология времени, так же как искусство — каждый из этих дискурсов времени утверждает свой приоритет и право на окончательное утверждение принципа монтажности истории. И тем не менее никакой из таких способов не разрешает ее, истории, загадки: даже в романе Пруста, где в финале утраченное время обретается, казалось бы, в своей целостности и целенаправленности — ради искусства, все равно история не имеет цели и не подлежит искуплению в эстетической форме. Антиномия в самой сердцевине истории не имеет разрешения. Может быть, на самом деле она разрешится, только когда наступит конец времен <...> то воображаемое мгновение, когда Агасфер, в момент своего окончательного распыления, впервые в жизни получит возможность оглянуться назад, на свои странствования сквозь тысячелетия [764](#).

В таком свете афоризм Шкловского о монтажности жизни, к которой надо подобрать принцип-ключ, уже совсем перестает казаться забавным. Загадка вечного странствия бессмертного Агасфера — загадка истории как «предпоследних времен», вопрос о the last things before the last — разрешается только в момент наступления последних дней, ровно в тот момент, когда заканчивается всеобщая история и исторический субъект, человек *Zerstreuung* Агасфер исчезает без следа и без остатка. *Last Things Before the Last* — последняя книга, которую Кракауэр не успел дописать до конца; в частности, как будто по иронии истории, недописанной и загадочной так и осталась глава об Агасфере и разрешении загадки времени. Кракауэр — родственная душа, говорит об Агасферовой загадке, познавая логику истории через практику кино, и Шкловский тоже признает ее неразрешимость, предлагая свое решение: не искать ответ на загадки, но искать бесконечность в загадочной неразрешимости жизни. Принимая такое решение, следует помнить, однако, что «загадки так трудны, что учитель мой Санчо Панса говорил, что он предпочел бы, чтобы ему сначала говорили бы разгадку, а потом уже загадку» [765](#).

Однако Шкловский — Агасфер-оптимист — никогда не откажется от поисков оптимизма: «Любовь и поэзия, и проза, и в прозе мифы закреплены загадками». Загадки предназначены не для разрешения; наоборот, они хранят в себе ресурсы желания и той самой энергии заблуждения, которая необходима Агасферу в его поисках бесконечно ускользающего оптимистического горизонта.

1

URL: <https://ostersjostiftelsen.se/project/transnational-art-and-heritage-transfer-and-the-formation-of-value-objects-agents-and-institutions/>.

2

Об «обогащении» не в метафорическом, но в конкретном смысле новой капиталистической экономики — «экономики конвенций» в условиях накопления нематериальных ценностей и «когнитивного капитализма» см.: *Boltanski L., Chiapello E. The New Spirit of Capitalism // International Journal of Politics, Culture, and Society. 2005. Vol. 18. № 3/4. P. 161–188.* (К этой работе я буду обращаться и далее.)

3

Haskel J., Westlake S. Capitalism Without Capital: the Rise of the Intangible Economy. Princeton: Princeton UP, 2017. P. 1–14.

4

Ямпольский М. Без будущего: Культура и время. СПб.: Порядок слов, 2018.

5

Bloch E. The Heritage of Our Time. Polity Press, 1991, электронное издание; особенно ч. 4: Non-Contemporaneity and Obligation to Its Dialectic (May 1932).

6

Знаменитые работы Александра Анисимова «История Владимирской иконы в свете реставрации» и «Владимирская икона Божией Матери», откомментированные Г. И. Вздорновым, см.: *Анисимов А. И. О древнерусском искусстве: Сб. статей. М.: Сов. художник, 1983. С. 165–274.* Более подробно об Анисимове и его методе расчистки см. ниже, в главе 7.

7

См. воспроизведение анисимовской схемы:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Владимирская_икона_Божией_Матери#/media/Файл:Restorations_to_Our_Lady_of_Vladimir,_Anisimov.jpg.

Самыми древними и единственно сохранившимися, оригинальными фрагментами на поверхности иконы Анисимов считал лики Богородицы и младенца, которые он оставил незаштрихованными. В этом, однако, есть нечто мистическое. Можно предположить — и это всего лишь моя догадка, — что, хоть он и не убоился греха, приступив к спорной и в этическом, и в профессиональном отношении «расчистке» чудотворной иконы, он все же не решился подвергать вскрытию священные лики.

8

Выгонная А., Калнин В., Цейтлина М. Основы реставрации... М.: Дизайн ПРО, 2000. С. 6–7. Цит. по: https://ru.wikipedia.org/wiki/Реставрация#cite_note-Основы-1. Ср.

также определение из «Большой российской энциклопедии»: «РЕСТАВРАЦИЯ, укрепление и восстановление памятников истории, культуры и искусства, поврежденных, искаженных временем, вредными условиями бытования, войнами, землетрясениями, пожарами и т. д. Реставрируются archit. сооружения и комплексы, иногда целые города, произведения изобразит. и декоративно-прикладного иск-ва, археологич. находки и др. В отличие от реконструкции (лат. *reconstructio* — построение заново), подразумевающей коренную перестройку памятника или даже воссоздание исчезнувшего сооружения, Р. предполагает сохранение подлинного произведения» (https://bigenc.ru/fine_art/text/3507167).

9

В частности, эти процессы отличают совсем недавнюю, последних десятилетий, историю движения по охране наследия, см., например: *Glendinning M. The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation: Antiquity to Modernity. London; New York: Routledge, 2013. P. 415–448 (раздел Post-1989); см. также актуальные для постсоветской реставрации документы европейских и всемирных организаций: Бобров Ю. Г. Философия современной консервации-реставрации: Иллюзии и реальность. М.: Худож. школа, 2017. С. 246–270.*

10

См. сб.: *L' Histoire à l' atelier: Restaurer les oeuvres d' art (XVIII^e–XXI^e siècles) / Dir. N. Étienne, H. Léonie. Lyon: Presses Universitaires Lyon, 2012; здесь опубликованы в том числе редко попадающиеся в западной литературе исследования о русской реставрации, в частности статья о реставрации икон и история русского умельца — реставратора-фальсификатора начала XX века.*

11

О реставрации как совокупности зрения и жеста см.: *Étienne N. The Restoration of Paintings in Paris, 1750–1815: Practice, Discourse, Materiality. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2017. P. 1–8.* См. также главу 3 о диалектике оптического и тактильного в восприятии объекта созерцания и в работе реставратора.

12

Between the Immersive and the Discursive: Curating Research in the 21st Century Art Museum // Stedelijk Studies Issue. 2016. № 4. URL: <https://stedelijkstudies.com/issue-4-between-discursive-and-immersive>.

13

Étienne N. Op. cit. Один из последних по времени случаев, пример консервационного и исследовательского вмешательства, который протекал при полной публичности, в присутствии посетителей музея и в подробнейшем образом откомментированной онлайн-трансляции — «Операция *Ночной дозор*», грандиозная кампания по исследованию и консервации легендарного полотна Рембрандта в том же зале «Рейксмузеума», где оно экспонируется, в специально построенной стеклянной конструкции, в которой производились работы на лицевой и изнаночной стороне холста:
<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/operation-night-watch>.
Реставрация становится публичным аттракционом, событием для созерцания, соучастия и переживания.

14

«Они выдают полотно работы мастера одной школы за работу мастера другой, копию за оригинал. Они лакируют. Они перекрашивают. Они удлиняют. Они укорачивают. Даже самые проницательные могут обмануться когда угодно» (отрывок из статьи Дидро о реставраторах в «Энциклопедии» в переводе из *Étienne* — Op. cit. P. 10). Образ недобросовестного реставратора, готового исполнять любые требования невежественного или нечестного хозяина, находим в записных книжках А. П. Бахрушина: «Раз я застал у него (хозяина, сомнительного антиквара и коллекционера Брокара. — *И. С.*) реставратора, который у очень порядочной картины, по личному указанию Брокара, тут же стоявшего у картины, прибавлял груди у декольтированной женщины, показавшиеся ему, Брокару, малыми! Что же это, как не глубокое невежество, не варварство? Из этого истекает то, что московские антикварии, имеющие с ним дело продажи, покупки и обмена, что хотите у него выменяют, кроме картин, и они совершенно справедливы, потому что неизвестно, где кончается работа старого мастера-художника и где начинается реставратора-ремесленника!» (Из записных книжек А. П. Бахрушина... С. 6).

15

В «Итальянском путешествии» Гёте пишет: «В то время, как мы вновь совершали свой обход Рима, я понял, что значит чувство, понятие, наглядное представление о том, что мы вправе в высшем смысле этих слов назвать близостью классической почвы. Я это называю чувственно-духовным убеждением: здесь было, есть и будет великое. Что величайшее и великолепнейшее не вечно — заложено в самой природе времени и неизбежном взаимодействии физических элементов. Во время обычного нашего осмотра произведений искусства мы, не печальась, проходили мимо развалин,

скорее даже радовались тому, что столь многое еще сохранилось и столь многое восстановлено, причем пышнее и грандиознее, чем было в свое время». И далее: «Жизнерадостный дух счастлив, если ему удастся вернуть к жизни руину, восстановить рухнувшие стены или какую-то часть здания наподобие живой, вечно восстанавливающейся природе; дух же, омраченный печалью, так и норовит лишить все живое красоты, явить его нам обнаженным скелетом» (<http://fourthway.narod.ru/lib/Other/Italy.htm>).

16

Poulot D. Afterword: The Art of the Restorer in the Age of Enlightenment // *Étienne N.* Op. cit. P. 255–263.

17

В частности, об итальянской живописи в наполеоновском Лувре и впечатления о реставрации выдающихся немецких путешественников — Вильгельма фон Гумбольдта и Фридриха Шлегеля — см. *Ibid.* P. 206–222.

18

Бобров Ю. Г. Философия современной консервации-реставрации: Иллюзии и реальность. М.: Худож. школа, 2017.

19

Более подробно об этом — ниже, в главах 6 и 7.

20

Лелеков Л. А. Об эстетических критериях в реставрации // *Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация.* № 13. М.: ВНИИР, 1990. С. 19, 22.

21

Бобров Ю. Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии // Там же. С. 8, 12, 14.

22

О диалектике и противоречиях разного типа ценностей в деле охраны исторических памятников см. далее, в главе 4.

23

Glendinning M. The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation & Antiquity to Modernity. London; New York: Routledge, 2013. P. 417–418.

24

Bressani M. Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879. Farnham: Ashgate, 2014.

25

«Искусства не умирают. Их принципы остаются истинными на все времена, потому что люди всегда одни и те же». Этими словами Виолле-ле-Дюка на фронтисписе открывается английское издание его эссе «О реставрации» (1854) со знаменитым тезисом о реставрации как воссоздании Идеи: «Слово „реставрация“ и сама реставрация принадлежат Новому времени. Реставрировать постройку не значит сохранить, починить или перестроить ее; это значит воссоздать ее в состоянии целостности, которой, возможно, никогда не существовало — ни в один конкретный момент» (On Restoration, by E. Viollet-le-Duc, and a Notice on His Work in Connection with the Historical Monuments in France by Charles Wethered. London, 1875). От воссоздания Идеи в дальнейшем пошла концепция реставрации в соответствии

с первоначальным замыслом, первоначальным обликом, первоначальным впечатлением и пр.; понимание «первоначальности» и умение ее «воссоздать» и составляли компетенцию реставратора; эта историцистская концепция в XIX веке сменила «антикварный» подход предыдущей эпохи, когда мастерство реставратора и соответственно стоимость отреставрированного произведения (живописного полотна) определялось умением мастера и знатока распознать и воссоздать «руку художника» или его «дух».

26

Лелеков Л. А. Об эстетических критериях в реставрации. С. 25.

27

Я обсуждаю этот эпизод далее, в главах 8 и 9.

28

Бобров Ю. Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. № 13. М.: ВНИИР, 1990. С. 15.

29

Там же. С. 16.

30

Glendinning M. The Conservation Movement. P. 427. О послевоенной реконструкции в Европе — Ibid. P. 257–414. См. также главы 11 и 12.

31

Анализ процессов глобализации после 1989 года: Ibid. P. 417–448.

32

О факсимильных воспроизведениях исторических дворцов — там же; самая известная история постсоветской факсимильной реконструкции, воссоздание храма Христа Спасителя, когда такие эпизоды фальсификации и коррупции всё еще удивляли: *Akinsha K., Kozlov G., Hochfield S. The Holy Place: Architecture, Ideology, and History in Russia. New Haven: Yale UP, 2007.*

33

«При капитализме власть и деньги стали сопоставимыми величинами... Советское государство разрушило сообщающиеся сосуды, один из которых можно назвать „деньгами“, другой — „властью“. <...> Если спросить малознакомого человека о самой незначительной пьесе, о не представляющем ничего особенного фильме, в ответ следует обычно стандартная фраза: „У нас говорят...“ или: „У нас господствует мнение...“ Прежде чем произнести суждение перед посторонними, его десять раз обдумают. Потому что в любой момент партия может мимоходом, неожиданно выразить свою позицию, и никто не хотел бы оказаться дезавуированным» (*Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 232–233*). Более подробно об этом тезисе Беньямина: *Сандомирская И. Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 80–103.*

34

Арендт Х. О революции. М.: Европа, 2011. С. 18–73.

35

Борхес Х. Л. Тлён, Укбар, Orbis Tertius // Борхес Х. Л. Вавилонская библиотека и другие рассказы. СПб.: Азбука, 1997. С. 116–117.

36

Кантор-Казовская Л. Современность древности: Пиранези и Рим. М.: Новое литературное обозрение, 2015; Conti A. History of the Restoration and Conservation of Works of Art. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007. P. 99–180.

37

Более подробно см. главы 8 и 9.

38

О законах военного времени и судьбе культурных ценностей: *Bring O. Parthenonsyndromet: kampen om kulturskatterna. Stockholm: Atlantis,*

2015. В связи с вопросами международного законодательства, разграбления и реституции культурных ценностей выдающуюся роль играют многолетние исследования Патрисии Кеннеди Гримстед, в частности на материале национальных архивов: *Kennedy Grimsted P. Trophies of War and Empire: the Archival Heritage of Ukraine, World War II, and the International Politics of Restitution*. Cambridge, MA: Harvard Ukrainian Research Institute, 2001; *Returned from Russia: Nazi Archival Plunder in Western Europe and Recent Restitution Issues*. Bournemouth, UK: Institute of Art and Law, 2013. Сведения о разграблении национальных фондов во время Второй мировой войны, по информационным источникам и по конкретным артефактам, документация и исследования — на сайте www.lootedart.com, на который мне указала профессор Кеннеди Гримстед. См. также составленную ею библиографию публикаций по вопросам захвата и реституции художественных и исторических ценностей: https://iisg.amsterdam/files/2019-05/Bibliography_Displaced_Cultural_Treasures_as_a_Result_of_World_War_II_and_Restitution_Issues_0.pdf.

39

González-Ruibal A., Hall M. Heritage and Violence // Global Heritage: A Reader / Ed. L. Meskell. Chichester: John Wiley & Sons, 2015. P. 150–170.

40

Ndoro W., Wijesuriya G. Heritage Management and Conservation: From Colonization to Globalization // Global Heritage: A Reader... P. 131–149. Критика реставрации как формы производства иллюзий, с точки зрения требования диалогических отношений между реставратором и произведением и с учетом современных требований консервации: *Бобров Ю.Г. Философия современной реставрации-консервации: Иллюзии или реальность. СПб.: Худож. школа, 2015.* Кратко об историческом становлении реставрации и консервации в практиках охраны наследия и особенно о послевоенном формировании этических и экологических принципов глобального наследия — докторская диссертация: *Jokilehto J. A History of Architectural Conservation: the Contribution of English, French, German and Italian Thought Towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property. York: Univ., Inst. of Advanced Architectural Studies, 2005. P. 409–428.*

41

Ward Ph. The Nature of Conservation: A Race Against Time. The Getty Conservation Institute, 2005 (1986). P. 3, 9; один из основополагающих

документов послевоенной музейной (научной) реставрации (консервации), которым руководствуется международная музейная наука.

42

Ibid. P. 9–11. См. также: *Muñoz Viñas S. On the Ethics of Cultural Heritage Conservation*. London: Archetype Publications, 2020, где автор, один из ведущих мировых специалистов, систематически рассматривает коренные проблемы политики и философии реставрации: проблему аутентичности, принцип минимального вмешательства, проблему «авторского замысла», проблему объективности и вопрос о том, кто и на каких основаниях принимает решения.

43

Серия классических текстов о роли знаточества в деле консервации-реставрации, в том числе фрагменты Алоиза Ригля и Джона Рёскина, о которых пойдет речь далее, а также о роли эстетического «ласкающего взгляда» в реставрации исторически ценной вещи: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* / Eds. N. S. Price, M. K. Talley, A. M. Vaccaro. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996. P. 1–160. Значение знаточеского взгляда в консервации — в умении знатока разбираться в вопросах стиля и авторской «руки» или «письма», как говорили знатоки иконной живописи. «Консерватор не может надеяться на такого рода существеннейшую помощь со стороны историка искусства, который не является знатоком ни по определению, ни по образованию» (Ibid. P. 6).

44

«Время, когда работали Тынянов, Эйхенбаум, Е. Д. Поливанов, Якубинский и многие другие, было временем исследователей, а не последователей. Мы делали долгие вещи. Мы отрицаем старое, а не отрекаемся от него. Это большая разница» (*Шкловский В. Тетива: О несходстве сходного* // Шкловский В. Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. писатель, 1981. С. 34).

45

Об этой способности реставрации опустошать то, что отжило свое, и усложнять живое прошлое ради продолжения истории см. Приложение к этой книге. О реакционности упрощения: *Козлова Н. Упрощение — знак эпохи!* // Социологические исследования. 1990. № 7. С. 11–21.

46

Этот общий для разных форм апроприации прошлого филологический принцип палимпсеста на материале средневековых рукописей анализирует Роже Шартье: *Chartier R. Inscription and Erasure: Literature and Written Culture from the Eleventh to the Eighteenth Century*. Univ. of Pennsylvania Press, 2008.

47

Подорога В. «Маркс против марксизма, марксизм против Маркса»: Беседа с Валерием Подорогой о советской философии // *Stasis*. № 2 (рус.). 2017. С. 530–552.

48

Например, сомнительный тезис Лифшица о прогрессивности реставрации в борьбе за наследие против «мелкобуржуазной революционности» в условиях «государственного социализма Сталина»: «Это была борьба жестокая, но восстановление классической традиции, объективного знания, отражения, реализма, художественности, национальных традиций и так далее было важным шагом вперед, освобождением от наивно-пролетарских одежд мелкобуржуазного движения, от сектантства. Государственный социализм Сталина как протекторат Кромвеля был широким и прогрессивным, хотя сердце Катона (?) могло принадлежать побежденным» (*Лифшиц М. Varia*. М.: Grundrisse, 2010. С. 129).

49

Status pristinus — «первоначальное состояние», изначально — термин из области римского права собственности, которое предписывало возврат (реституцию) взятой во временное пользование вещи в неповрежденном, сохранном состоянии, такой, как ее взяли, *status pristinus restituitur*. Сюда относится проблема «авторского замысла» как критерия реставрации «в первоначальном состоянии» — как можно его восстановить объективно?

50

Тынянов Ю. // Как мы пишем: Сб. М.: Книга, 1989 (1930). С. 186.

51

Джеймс Бек, профессор истории искусств и специалист по мастерам Возрождения, был одним из тех, кто систематически, вплоть до того, что подвергался судебному преследованию, занимался критикой коммерческой реставрации в Италии (*Beck J., Daley M. Art Restoration, the Culture, the Business and the Scandal*. W. W. Norton, 1995). После смерти Бека основанная им группа ArtWatch продолжает его дело: <http://artwatch.org.uk/tag/james-beck-connoisseurship-in-crisis/>. О

расчистке росписей Сикстинской капеллы на деньги японской корпорации Sony см. также сенсационное в свое время журналистское расследование британского арт-критика и продюсера: *Januszczak W. Sayonara Michelangelo*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1990. Эти обвинения сейчас забыты, но аргументы и страсти такого рода возникали, возникают и будут возникать, тем самым подтверждая тезис Ноэми Этьенн о функции реставрации в репертуаре гражданского общества и о ее месте в пространстве публичной сферы.

52

URL:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ессе_Номо_\(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ессе_Номо_(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez)).

53

О лакунарности как факторе повествования, субъектности, материальности и интерпретации, в том числе о роли лакуны в отношении с прошлым, см. тематическую серию академических эссе в рубрике «Лакуна: утрата, зияние, отсутствие» (Новое литературное обозрение. 2021. № 2. С. 10–68); сюда входят работы Дэниэла Хеллер-Розена, Михаила Ямпольского, Марсии Са Кавальканте Шубак и Ирины Сандомирской; составление и перевод Ирины Сандомирской.

54

См., например, интереснейшие дискуссии специалистов и теоретиков консервации: *Authenticity and Replication: the «Real Thing» in Art and Conservation: Proceedings of the International Conference Held at the University of Glasgow, 6–7 December 2012* / Eds. R. Gordon, E. Hermens, F. Lennard. London: Archetype Publications, 2014; *Museums as Cultures of Copies: the Crafting of Artefacts and Authenticity* / Eds. B. Brenna, H. D. Christensen, H. O. Hamran. Abingdon: Routledge, 2019.

55

См. историю от поздней античности до середины XIX века в: *Conti A. A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Amsterdam etc.: Butterworth-Heinemann, 2007.

56

Рубенс П. П. Письма / Пер. А. Ахматовой, ред. и предисл. А. М. Эфроса. М.; Л.: Academia, 1933. С. 72–75, 77.

57

Эти и прочие истории и высказывания художников о реставрации и консервации живописи: *Issues in the Conservation of Paintings* / Eds. D. Bomford, M. Leonard. Los Angeles: Getty Publications, 2004. P. 1–36.

58

Бобров Ю. Г. Философия современной консервации-реставрации... С. 117–118.

59

Там же. С. 117–133.

60

Heinich N. L' administration de l' authenticité: de l' expertise collective à la décision patrimoniale // *Ethnologie Française*. 2009. Vol. 39. № 3. P. 509–519. «Администрировать» — значит использовать власть в двух смыслах: с одной стороны, принимать решения в качестве административного органа по охране наследия, с другой — использовать власть для того, чтобы решать, что является подлинным, а что нет. Неопределенность понятия «подлинность» возрастает от неопределенного содержания ценностей, с нею связанных, — древность, редкость и проч. Все это никак не совпадает с переживаниями субъекта, который сталкивается в произведении искусства или древнем артефакте с некой неопределимой «тенью трансценденции». Об особенностях такого обращения с вещами, как если бы они были живыми существами (*objets-personnes*, аффективно окрашенные сингулярные объекты), см. далее, в главе 1.

61

«Нарский документ о подлинности»:

https://kgior.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Нарский_документ_о_подлинности_1994.pdf. Курсив мой. — *И. С.*

62

См., например, рассказ высокопоставленного функционера ЮНЕСКО об истории формирования этих культурно-относительных критериев оценки подлинности, которые постоянно расширялись и становились все более неопределенными параллельно событиям послевоенной истории, включая формирование, расцвет и падение мировой системы социализма, деколонизацию и формирование сил Третьего мира, глобализацию и т. д.: *Stovel H.* Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity // *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology*. 2008. Vol. 39. № 2/3. P. 9–17; о контрверзах и противоречиях в ходе принятия этого документа: *Cameron Ch., Inaba*

N. The Making of the Nara Document on Authenticity // APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology. 2015. Vol. 46. № 4. P. 30–37.

63

Например, выставка в Малом Эрмитаже «Эрмитаж. Будни войны» в 2021 году, где были представлены, в частности, ящики, в которые запаковывались экспонаты для эвакуации сначала в 1918-м, затем в 1941 году. В своей работе я пользовалась чрезвычайно полезными публикациями исследований музеев о собственной истории, в частности царскосельских дворцов, Эрмитажа, Кунсткамеры и др. Музеология становится также и предметом художественного исследования (например, хрестоматия: Авангардная музеология / Под ред. А. Жилыева. М.: V-A-C Press, 2015), а консервация — вспомогательная музейная дисциплина — привлекает внимание в качестве самостоятельного предмета для кураторского проекта (*Hölling H. The aesthetics of change: on the relative durations of the impermanent and critical thinking in conservation // Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation / Eds. E. Hermens, F. Robertson. London: Archetype Publications, 2016. P. 13–24*).

64

Например: *Giblin J. Critical Approaches to Post-Colonial (Post-Conflict) Heritage // The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research / Eds. E. Waterton, S. Watson. London: Palgrave, 2015. P. 313–328*; *Gnecco C. Heritage in Multicultural Times // The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research... P. 263–280*. Особого внимания заслуживает проект историков Бориса Чуховича и Светланы Горшениной-Рапен «Alerte Heritage: В защиту центрально-азиатского культурного наследия», см. страницу публикаций проекта: <https://www.alerteheritage.org/teksty>; *Gorshenina S., Tolz V. Constructing Heritage in Early Soviet Central Asia: The Politics of Memory in a Revolutionary Context // Ab imperio. 2016. № 4. P. 77–115*; *Gorshenina S., Rapin C. De l' archéologie russo-soviétique en situation coloniale à l' archéologie post-coloniale en Asie centrale // Nouvelles de l' archéologie. 2011. Vol. 126. P. 29–33*.

65

Re-Enacting the Past: Heritage, Materiality and Performance / Eds. M. Daugbjer, R. S. Eisner, B. T. Knudsen. London: Routledge, 2016; *Dawdy Sh. L. Patina: A Profane Archaeology. Chicago: The University of Chicago Press, 2016*; Российская антропология и «онтологический поворот» / Под ред. С. В. Соколовского. Вып. 2. М.: Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2017. Серия

«Инновации в антропологии». URL:
<http://static.iea.ras.ru/news/Ontological%20Turn.pdf>; *Golubev A.* The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia. Ithaca: Cornell UP, 2020.

66

Brandi C. Theory of Restoration. Roma: Instituto centrale per il restauro, 2005 (1963). Это тройное время вещи, точнее произведения искусства, которое актуализируется, когда вещь становится объектом научной, или критической, реставрации, положил в основу своей теории итальянский историк искусства Чезаре Бранди. Его попытка теоретизировать работу реставратора и предписать ей стандарты и нормы была одной из очень многих, но, несмотря на несовременность феноменологии и эстетики в духе Кроче, до сих пор остается наиболее влиятельной и едва ли не единственной в смысле полноты и последовательности. Я буду возвращаться к этой важной книге далее.

67

Сандомирская И. Книга о Родине: Опыт анализа дискурсивных практик // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 50. Wien, 2001.

68

Сандомирская И. Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

69

Fabre D. Le patrimoine porté par l'émotion // Émotions patrimoniales / Dir. D. Fabre. Paris, 2013. URL:
<https://books.openedition.org/editionsmsmh/3580>. В этой книге я во многом опиралась на критические принципы в вопросах ценности, и в частности ценности наследия, принятые в современной французской школе, которая в конце XX века объединила усилия антропологов, историков, социологов, археологов и экономистов и перенесла фокус с изучения исторических памятников к критике администрирования институций, объектов и нарративов; от монументов — к пространствам, акторам и динамике процессов патримониализации, в том числе в области нематериальных ценностей.

70

Об изобретении национального наследия в Российской империи: *Pravilova E.* A Public Empire: Property and the Quest for the Common Good in Imperial Russia. Princeton: Princeton UP, 2014. P. 131–177.

71

Glendinning M. The Conservation Movement. P. 359–389;
«социалистическая консервация» — размытое понятие, как и
«фашистская реставрация» Муссолини (*Ibid.* P. 204–212).

72

См. также фрагменты истории культурного наследия в теории, практике и исторической политике стран советского блока, например: *Heritage under Socialism: Preservation in Eastern and Central Europe, 1945–1991* / Eds. E. Gantner, C. Geering, P. Vickers. New York: Berghahn Books, Inc., 2021.

73

В противоположность идеологически устаревшим официальным попыткам истории советской системы охраны наследия (см., например: *Жуков Ю. Н.* Сохраненные революцией: Охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917–1921 годах. М.: Моск. рабочий, 1985) я пользовалась исследованиями в области критической истории. См., например, историю становления идеологии и институтов органов исторической охраны в СССР: *Kelly C.* Socialist Churches: Radical Secularization and the Preservation of the Past in Petrograd and Leningrad, 1918–1988. DeKalb: North Illinois UP, 2016; советские теории и практики исторической охраны в контексте классического и романтического культа руин в Российской империи XVIII–XIX веков: *Schoenle A.* Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. DeKalb: Northern Illinois UP, 2011; для моей работы были крайне полезны источники по специальной истории: *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси, 1920–1930-е годы. По материалам архивов. М.: Изд-во Моск. акад. горн. наук, 2000; *Рославский В. М.* Москва — Петроград: Два центра отечественной реставрации. М.: Индрик, 2015; история реставрации глазами специалистов: *Бобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л.: Художник РСФСР, 1987; *Он же.* Философия современной консервации-реставрации: Иллюзии и реальность. М.: Худож. школа, 2017; *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986; *Он же.* Краткие очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006; *Щенков А. С.* Памятники архитектуры в Советском Союзе: очерки истории архитектурной реставрации. М.: Памятники исторической мысли, 2004; краткий очерк генеалогии советской идеи наследия: *Deschepper J.* Between Future and Eternity: a Soviet Conception of Heritage // *International Journal of Heritage Studies.* 2019. Vol. 25. № 5. P. 491–506.

74

Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 2. М., 1967. С. 505–550.

75

Donovan V. How Well Do You Know Your Krai? The Kraevedenie Revival and Patriotic Politics in Late Khrushchev-Era Russia // *Slavic review*. 2015. Vol. 74 (3). P. 464–483; *Гущин Б.* От первого лица: сборник воспоминаний о Кижях. Петрозаводск, 2016.

76

Митрохин Н. Русская партия: движение русских националистов в СССР: 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

77

Веселаго Е. О заместительствовании. URL: <https://constellations.ru/allpapers/348-reps.html>.

78

Веселаго Е. Расстановки для кошек и кошки в расстановках. URL: <https://constellations.ru/allpapers/878-rasstanovki-dlja-koshek.html>; *Веселаго Е.* О сложностях бизнес-расстановок. URL: <https://constellations.ru/allpapers/399-businessrasstanovki.html>.

79

Система «семейных расстановок», которую практикует Веселаго, изобретена в качестве метода *Familieaufstellungen*, разновидности альтернативной психотерапии, в 1970-е годы и в настоящее время представляет собой транснациональную корпорацию с филиалами во многих странах. Автор метода Берт Хеллингер утверждал, что метод основан на синтезе феноменологии, экзистенциального психоанализа и практики африканских шаманов, которые он изучал в бытность католическим священником и миссионером в Южной Африке. Метод подвергается систематической критике со стороны профессиональных психотерапевтов, что не препятствует его коммерческому успеху. Наследники Хеллингера обслуживают «политиков, большие корпорации, средние и мелкие предприятия, менеджмент, школы, университеты, больницы и суды, естественно, все проблемы индивидуальных клиентов» (<https://www.hellinger.com/en/family-constellation/>). В число «индивидуальных проблем», по Хеллингеру, входит, в частности, гомосексуализм, «жертвы» которого, по его собственному утверждению, успешно «лечились» у него по его методу, наряду с жертвами инцеста, изнасилования, военных преступлений и пр.

(<http://www.skepdic.com/hellinger.html>). Семейная терапия Хеллингера опирается на правоконсервативную идеологию семейных ценностей, чем, видимо, и объясняется популярность «семейных расстановок» Елены Веселаго в России.

80

Bennett J. Vibrant Matter: Political Ecology of Things. Durham, NC: Duke UP, 2010. P. vii–xix.

81

Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory. Clarendon, Oxford, 1998. P. 1–11. О различных направлениях в новом материализме — библиография работ и вступительная статья Susan Yi Sencindiver «New Materialism»:

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0016.xml>.

82

«The thing itself», аллюзия на слова короля Лира (акт III, сцена 4). «Is man no more than this? Consider him well. — Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. <...> Thou art the thing itself» («Все мы поддельные, а он — настоящий», в переводе Пастернака). Двусмысленность, не замеченная, как кажется, антропологами «вещи как таковой», заключается в том, что откровение по поводу *the thing itself* является Лиру благодаря поддельности этого «настоящего человека»: слуга Лира Эдгар изображает безумного и бездомного, оборванного нищего, чтобы иметь возможность находиться рядом со своим господином, который от горя утратил разум по-настоящему и является поэтому сам *the thing itself* в крайней форме неподдельности.

83

Appadurai A. The Thing Itself // Public Culture. 2006. Vol. 18, issue 1. P. 15–21.

84

«„ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ“ — ВОТ СЛОВА НОВОЙ СВЯЩЕННОЙ ВРАЖДЫ» (*Хлебников В. Труба марсиан, 1916 г.*).

85

Вагинов К. Гарпагогиана // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 342, 348.

86

Там же. С. 336.

87

Вагинов К. Гарпагониана. С. 342.

88

Там же. С. 339–340.

89

Об идее «станковой вещи» как воплощения буржуазного товарного фетишизма в искусстве см.: *Арватов Б.* Искусство и классы. М.; Пг.: Госиздат, 1923. Главы «Станковое искусство» (с. 20–40) и «Эстетика станкового изобразительства» (с. 41–72). О политэкономии социализма и месте ценности в ней — в главе 10.

90

Potian K. Musée et patrimoine // Patrimoines en folie / Dir. H. P. Jeudy. 1990. P. 177–198. URL: <https://books.openedition.org/editionsmssh/3764>.

91

О продуктивности этого заимствования Делёзом материалистической концепции у Лукреция см.: *Foucault M.* *Theatrum philosophicum* // *Foucault M.* Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980. P. 169–176.

92

Вагинов К. Гарпагониана. С. 340.

93

Орлова Г. Цифровое курирование: менеджмент и хореография эфемерного // ТОPOS. 2017. № 1–2. С. 93–110; см. также: *Касаткина А.* Культурное наследие, интернет-множество и перспективы digital humanities. Рец. на книгу: *Crowdsourcing Our Cultural Heritage* / Ed. by M. Ridge. Ashgate, 2014 // Там же. С. 280–292.

94

Вагинов К. Гарпагониана. С. 342.

95

Stiegler B. Anamnesis and Hypomnesis: Plato as the first thinker of the proletarianization. URL: <https://arsindustrialis.org/anamnesis-and-hypomnesis>; см. также: <https://www.colta.ru/articles/society/21731-bernardstigler-iskusstvennyy-intellekt-eto-iskusstvennaya-glupost>.

Орлова Г. Цифровое курирование... Дискуссию и критику разных аспектов цифровых инноваций в гуманитарной сфере см. в этом номере журнала TOPOS (2017. № 1–2).

Кишовски С. Директор Эрмитажа готов отстроить Пальмиру заново // *The Art Newspaper Russia*. 09.03.2016; *Иванова П.* Михаил Пиотровский представил президенту план восстановления Пальмиры // *The Art Newspaper Russia*. 07.04.2016. URL: <https://world.segodnya.ua/world/boeviki-igil-unichtozhili-drevneyshie-pamyatniki-v-irake-770652.html>; <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2748/>; <https://agenda-u.org/news/rossiyskie-voennye-primut-uchastie-v-razminirovanii-palmiry>; <https://www.kommersant.ru/doc/2949369>; etc.

Кишовски С. Директор Эрмитажа готов отстроить Пальмиру заново.

Veune P. Palmyra: An Irreplaceable Treasure. Chicago: Chicago UP, 2017, с посвящением Халеду аль-Ассалю, хранителю древностей Пальмиры, обвиненному и казненному ИГИЛ в качестве «директора идолопоклонства». Кратко и в популярной форме история освоения Пальмиры в европейской модерности, начиная с обнаружения ее развалин путешественниками еще в конце XVII века: <https://archeologie.culture.fr/palmyre/en/rediscovery-17th-century>.

Кишовски С. Директор Эрмитажа готов отстроить Пальмиру заново.

Выставка в Екатерининском дворце «Царское Село. 1917. Накануне...» (2017–2019). URL: https://www.tzar.ru/objects/temporary_exhibitions/1570114550. Каталог выставки выпущен издательством «Русская коллекция СПб» (2017). О работе назначенной Временным правительством художественно-исторической комиссии по инвентаризации, документации и эвакуации имущества Екатерининского и Александровского дворцов — с. 4–63.

Симулякр в поэме Лукреция «О природе вещей» — это пленка тонкой материальности, которая отделяется от физического тела и садится на

органы чувств человека, вызывая в его ощущениях образы реальности. Остроумный критик атомизма — современник Эпикура — возражал на это, что если бы симулякры действительно летали в пространстве, как тончайшие материальные тела того же состава, что и испускающие их вещи, то в ветреную погоду мы бы становились слепы и глухи, поскольку пленки развеивались бы в воздухе, не достигая наших глаз и ушей. О платоновской критике симулякров как образов, искажающих реальность (*phantasmata*), в противоположность правдивым копиям (*eidola*) и о значении Лукрециева атомизма в понимании «природы вещей» для критики метафизики уже в наше время см.: *Ямпольский М.* Изображение: Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 11–14.

103

Кишовски С. Директор Эрмитажа готов отстроить Пальмиру заново.

104

Benjamin W. The Arcades Project. Cambridge, Mass., etc.: Belknap Press, 2002. P. 19.

105

Бальзак О. де. Кузен Понс // Бальзак О. де. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 10. Человеческая комедия. Сцены парижской жизни. М.: ГИХЛ, 1954. С. 448–449.

106

Heinich N. Les objets-personnes: Fétiches, reliques et œuvres d'art // L'art en conflicts: L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie / Red. B. Edelman, N. Heinich. Paris: Le Découverteur, 2002. P. 102–134.

107

Кто что собирает: Из записной книжки А. П. Бахрушина. М., 1916. С. 27–29. См. также сведения о среде и биографиях русских коллекционеров и антикваров в конце XIX века, которые содержатся в примечаниях к записям Бахрушина, составленных М. А. Цявловским, там же. С. 153–168.

108

Чаянов А. Московские собрания картин сто лет назад // Избранное. Статьи о Москве. Письма (1909–1936). М.: ТОНЧУ, 2008. С. 111–134. О коллекционерах Серебряного века см. сборник работ: *Банников А. П.* Русские коллекционеры и их коллекции. М.: Индрик, 2008; а также: *Катагощина М. В.* Антикварное дело в России XVIII — первой трети XX века. М.: Русский мир, 2014. О советском подпольном коллекционировании как о форме сопротивления

режиму: *Григорьянц С.* В преддверии судьбы. Сопротивление интеллигенции. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018.

109

О присутствии и силе воздействия художественного произведения в результате остаточного следа эволюции изображения, постепенного превращения культового образа (присутствия) в художественный образ (подобие), см.: *Бельтинг Х.* Образ и культ: история образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

110

Бальзак О. де. Кузен Понс. С. 471–472.

111

Бальзак О. де. Кузен Понс. С. 558. О коллекционировании как квинтэссенции отношений собственности и собственника, также на материале этого романа и теории коллекционирования Бенямина, см.: *Подорога В.* Вопрос о вещи: опыты по аналитической антропологии. М.: Grundrisse, 2016. С. 157–164.

112

Benjamin W. The Arcades Project. Cambridge, Mass., etc.: Belknap Press, 2002. P. 204–205. О тактильности в работе Бенямина и об оппозиции оптического/тактильного в философиях материальной памяти см. в главе 3.

113

Ibid. P. 205–206.

114

Хайдеггер М. Вещь и творение // Хайдеггер М. Исток художественного творения: Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический Проект, 2008. С. 113–115. О «просто вещи», «просто-напросто вещи» (*ein blosses Ding*): Исток художественного творения // Там же. С. 89 и след.

115

Björklund A. The Case of Chief G'psgolox's Totem Pole: «Rescuing», Keeping, and Returning // *Baltic Worlds*. 2018. № 1. P. 72–76.

116

Ponge F. Regarding Two Personal Mechanisms // *Ponge F.* The Voice of Things / Ed. and transl. by B. Archer. New York: McGraw-Hill, 1974. P. 102–104.

117

Хайдеггер М. Вещь и творение // Хайдеггер М. Исток художественного творения. С. 117–119.

118

Schapiro M. A Note on Heidegger and Van Gogh // Schapiro M. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society. Selected papers. New York: George Brazillier, 1994. P. 138–139.

119

Schapiro M. A Note on Heidegger and Van Gogh. P. 139.

120

Schapiro M. Further Notes on Heidegger and Van Gogh // Ibid. P. 150.

121

Derrida J. The Truth in Painting. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1987. P. 344.

122

О прискорбной наивности хайдеггеровского анализа (или о его скорбном бесчувствии, если для перевода воспользоваться фразой Александра Сокурова): Ibid. P. 292 и далее.

123

Derrida J. The Truth of Painting... P. 273.

124

О системе видения у Ригля, в частности о связи возвышенного с Fernsicht, а детали и фактуры — с Nahsicht: *Ямпольский М.* О близком: Очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 52–55.

125

Riegl A. Historical Grammar of the Visual Arts. New York: Zone Books, 2004. P. 396–397. Впервые опубликованные в 1966 году, эти записи представляют собой материалы для двух курсов лекций 1897–1899 годов; я пользуюсь фрагментом второго курса.

126

Riegl A. Late Roman Art Industry. Roma: Bretschneider, 1985. P. 15.

127

Анализ Ригля в отношении разных форм ценности: *Riegl A.* The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin // *Oppositions: A*

Journal for Ideas and Criticism in Architecture. Monument/Memory / Ed. by K. W. Forster. Fall 1982. № 25. P. 21–51; более подробно см. ниже.

128

Проект такого языка предлагает профессор в ученом обществе острова Лапута у Свифта: так как «...слова суть только названия вещей, то автор проекта высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний».

129

Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке // Учение о подобии: медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 7–26.

130

Ponge F. The Voice of Things. P. 108–110. «...Поэзия, посредством которой мир вторгается в дух человека, так что человек почти теряет дар речи, а затем изобретает язык заново. Поэтов ни в коем случае не должны заботить отношения между людьми; поэты должны проникать до самого дна. Более того, общество следит за тем, чтобы поэты помещались именно там, и там их держит сама любовь к вещам; поэты — посланники в мире безмолвия. Поэтому они заикаются, они бормочут, они тонут во тьме логоса — пока не достигнут уровня корней, где вещи и формулы едины» (Ibid. P. 109–110).

131

Kemp M. Living with Leonardo: Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond. London: Thames & Hudson, 2018. P. 36–37.

132

Ibid. P. 58.

133

Ibid. P. 43–46.

134

Ibid. P. 58.

135

Цит. по: *Kemp M.* Living with Leonardo. P. 61–62.

136

Beck J., Daley M. Art Restoration, the Culture, the Business and the Scandal. W. W. Norton, 1995. P. xx.

137

О патримониальном синдроме: *Choay F. The Invention of the Historical Monument / Trans. L. M. O'Connell. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1999. Ch. 6.*

138

О преднамеренных («воздвигнутых») и непреднамеренных памятниках, то есть вещах, превратившихся в памятники или ставшие ими, в категориях анализа современного культа памятника у Алоиза Ригля см. ниже, в главе 4.

139

О трех модусах темпоральности в объекте реставрации: «Один — это „акт творения“, место и время, когда художник создал произведение искусства. Второй — момент его существования в индивидуальном сознании (восприятия)... [Третий — это] Промежуток между временем создания произведения и историческим настоящим временем (который все время движется вперед и состоит из многочисленных моментов „исторического настоящего“, которые превратились в прошлое). Возможно, что произведение искусства сохраняет следы таких переходов» (*Brandi C. Theory of Restoration. Rome: Istituto centrale per il restauro, 2005. P. 49.*)

140

Как утверждает звездный архитектор Рем Колхас, охрана городской среды (preservation) сегодня торжествует над архитектурой, покончила с традицией звездной архитектуры и вообще с культом готовых форм в организации городского и музейного пространства. Здесь больше нет оппозиции старого и нового, красивой и некрасивой формы: «презервация» сама создает новые моменты релевантности, не создавая при этом новых форм; она составляет ныне «бесформенный субститут архитектуры» (*Koolhaas R., Otero-Pailos J. Preservation is overtaking us. New York: GSAPP Books, 2014. URL: <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us#reader-anchor-0>*). Это отчасти сказывается и на том, какое место занимает реставрация в такой (анти)системе охраны памятников: она как будто теряет интерес к крайним полюсам времени — к возрождению истока (в «начале») и в сотворении целостности (сейчас) — и обращается вместо этого к биографии вещей, к протяженности во времени их социальной, экономической и аффективной жизни. Серия проектов художника, реставратора и архитектора Хорхе Отеро-Пайлоса «Этика пыли» имеет целью сделать видимым как раз это третье время *durée*, того промежутка

жизни произведения, который заключен между значимыми для реставрации и мемориализации моментами: «первоначала», то есть истока, и текущей современности, то есть времени интерпретации. Отеро-Пайлос выбирает историческую локацию или художественный объект и «осторожно переносит на латекс вместе с отпечатками накопившиеся на поверхности продукты загрязнений из окружающей среды. Эти работы служат художественным выражением самого феномена загрязнения и одновременно научными документальными свидетельствами загрязнения среды в данном месте; они имеют также историографическую ценность, заявляя о том, что загрязнение среды должно стать частью истории искусства, архитектуры и охраны памятников» (*Otero-Pailos J. The Ethics of Dust: Carthago Nova // Architectural Theory Review. 2015. № 20 (1). P. 115–121*). См. также другие проекты Отеро-Пайлоса из этой же серии: <http://www.oteropailos.com/the-ethics-of-dust-series>. О «вещности» и антиценности грязи, мусора, отходов в качестве категорий переживания времени: *Viney W. Waste: A Philosophy of Things. London etc.: Bloomsbury, 2014*, особенно о руинах: р. 125.

141

Понимание заведомой невозможности такой неизменяемой самоидентичности старых вещей отражается в том, как современная консервация формулирует проблему аутентичности: *the authentic is not the real*. Если речь идет об авторском произведении, то это «место значимости в многофакторном поле ассоциаций... Произведение является истинным и надежным [в плане нашего суждения], если в своей форме и материале оно транслирует зрителю намерение своего автора в его интеллектуальном и историческом контексте». В практической консервации речь может идти о степенях аутентичности и о ее разновидностях — «аутентичностях» во множественном числе; о том, что совершенно разные понятия «аутентичностей» возникают в зависимости от разных задач, с которыми предпринимается реставрация или консервация — то ли сохранение оригинального материала, то ли предъявление самой истории трансформации и эволюции произведения, то ли уважение зрительского восприятия и духовной ценности произведения, которые требуют ясного понимания смысла изображения (*Art, Conservation Authenticities: Material, Concept, Context / Eds. E. Hermens, T. Fiske. London: Archetype, 2009. P. 3–33; Muñoz Viñas S. On the Ethics of Cultural Heritage Conservation. London: Archetype, 2020. P. 17–30*). Еще о подлинности и ее администрировании — см. главу 9 о воссоздании дворца в Царском Селе.

142

Momigliano A. Ancient History and the Antiquarian // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1950. Vol 13. № 3/4. P. 285–315, в русском переводе в сб. «Науки о человеке: история дисциплин ВШЭ» (2015; приложение); *Poulot D.* Naissance du monument historique // Revue d'histoire moderne et contemporaine. 1985. Т. 32. № 3. Histoire et historiens. P. 418–450. URL: https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1985_num_32_3_1326; *Choay F.* Invention of historical monument...; *Кантор-Казовская Л.* Современность древности: Пиранези и Рим. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

143

О мифограмме как ранней форме графизма и о линейности на поздней стадии эволюции письма: *Leroi-Ghouran A.* Gesture and Speech. P. 187–218.

144

Leroi-Ghouran A. The Hands of Gargas: Toward a General Study // October. 1986. Vol. 37. P. 18–34.

145

«Человеческий разум, по выходе из варварства, как бы переживал состояние детства, начал жадно накапливать идеи, но был, однако, не способен приобретать их в известном порядке... Отсюда эта масса эрудитов...» (Д'Аламбер, цит. по: *Кантор-Казовская Л.* С. 15).

146

Swenson A. Patrimoine: voyage des mots. Heritage, Erbe, Beni Culturali, Turath, Tigemmi // Architecture et patrimoine. 2015. № 21–22. P. 10–23; *Idem.* «Heritage», «Patrimoine» und «Kulturerbe»: Eine vergleichende historische Semantik // Praedikat «Heritage»: Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen / Hg. von D. Hemme, M. Tauschek, R. Bendix. Muenster: LIT Verlag, 2007. P. 53–74. Там же — обширная библиография по исторической семантике и концептуальному анализу терминов охраны культурного наследия на Западе.

147

Poulot D. The Birth of Heritage: «le Moment Guizot» // Oxford Art Journal. 1988. Vol. 11. № 2. P. 40–56.

148

Более подробно см. в главах 10 и 11.

149

Poulot D. The Birth of Heritage.

150

О структуре значения исторического памятника, о функциях и организации системы охраны исторических памятников, включая реставрацию, и об инфраструктуре консервации, в том числе в аспекте законодательства и с точки зрения отдельно интересующей меня проблемы реставрации: *Choay F. The Invention of Historical Monument...* P. 63–76.

151

Poulot D. The Birth of Heritage..

152

См. уже упоминавшийся выше сборник работ под редакцией Даниэля Фабра, посвященных этнологии и социологии в современных практиках культурного наследия (*Émotions patrimoniales / Dir. D. Fabre*), и особенно большое введение самого Фабра, руководителя всего проекта: *Le patrimoine porté par l'émotion*. P. 13–98 (<https://books.openedition.org/editionsmsmsh/3585>). Фабр пишет об анахроническом времени культурного наследия, «сложной темпоральности, состоящей из изобретений и повторных воспроизведений (*relectures*), развертываний и складок».

153

Cerasini R. The Difference between «Document» and «Monument» // Cerasini R. Literature as Document: Generic Boundaries in 1930s Western Literature. Brill, 2019. P. 15–27.

154

Foucault M. Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. New York: Pantheon Books, 1971. P. 5–7.

155

Bauman Z. Retrotopia. Malden, MA: Polity, 2017; Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем. М.: Изд-во НИУ ВШЭ, 2016; Ямпольский М. Без будущего: Культура и время. СПб.: Порядок слов, 2018.

156

David L. The Past Can't Heal Us: The Dangers of Mandating Memory in the Name of Human Right. Cambridge: Cambridge UP, 2020.

157

Choay F. The Invention of the Historic Monument... P. 164–174; *Fabre D.* Le patrimoine porté par l'émotion; *Ямпольский М.* Парк культуры. С. 57–103.

158

Люббе Г. В ногу со временем... С. 41–90.

159

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху механической воспроизводимости // *Беньямин В.* Учение о подобии. С. 194–196.

160

Я основывала свой анализ на значениях франц. *héritage* и *patrimoine*, нем. *Erbschaft* и *Erbe*, англ. *legacy* и *heritage* согласно данным словарей «Ларусс», «Дуден» и «Оксфордского словаря английского языка», соответственно. Согласно «Малому академическому словарю русского языка», *наследие* — «какое-л. явление культуры, быта и т. п., полученное от предыдущих эпох, от прежних деятелей», и лишь во втором — *устар.* «то же, что наследство». *Наследство* — в первом значении «имущество, остающееся после смерти владельца и переходящее в собственность кого-л.», затем, уже метафорически и «идеологически» — «явления культуры, быта, оставшиеся от прежних деятелей, прежних времен; наследие».

161

К 80-летию «Литературного наследства»: *Макашин С. А.* О «Литературном наследстве» / Предисл., публ., подгот. текста А. Галушкина; коммент. М. Фролова // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 963–986.

162

См. статьи Лифшица о Гегеле 1931 года: *Лифшиц М.* Литературное наследство Гегеля; Эстетика Гегеля и диалектический материализм // О Гегеле. М.: Грундриссе, 2012. С. 11–96. Модель «Литнаследства» оказалась продуктивной. Так, в 1948–1949 годах Игорь Грабарь вместе с тем же Зильберштейном планировал серию книг «Художественное наследство» для публикации в отдельных выпусках «самых разнообразных материалов по истории искусства» (*Грабарь И. Э.* Письма 1941–1960. М.: Наука, 1984. С. 61; серия ограничилась изданием двухтомника к столетию Репина); в 1951 году была учреждена серия сборников с подобной программой публикаций новых исследований и архивных данных по архитектуре, «Архитектурное наследство»

(http://www.niitiag.ru/pub/arkhitekturnoe_nasledstvo), который, как и «Литературное наследство», издается до сих пор.

163

От редакции // Литературное наследство. Т. 1. М.: Жур.-газ. объединение, 1931. С. 1–6.

164

Оппоненты — авторы архивных исследований с точки зрения культурной, а не классовой истории — занимаются «крохоборческими биографическими „изысканиями“, комментариями, разысканиями ненужных биографических подробностей, слепым фетишизмом и „академическим“ (в кавычках. — *И. С.*) подходом к изучению и публикации документов; генеалогическими и геральдическими экскурсами и сплошной монархической апологией дворянских представителей литературных группировок прошлого столетия». Из фразеологии раннего «Литнаследства» мы можем уяснить, в чем конкретно состоит отрицаемое «наследие» и какими политическими ярлыками приходилось пользоваться Зильберштейну и товарищам в борьбе за только что освободившиеся от присутствия академических историков архивы.

165

Григорьянц С. В преддверии судьбы. Сопротивление интеллигенции. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. Об идеологии антисоветского сопротивления как ведущем мотиве коллекционерской деятельности среди интеллигенции — глава V «Коллекция как спасение. Люди сдавшиеся и несдавшиеся».

166

Наиболее выдающиеся некрополи — бывшие кладбища, собрания кенотафов, то есть пустых надгробий, которые удалось сохранить в разгромах старинных монастырских и церковных кладбищ. В Москве таким музейным собранием стала коллекция дворянских надгробий в Донском монастыре, в Ленинграде — Лазаревское кладбище на территории Александро-Невской лавры, которое в качестве музейного отдела вошло в состав Государственного музея городской скульптуры еще в 1932 году. Эти артефакты представляют собой, по видимому, совокупный памятник усилий краеведов, которым в ходе кампаний по благоустройству, сопровождавшихся очисткой и обезличиванием нежелательных захоронений, иногда удавалось свезти в одно место и сохранить в качестве эстетически и исторически ценных хотя бы пустые надгробные сооружения.

См.: *Вздорнов Г. И.* Печальные памятники и их судьба // Наше наследие. 2014. № 111. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11117.php>. Об отношении советского режима к ритуалам смерти и к мертвому телу как к идеологической и гигиенической угрозе, о разнообразных категориях «останков *non gratae*» и мерах по нейтрализации их памяти: *Мальшева С.* «Братские могилы» и «вражеские могильники»: символическое означивание массовых захоронений в Советской России / СССР 1920–1940-х годов // *The Soviet and Post-Soviet Review*. 2017. № 44. С. 233–263.

167

Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М.: Прогресс Универс, 1995. С. 166. Жан-Люк Нанси в одном из последних интервью говорит о том, что как результат родительских обязательств «мое» наследство не принадлежит «мне» полностью («There is no heritage»). A conversation with philosophers Jean-Luc Nancy and Peter Trawny on the subject of nationalism and cultural heritage // *Baltic Worlds*. 2019. № 3. P. 70–84.

168

Derrida J. *The Spectres of Marx*. P. 6–8.

169

Passions identitaires, термин Жака Ле Гоффа. *Сандомирская И.* Книга о Родине. С. 56–65.

170

Simmel G. *The Philosophy of Money*. London: Routledge, 1990. P. 63.

171

Ibid.

172

Ibid. P. 63–64.

173

Пруст М. В поисках утраченного времени: В сторону Свана: Роман / Пер. с фр. А. А. Франковского. СПб.: Сов. писатель, 1992. С. 246.

174

Там же. С. 247.

175

Пруст М. Дни паломничества: Рёскин в соборе Амьенской Богородицы, в Руане и т. д. // Пруст М. Памяти убитых церквей. М.: Согласие, 1999. С. 55–56.

176

Пруст М. В поисках... С. 249.

177

О Рёскине, в том числе о паломничестве Рёскина в Амьен, Пруст с восхищением писал в своих ранних очерках, которые Сергей Зенкин определяет как преддверие «Поисков...»: *Пруст М.* Памяти убитых церквей. С. 32–84 («Дни паломничества: Рёскин в соборе Амьенской Богородицы, в Руане и т. д.»); 85–139 («Джон Рёскин»), цитата из вступительной статьи Сергея Зенкина (Там же. С. 5). Фрагменты из сочинений Виолле-ле-Дюка, Рёскина и Уильяма Морриса о реставрации и антиреставрации, двух антагонистических течениях XIX века, с современными комментариями: *Historical and Philosophical Issues... / Eds. N. S. Price et al.* P. 314–324.

178

Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 276.

179

Пруст М. Смерть соборов // Пруст М. Памяти убитых церквей. С. 150–151.

180

Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры. Учитывая библейские коннотации в тексте Рёскина, я предпочитаю переводить *lamps* не светским словом *светоч*, но ветхозаветным *светильник*. Светильник с семью лампадами Господь велел изготовить Моисею для освещения Святой святых, скинии с ковчегом Завета (Исх. 25: 31–40).

181

Рёскин Дж. Семь светочей... С. 80.

182

Пруст М. В поисках... С. 328.

183

URL: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/notre-dame-and-the-paradoxes-of-historical-preservation>. Творческая и интеллектуальная биография Виолле, архитектора, инженера и историка, чрезвычайно важного и для своего времени, и для

постмодернистского освоения его наследия: *Bressani M. Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879. Burlington: Ashgate, 2014.*

184

Benjamin W. Exposé of 1939 // Benjamin W. The Arcades Project. P. 23; раздел «Аркад»: Convolute E: Hausmannization, Barricade Fighting. P. 120–149; о превращении городов в урбанистические пространства: Choay F. El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad // Andamos. 2009. Vol. 6. № 12. P. 157–187.

185

Benjamin W. The Arcades Project. P. 120–133.

186

Camille M. The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009. О химерах Виолле: p. 30–50.

187

Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре: В 2 т. / Пер. с франц. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. Т. 1. С. 22–23.

188

Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné (цит. по: *Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854–1868. Т. 8. P. 14. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Viollet-le-Duc_-_Dictionnaire_raisonné_de_l'architecture_française_du_XIe_a_u_XVIe_siècle,_1854-1868,_tome_8.djvu/17*).

189

Пруст М. В поисках... С. 247.

190

Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре. Т. 1. С. 24.

191

Михайлов А. Д. Шесть воплощений Шарля Свана // Михайлов А. Д. Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 332–343.

192

О значении подобного «опоздания» в символической конституции советского позднего социализма см. в главе 10.

193

Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре. Т. 1. С. 91.

194

Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков. М.: Ad Marginem; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2012. С. 73–74.

195

Беньямин В. Учение о подобии; О миметической способности // Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 164–187.

196

Музиль Р. Человек без свойств: В 2 кн. М.: Ладомир, 1994. Кн. 1. С. 409–411.

197

Более десяти лет, в 1885–1897 годах, Алоис Ригль работал помощником куратора в Музее прикладного искусства в Вене (ныне MAK Museum), затем преподавал историю искусства в Венском университете, где и сложилась знаменитая Венская школа истории искусства, а в конце жизни короткое время, с 1902 по 1904 год, служил генеральным консерватором (директором) Центральной комиссии по охране архитектурного наследия. Критическая биография Ригля: *Reynolds Cordileone D.* Alois Riegl in Vienna 1875–1905: An Institutional Biography. Farnham: Ashgate, 2014. О теоретической работе Ригля и ее значении для формальной теории искусства, особенно о загадочной категории *Kunstwollen*: *Pächt O.* Art Historians and Art Critics — VI: Alois Riegl // *The Burlington Magazine*. May 1963. Vol. 105. № 722. P. 188–193. Новый взгляд на Ригля в наше время связан скорее с его анализом культа памятника и соответствующих ценностей, тогда как теория искусства (художественное воление), формальная «грамматика искусства» и история стилей совершенно несправедливо считаются устаревшими. Специальный взгляд на Ригля в контексте интеллектуальной Вены на рубеже XIX–XX веков и на характер его философии истории как изменения, в которой особое место занимает его теория памятника: *Gubser M.* Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siecle Vienna. Detroit: Wayne State UP, 2006. P. 133–150.

198

Riegl A. The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin / Trans. K. W. Forster and D. Ghirardo // Oppositions. Fall 1982. № 25. P. 21–22. См. также вступительную статью Курта Форстера в том же номере журнала: Forster K. W. Monument/Memory and the Mortality of Architecture // Ibid. P. 2–19.

199

Riegl A. The Modern Cult of Monuments... P. 23–24.

200

О Ригле-ницшеанце: *Reynolds Cordileone D. Alois Riegl in Vienna 1875–1905. P. 25–48.*

201

*Riegl A. The Modern Cult of Monuments... О формах ценности в значении памятников и их исторических изменениях: р. 21–31. В частности, так использовались знаменитые шведские средневековые королевские замки, пока историзм и «новая готика» XIX века под влиянием, в том числе, Виолле не обнаружили в них объекты монументальных реставрационных проектов и высокую историческую ценность, ради чего при воссоздании их еще и дополнительно старили, придавая вид более древний, чем их реальный, тоже очень значительный возраст (*Bedoire F. Restaurerigskonstens historia. Stockholm: Norstedts, 2013. S. 166–202*). В отличие от центральноевропейского имперского культа Ригля и Музиля, в описании Бедуара имперская европейская мода преломляется в национальном культе на периферии Европы. Надо при этом отметить, что Швеция стала первой в мире страной, в которой охрана старины была провозглашена законодательно. Еще в 1661 году, в царствование короля Карла XI, подданным предписывалось охранять и «консервировать» дохристианские древности и средневековые церкви, монастыри, военные укрепления и жилые дома. В этом деле выдающуюся роль играл знаменитый государственный деятель и полководец Магнус де ла Гарди, основатель культурных институций и видная политическая фигура так называемого имперского периода «шведского самодержавия», *Stormaktstiden* (*Ibid. P. 16–43*). Таким образом, и здесь видна связь между культом монументов и мировоззрением, желаниями, вкусами и политическим устройством империи.*

202

«То, что было и чего больше нет — то, что было, не может быть снова» (*Riegl A. The Modern Cult of Monuments... P. 21*).

203

Boltanski L., Chiapello E. The New Spirit of Capitalism // International Journal of Politics, Culture, and Society. 2005. Vol. 18. № 3/4. P. 161–188. О ценности и стоимости, особенно в советском (марксистском) контексте, см. Iampolski M. On the Production and Suspension of Time // Baltic Worlds. 2019. № 3. P. 86–93.

204

«Паразитическое возвышенное» Рёскина в составе, например, заросших зеленью древних руин — это «величественность», «живописность», которая выше «красоты». Сила паразитического возвышенного — в свободе от смысла и функции: оно зависит от случайности «или от наименее существенных черт предмета, которому она принадлежит; и живописность проявляется особо именно в меру удаленности <...> от средоточия смысла» (*Рёскин Дж. Семь светочей... С. 279*).

205

Об этой динамике см. *Riegl A. The Modern Cult of Monuments... P. 26–31.*

206

О парадоксальной экономике наследия как «неразменного рубля» см. ниже, в главе 7.

207

Беньямин В. Капитализм как религия // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 100–108. Более приняты попытки истолкования этого неоконченного и во многом темного фрагмента в сопоставлении с Вебером (на которого Беньямин ссылается в первом же предложении) и Марксом (с которым он еще не был близко знаком). Работы Ригля по истории искусства оказали большое влияние на формирование идей Беньямина, но трактат о культе памятника Беньямин, как кажется, не упоминает нигде. Мысль о связи капитализма с религией, понятой по-разному, высказывали многие теоретики и после Вебера: Löwy M. Capitalism as Religion: Walter Benjamin and Max Weber // Historical Materialism. 2009. № 17. P. 60–73.

208

«...Капитализм — это чистая религия культа, возможно самая радикальная из всех существовавших доньше. Все, что в нем есть, имеет смысл только в непосредственном отношении к этому культу, он не имеет ни особой догматики, ни особой теологии» (*Беньямин В. Капитализм как религия. С. 100. Перевод изменен*).

Freud S. Civilization and Its Discontents / Transl. by J. Strachey. New York; London: W. W. Norton and Company, 1961. P. 81–86.

О культурной ценности как отягощающей и обязывающей символической собственности: *Benjamin W. Eduard Fuchs, Collector and Historian // New German Critique. 1975. № 5. P. 35–36.* О происхождении понятий морального долга и юридической вины из отношений долгового права см.: *Ницше Ф. Генеалогия морали // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 2. С. 443–447.* В этой связи уместно было бы порассуждать и о связи между современным культом памятника и реакцией современного человека на свою «задолженность» перед обществом и историей в форме ресентимента.

Беньямин В. Капитализм как религия. С. 100–101.

О международных Гаагских конвенциях ведения войны, в которых по инициативе Российской империи европейские державы пришли к соглашению о защите национальных святынь от военных разрушений: *Саямов Ю. Н. О Гаагских конференциях 1899 и 1907 гг. // Россия и современный мир. 2017. № 3 (96). С. 33–46* (статья представляет собой краткое изложение книги: *Ольденбург С. С. Царствование императора Николая II. М.: Дарь, 2006; первая публ. — 1939); Spitra S. M. Civilisation, Protection, Restitution: A Critical History of International Cultural Heritage Law in the 19th and 20th Century // Journal of the History of International Law. 2020. № 22. P. 329–354.*

«Действительность редко бывает эмоционально выразительной <...> Легко заметить, что чаще всего люди выполняют ритуалы, не веря в их смысл и в любом случае не имея к ним интереса, потому что литургия не представляет собой средство коммуникации и не дает информацию. Они не смотрят на образы» (*Veyne P. Conduct Without Belief and Works of Art Without Viewers // Diogenes. 1988. Vol. 36. Iss. 143. P. 1–22.*)

Мысль о том, что символический потенциал культурного наследия представляет ценность в качестве собрания памятников не национальной (то есть партикулярной), а имперской (то есть

универсальной) идентичности, оказалась чрезвычайно плодотворной в контексте постколониальных исследований и мотивировала новое направление, которое перечитывает Ригля и видит его значение уже не как представителя формальной Венской школы истории искусства, а именно как теоретика колониализма в форме исторического памятника. В связи с его позицией внутри имперского контекста, то есть в универсалистской парадигме многонациональной Австро-Венгерской монархии, появились даже суждения о том, что Ригля надо читать как предшественника мультикультурализма и транскультуральных теорий, особенно в свете «цивилизующей миссии» идеологий и практик культурного наследия в эпоху колониализма (*Falser M. Cultural Heritage and Civilizing Mission: Methodological Considerations // Cultural Heritage as Civilizing Mission: From Decay to Recovery. Proceedings from the 2nd International Workshop on Cultural Heritage and the Temples of Angkor... / Ed. M. Falser. Cham Heidelberg etc.: Springer, 2015. P. 1–32.* О «внутренней колонизации» в империи Габсбургов как о попытке внести «порядок» в «хаос» мультикультурной монархии путем гомогенизации, стирания различий и установления контроля над различиями: *Telesko W. Colonialism without Colonies: The Civilizing Missions in the Habsburg Empire // Ibid. P. 35–48.* Термин «внутренняя колонизация» подразумевает миссию империи по несению цивилизации в массы, а именно регулирование путем языковой политики, политики в отношении исторических памятников, энциклопедических проектов, картирования локальных культур и пр.

215

Музиль Р. Человек без свойств. Кн. 1. С. 517.

216

Там же. С. 461–463.

217

Там же. С. 728–729.

218

Там же. С. 57.

219

О подобной амбивалентности в отношении прошлого в практике Французской революции, которая разрушала материальную культуру старого режима и вместе с тем пересоздавала ее в форме охраняемых государством предметов исторического наследия: *Poulot D. Musée, nation, patrimoine 1789–1815. NRF éditions Gallimard 1997. P. 11–*

36; *Sax J. L.* Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbé Grégoire and the Origins of the Idea // *Michigan Law Review*. April 1990. Vol. 88. № 5. P. 1142–1169.

220

Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся? // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 56 т. Изд. 5-е. Т. 2. 1895–1897. М.: Госполитиздат, 1958. С. 542. Впоследствии именно на это парадоксальное утверждение Ленина будут ссылаться редакторы «Литературного наследства», доказывая, что Ленин призывал не отказываться от наследства, но, наоборот, «брать» и критически «перерабатывать», см. ниже.

221

Лифшиц М. Что такое классика? Онтогносеология. Смысл мира. «Истинная середина». М.: Искусство — XXI век, 2004. С. 52, 35, 58. Курсив Лифшица.

222

Как прототип такого революционно-реставрационного организационного насилия интересна роль французского пионера культурной и языковой политики аббата Грегуара, революционера (или реакционера?) — создателя, просветителя и универсалиста, образ которого вдохновлял в свое время и «истинного ленинца», эстетика и парадоксалиста-просветителя Лифшица. Именно Грегуар первым предложил Французской республике последовательную политику организации музеев и учета *patrimoine* для подавления «вандализма» стихийных крестьянских экспроприаций (понятие и термин «вандализм» также изобретены Грегуаром): *Vidler A.* «The Paradoxes of Vandalism»: *Henri Grégoire and the Thermidorean Discourse on Historical Monuments* // *The Abbé Grégoire and His World* / Eds. J. D. Popkin, R. H. Popkin. Dordrecht: Springer Science+Media, 2000. P. 129–156.

223

Цит. по *Жуков Ю. Н.* Сохраненные революцией. Охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917–1921 годах. М.: Моск. рабочий, 1985. С. 57–59. Отметим тот же парадокс революции как охранительной/сохраняющей силы в эффектной заглавии книги.

224

Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Чевенгур: Роман; Котлован: повесть. М.: Время, 2011. С. 141–142.

225

Там же. С. 146.

226

Там же. С. 147.

227

Там же. С. 141.

228

Там же. С. 146.

229

Там же. С. 142.

230

Лифшиц М. Указ. соч. С. 52–54.

231

Краткий курс истории ВКП(б) (1938):

http://www.lib.ru/DIALEKTIKA/kr_vkpb.txt. См. также последние труды Сталина, где в число «революций сверху» он включает наравне с коллективизацией даже и большевистский переворот в октябре 1917 года и рассматривает в качестве еще одной «революции сверху» собственное учение о языке.

232

В конце советского периода официальная позиция заключалась в том, что революция отнюдь не разрушила наследие, но, наоборот, сохранила его и приумножила благодаря созданной большевиками системе институций охраны исторических и художественных сокровищ. Экономический историк Елена Осокина объясняет это противоречие охранительной, а не разрушительной революции экономическими интересами режима, в результате которых аристократические и церковные ценности, в том числе иконы, оказались объектами международной торговли (*Осокина Е.* Небесная голубизна ангельских одежд: Судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2020). Катриона Келли указывает на сложность в стратегиях и политике этого охранительного движения на примере сохранения и восстановления православных церквей в Петрограде — Ленинграде, когда деструкция и грабежи парадоксально сочетались с проявлениями эстетизма и знаточества; гонения на религию и верующих чередовались с попытками режима использовать церковь в своих интересах; модернизация и реконструкция городов — с культивированием истории архитектуры и т. п. Именно в этой

сложной системе координат Келли предлагает рассматривать советскую систему охраны памятников, ее институциональные и микроисторические аспекты (*Kelly C. Socialist Churches: Radical Secularization and the Preservation of the Past in Petrograd and Leningrad, 1918–1988, DeKalb: Northern Illinois UP, 2016*; в частности, о большевистской институционализации органов охраны памятников: р. 22–65). Об институциональной борьбе в организации органов реставрации, деятельностью которой в 1920–1930-е годы практически исчерпывалась работа по охране памятников: *Рославский В. М. Москва — Петроград: Два центра отечественной реставрации. М.: Индрик, 2015.*

233

Жуков Ю. Н. Сохраненные революцией... С. 4; эта книга являет собой пример апологетической истории и риторики 80-х в духе красноречия наркомпросовских функционеров первых лет революции. В том же духе эту историю интерпретирует автор современного учебного пособия по истории музееведения: *Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 150–173.* В том же 1918 году и на Западе с распадом разрушенных Первой мировой войной европейских империй и имперских форм и передела собственности в результате Версальского мира также начинается модернизация, централизация и профессиональная реорганизация европейской музейной системы, получение музеями совершенно новых функций — от прежних, связанных с охраной, до новых — идеологических, политических и исследовательских. Об организационных и политических требованиях к западным музеям в массовых обществах послевоенной Европы см.: *Cladders L. Alte Meister — Neue Ordnung: Kunsthistorische Museen in Berlin, Brüssel, Paris und Wien und die Gründung des Office International des Musées (1918–1930). Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2018.* Об изменчивости функций национальных музеев вообще и в наше время в частности — однако снова без сравнения с параллельной реальностью в советской музейной политике: *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750–2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change / Eds. P. Aronsson, G. Elgenius. Abingdon, Oxon: Routledge, 2015.*

234

Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 78–79.

235

Ср. раннее произведение Лукача «Старая культура и новая культура» в кн.: *Лукач Д. Политические тексты. М.: Три квадрата, 2006. С. 152.*

Воспоминания об обманутых надеждах на «пролетарский ренессанс»: Беседы Михаила Лифшица с Л. Сиклаи // Лифшиц М. Надоело: В защиту обыкновенного марксизма. М.: Искусство — XXI век, 2012. С. 78–79.

236

Ленин В. И. Очередные задачи Советской власти: Международное положение Российской Советской Республики и основные задачи социалистической революции // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 56 т. 5-е изд. Т. 36. М.: Госполитиздат, 1962. С. 167–173.

237

«Первый раз в мировой истории социалистическая партия успела закончить, в главных чертах, дело завоевания власти и подавления эксплуататоров, успела подойти вплотную к задаче управления. <...> для успешного управления необходимо <...> кроме умения победить в гражданской войне, умение практически организовать. Это — самая трудная задача <...> лишь после ее решения (в главных и основных чертах) можно будет сказать, что Россия стала не только советской, но и социалистической республикой» (Там же. С. 173).

238

«Учение, воспитание и образование молодежи должно исходить из того *материала*, который оставлен нам старым обществом. Мы можем строить коммунизм только из той суммы знаний, организаций и учреждений, при том *запасе* человеческих сил и средств, которые остались нам от старого общества» (*Ленин В. И.* Задачи союзов молодежи (Речь на 3-м Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи) // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 56 т. 5-е изд. М.: Госполитиздат, 1963. С. 301. Курсив мой. — *И. С.*

239

См. выше интерпретацию образа Одетты у Пруста как воплощенного потребления химерического прошлого.

240

О проблемах советской политэкономии социализма: *Воейков М. И.* Политическая экономия: очерки и этюды. СПб.: Алетейя, 2014. С. 95–116; *Воейков М. И.* Советская политическая экономия: оценки и переоценки. URL: https://inecon.org/docs/Vojeuykov_paper_20131010.pdf. Об истории переводов «Капитала» и о спорах относительно ценности и стоимости см.: *Васина Л.* «Ценность» versus «стоимость» — «за» и «против» //

ИНТЕЛПРОС. 2015. № 2. URL:

<http://www.intelros.ru/readroom/alternativi/a2-2015/28467-cennost-versus-stoimost-za-i-protiv.html>. О семантических и смысловых преимуществах «ценности» — на сайте polemist.de, работы противника «стоимости» Валерия Чеховского, автора последнего по времени перевода первого тома «Капитала» (1989), с критикой которого и выступает Васина. Примечательны попытки послевоенных философов-марксистов переосмыслить «ценность» ради того, чтобы развернуть марксистско-ленинское учение в сторону гуманизма. Эвальд Ильенков, в частности, предлагал вернуть в политэкономии термин «ценность», указывая на то, что немецкое *Wert* означает не только «стоимость» (то есть цену), но и эпистемологическую инстанцию значения и этическую категорию достоинства. См. более подробно ниже, главу 10.

241

Туган-Барановский М. И. Основы политической экономии. СПб., 1909. С. 54–88.

242

Там же. С. 56. Ср. теорию ценности у Георга Зиммеля: *Simmel G. The Philosophy of Money*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2011 (1900) (глава 1 «Ценность и деньги»). В своем социологическом учении о ценности Зиммель постулировал прототип любого вида в эстетической ценности. Образовываясь не в онтологии ценных, неценных или вообще бесценных, универсальной ценности предметов, но в актах обмена, любая ценность оказывается движима желанием и потому возникает как функция в условиях обмена.

243

Туган-Барановский М. И. Основы политической экономии. С. 81–82.

244

Там же. С. 85, примеч. 8; Туган-Барановский цитирует «Основы метафизики нравственности» в собственном переводе с немецкого.

245

БСЭ, цит. по: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/069/185.htm>; с критикой либеральной экономической школы П. П. Струве Ленин выступил в первой же публикации, за два года до статьи о «наследстве»: Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве (1895) // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 56 т. 5-е изд. Т. 1. 1893–1894. М.: Госполитиздат, 1958. С. 347–534, особенно глава III, с. 444–472. О политических и культурных

причинах «экономической редукции» в марксизме-ленинизме (связанных с потребностями «пропаганды и политпросвета в неподготовленной малообразованной среде») и о проблемах этого теоретического языка в условиях неолиберальной экономики, «нематериальных активов», сетевой ренты и социального/культурного капитала см.: *Тульчинский Г. Л.* Политический контекст наррации с Wert-терминологией К. Маркса: стоимость vs ценность. С. 174–185.

246

Туган-Барановский выступает сторонником «ценности» как теоретик и практик русского кооперативного движения, которое связывало «достаток» и «получку» с культурным ростом просвещенного кооператора. Ленинский план кооперации привел к быстрому поражению кооперативного движения и его обширной программы охраны художественно-исторического наследия, которая не устраивала Наркомпрос. Здесь интересна роль Александра Чаянова, который был, как и Туган-Барановский, ученым-экономистом, теоретиком некапиталистической экономики и практиком кооперации, а также выдающимся собирателем и знатоком европейского искусства. Политика кооперации в области культурного наследия — охраны и демократизации художественных ценностей — была подавлена большевиками в ходе расправы с кооперативным движением в первые же месяцы диктатуры. Между тем, пишет Чаянов в 1918 году, «вожди русской демократии, хотя бы в лице наших кооперативных работников, издавна стремились к широкой популяризации собранных в этих национальных хранилищах произведений искусства. Ни один кооперативный съезд, ни одни кооперативные курсы не обходились без паломничества в Третьяковскую галерею и Румянцевский музей, а страницы кооперативных календарей давно уже украшаются репродукциями хранящихся в этих музеях произведений гениальной кисти» (*Чаянов А.* Кооперация и художественная культура России // Чаянов А. Избранное. Статьи о Москве. Письма (1909–1936). М.: Тончу, 2008. С. 144).

247

Богданов А. Культурные задачи нашего времени. М.: Изд. С. Дороватского и А. Чарушникова, 1911. С. 26 и далее.

248

Богданов А. О художественном наследстве (1918) // Богданов А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М.: Политиздат, 1990. С. 426–437.

249

Лифшиц М. Беседы Михаила Лифшица с Л. Сиклаи // Лифшиц М. Надоело: в защиту обыкновенного марксизма. С. 78–79.

250

Сталин И. В. Экономические проблемы социализма в СССР. С. 10–27 (глава «Вопрос о характере экономических законов при социализме»).

251

Богданов А. О художественном наследстве. С. 426–437.

252

Об авторитарности искусства, которое способно подчинить себе «нас», если «мы» не овладеем им: *Богданов А.* Искусство и рабочий класс (1914) // Богданов А. Вопросы социализма: Работы разных лет. С. 411–420.

253

Арватов Б. Социологическая поэтика. М.: Федерация, 1928. Статьи «Эстетический фетишизм» и «Маркс и художественная реставрация» — с. 85–100 и 144–170 соответственно.

254

Арватов Б. О Маяковском. М.: Common Place, 2020. С. 163. Здесь и далее я цитирую по частично зачеркнутому тексту 1923 года, изъятому Арватовым из второго варианта книги, датированного 1931 годом.

255

Там же. С. 190–193.

256

Арватов Б. О Маяковском. С. 156–157.

257

Там же. С. 255, 157.

258

Там же. С. 108.

259

Там же. С. 157.

260

Арватов Б. Искусство и классы. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 20–72. Статьи «Станковое искусство», «Эстетика станкового изобразительства».

261

Там же, с. 108.

262

Арватов Б. О Маяковском. С. 108. Курсив мой. — *И. С.*

263

Троцкий Л. Футуризм // Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 98.

264

Троцкий Л. Формальная школа в поэзии и марксизм // Троцкий Л. Литература и революция. С. 132–134.

265

От редакции // Литературное наследство / РАПП и Ин-т ЛИЯ Ком-академии; Редкол.: Л. Авербах, И. Ипполит (Ситковский), Ф. Раскольников; Отв. ред. И. Ипполит; Зав. ред. И. Зильберштейн; Обл. работы И. Ф. Рерберга. М.: Жур.-газ. объединение, 1931. Т. 1. С. 1–6. URL: <http://litnasledstvo.ru/site/book/id/1>.

266

Троцкий Л. Внеоктябрьская литература // Литература и революция. С. 30.

267

О драматических обстоятельствах разрыва между академической наукой в лице «архистратига русской археологии» Никодима Кондакова и попытками круга его учеников, оставшихся в России, сохранять и поддерживать преемственность и стандарты качества: *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси, 1920–1930-е годы: По материалам архивов. М.: Изд-во Моск. акад. горн. наук, 2000. С. 167–289. Это стремление поддерживалось и членами семинария Кондакова в Праге, и самим Кондаковым, который живо интересовался «новыми открытиями», ставшими возможными в результате революционных экспроприаций, разрушений и полученного Грабарем карт-бланша на доступ в национализированные монастыри, церкви и частные собрания. О деятельности Центральных мастерских в это десятилетие см.: *Вздорнов Г. И.*, Краткие очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М.: Индрик, 2006. С. 11–87; об

институциональной борьбе Грабаря за монополию в реставрации (то есть в деле охраны памятников в широком смысле и вообще) против остатков дореволюционной археологической науки и практики в лице отдела древнерусского искусства Русского музея: *Рославский В. М.* Москва — Петроград: Два центра отечественной реставрации. М.: Индрик, 2015.

268

Грабарь И. Моя жизнь: Автобиография. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 364. Курсив мой. — *И. С.*

269

«Обвинительное заключение» из дела реставратора П. И. Юкина, составленное по материалам чистки и допросов, приводится в: *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве... С. 355–363.

270

Наблюдение о характере экспозиции и реакции публики в Третьяковской галерее: *Беньямин В.* Московский дневник. М.: Ad Marginem, 1997. С. 114–115. В бытность попечителем Третьяковской галереи (1915–1918) Грабарь предпринял переразвеску работ «на научных основаниях» и в нарушение воли завещателя. Разразившийся в результате скандал с участием общественности, политиков, журналистов, историков, коллекционеров и т. д. продолжался до 1918 года, когда Грабарь вышел в отставку, вступил в должность в Наркомпросе и приложил старания к национализации Третьяковской галереи в 1918 году. См. комментарии к: *Грабарь И.* Письма. Т. 1. 1891–1917. М.: Наука, 1974. С. 439–450; Т. 2. 1917–1941. М.: Наука, 1977. С. 298–300.

271

Грабарь И. Письма. Т. 3. 1941–1960. М.: Наука, 1983. С. 30.

272

Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. М.: Искусство, 1937.

273

Там же. О «Светлане» (1935) — с. 315–318; о ленинских изображениях, в том числе на знаменитом историческом полотне «Ленин у прямого провода», в нескольких вариантах написанном им в течение пяти лет в конце 1920-х — начале 1930-х, — с. 324–330.

274

О «культе», насаждавшемся в советском общественном мнении, и о том, как в тени этого культа были преданы забвению дела и имена реставраторов и историков, путь которых начался в цветущей археологической науке и краеведении на переломе столетия и закончился арестами, расстрелами и гибелью до и во время войны: *Кызласова Л. И.* История отечественной науки. С. 208–209. Г. И. Вздорнов, не разоблачая «культ Грабаря», был тем не менее первым, кто вернул некоторые из этих имен, в частности А. И. Анисимова и Ю. А. Олсуфьева, еще при советской власти. О «Грабаре — мифе и человеке» лекция Юлии Клименко: <https://www.youtube.com/watch?v=lZlczcOuWds>. См. также: *Клименко Ю.* Архитекторы Москвы. И. Э. Грабарь. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

275

Еще раз сошлюсь на исчерпывающее исследование экономической жизни русских икон при большевиках Елены Осокиной: *Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы.* М.: Новое литературное обозрение, 2018.

276

О начале открытия древнерусской иконы в светской культуре конца XVIII — начала XIX века и о дальнейшей эстафете знаний и разворачивании ценностных отношений: от любителей-археологов николаевской эпохи, демократических литераторов и «палеологов» 1840-х, ученых академических обществ в зарождающемся гражданском обществе и европейски ориентированной филологии и истории искусства — до музеев, частных собраний, промышленных выставок и университетских аудиторий, — см.: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986.

277

Шевеленко И. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Ирина Шевеленко справедливо указывает на никем, как кажется, не замеченный ранее дискурс национализма в выступлениях идеологов мирискусников Дягилева и Бенуа (глава 2. «Мир искусства»: «Космополитизм» и «народничанье», цит. по электронному изданию). Она же отмечает и парадокс такого национализма, поскольку именно такой образ мысли позволял модернистам-архаизаторам оставаться на острие европейской современности. Это подтверждается и включением в

националистическую программу модернистов-мирискусников поисков русской старины, вполне отвечавших эстетике «ревайвализма» (Gothic revival), охватившей всю Западную Европу несколькими десятилетиями раньше: модернистский ревайвализм мирискусников не только отвергает тяжелую эклектику а-ля рюс Александра Третьего, но и вписывает русский модернистский салон с его поиском отечественного Средневековья в формат космополитического европейского движения «современного культа памятника».

278

О самом парадоксе преобразований иконы в объект товарной стоимости и ее коммерческого дебюта за рубежом усилиями антирелигиозного и антирыночного советского режима: *Осокина Е.* Небесная голубизна ангельских одежд. С. 479–509.

279

Семенова Н., Ильин Н. Проданные сокровища России. М.: Трилистник, 2009; *Verkaufte Kultur: Die sowjetischen Kunst- und Antiquitätenexporte, 1919–1938* / Hg. von W. Bayer. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2001; *Treasures into Tractors: the Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938* / Eds. A. Odom, W. Salmond. Washington, DC: Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2009; и др. О подготовке и итогах продаж икон на Запад: *Осокина Е.* Небесная голубизна ангельских одежд; в том числе о покупателях и продавцах: с. 431–478.

280

См., например: Государственный Эрмитаж: Перемещенное искусство, 1945–1958: Архивные документы / Ред. М. Б. Пиотровский; сост. А. Н. Апанасенко. Ч. 1. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014; в частности, предложения Грабаря по отбору и оценке произведений для репараций и «Список эквивалентов западной графики... и ориентированная оценка к нему, составленная членом Бюро профессором Доброклонским»: с. 85–106; *Akinsha K., Kozlov G.* Beautiful Loot: the Soviet Plunder of Europe's Art Treasures. NY: Random House, 1995; *Akinsha K.* Stalin's Decrees and Soviet Trophy Brigades: Compensation, Restitution in Kind, or «Trophies» of War? // *International Journal of Cultural Property*. 2010. № 17. P. 195–216.

281

Akinsha K. Stalin's Decrees and Soviet Trophy Brigades.

282

О перемещении и компенсации в делах по реституции объектов см.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР: Сб. статей / Под ред. И. Грабаря. М.: Изд-во АН СССР, 1948.

283

Об Анисимове: *Вздорнов Г. И.* Реставрация и наука. С. 139–160.
Следственное дело Анисимова и его судьба после ареста: *Кызласова Л. И.* История отечественной науки. С. 325–345.

284

Осокина Е. Небесная голубизна ангельских одежд. С. 479–481.

285

Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2002. P. 164–172. История колоссальных распродаж культурно-исторического наследия из реквизированных частных коллекций и ценностей, а затем и из собраний музеев, архивов и библиотек долго оставалась засекреченной; Бак-Морсс опиралась на одну из первых работ на эту тему: *Williams R. C.* Russian Art and American Money, 1900–1940. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980; см. также по практически всем направлениям кампании распродаж — коллективная монография: *Treasures into Tractors: the Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938* / Eds. A. Odom, W. Salmond. Washington, DC: Hillwood Estate, Museum & Gardens; 2009. Архивная документация сенсационной распродажи шедевров Эрмитажа издана музеем в нескольких сборниках из серии «Страницы истории Эрмитажа»: <http://kronk.spb.ru/library/sier.htm>.

286

Sandomirskaja I. Catastrophe, Restoration, and Kunstwollen: Igor Grabar, Cultural Heritage, and Soviet Reuses of the Past // *Ab Imperio*. 2015. № 2. P. 339–362.

287

«Сжегши мертвеца, получаем 1 г. порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ. / Мы можем сделать уступку консерваторам, предоставить сжечь все эпохи как мертвое и устроить одну аптеку. / Цель будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше). / И наша современность должна иметь лозунг: «все, что сделано нами, сделано для крематория» (*Малевич К.* О музее // *Искусство коммуны*. 1919. №

12 (23.02). С. 2. Цит. по: Авангардная музеология / Под ред. А. Жилыева. М.: V-A-C Press, 2015. С. 239).

288

Малевич К. О музее // Искусство коммуны. 1919. № 12 (23.02). С. 2.

289

Основополагающими документами в этом смысле можно считать работы Грабаря по институционализации раскрытия и изучения древнерусского искусства, написанные в начале его деятельности в Наркомпросе: *Грабарь И.* Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины (1919) // *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М.: Наука, 1966. С. 272–282; *Грабарь И.* О музейной политике в государственном масштабе // Там же. С. 269–271.

290

Грабарь И. Моя жизнь: Автобиография. С. 277–278. Этот анекдот о своем умении переводить чуждые ценности на понятный язык полезности, возможно, был вдохновлен рассказами о подобных событиях во времена Французской революции. Тогда избыток вещей, вынесенных из домов «феодалов» и монастырей, тоже не знали куда девать, пока не нашли способ «обогащать» ими новые институции — музеи: *Poulot D.* Alexandre Lenoir and the Museum of French Monuments // *Rethinking France: Le Lieux de Memoire* / Ed. P. Nora. Vol. 4: Histories and Memories. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001. P. 101–135; *Gaetgens T. W.* The Historical Museum at Versailles // *Ibid.* P. 161–184.

291

Покровский Н. Н. Политбюро и Церковь, 1922–1923. Три архивных дела // *Новый мир.* 1994. № 8. С. 186–213; Документы об изъятии церковных ценностей и колоколов: Политбюро и Церковь. 1922–1925 гг.: В 2 кн. / Ред.-сост. Н. Н. Покровский, С. Г. Петров. Кн. 1. М.: РОССПЭН; Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. С. 11–194; *McMeekin S.* History's Greatest Heist. New Haven: Yale UP, 2009. P. 73–92.

292

Грабарь И. Моя жизнь: Автобиография. С. 278.

293

Грабарь И. О музейной политике в государственном масштабе» // *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 269.

294

Грабарь И. Раскрытие памятников живописи // Там же. С. 284.

295

Грабарь И. Новые методы охраны и изучения памятников искусства (По поводу второго выпуска сборника «Вопросы реставрации». М., 1928) // Там же. С. 367.

296

Жебелев С. А. Введение в археологию. Ч. 1. История археологического знания. Пг.: Наука и школа, 1923. С. 189. Менее дипломатично Жебелев описал положение дел в письме Н. П. Кондакову в 1923 году (*Кызласова И. Л.* История отечественной науки о Византии и Древней Руси. С. 168–182). Упомянув «художественное» влияние в идеях Грабаря, петроградские археологи намекают на сомнительность его научной квалификации. Однако и сам Жебелев в свое время и в свою очередь подвергся научной критике — за плагиат, поскольку в своем «Введении» якобы использовал немецкие источники без ссылки. О работе Жебелева в 1930-е годы и о его роли «старого специалиста» в формировании сталинской исторической науки после разгрома исторической науки и краеведения в начале 1930-х: *Формозов А. А.* ГАИМК как центр советской исторической мысли в 1932–1934 годах // *Формозов А. А.* Русские археологи в период тоталитаризма: Историографические очерки. М.: Знак, 2006. С. 162–284. Попытку написать о чистке ГПУ в ГАИМК «объективно», представив ее продуктом эволюции взглядов, см.: *Платонова Н. И.* История археологической мысли в России. Вторая половина XIX — первая треть XX века. СПб.: Нестор-История, 2010. С. 232–235. ГАИМК — один из предшественников нынешнего Института археологии РАН — Государственная академия истории материальной культуры (1926–1937).

297

О попытках историков и реставраторов Русского музея противопоставить научные аргументы любительским и разрушительным, по их мнению, проектам команды Грабаря: *Рославский В. М.* Москва — Петроград: Два центра отечественной реставрации. М.: Индрик, 2015.

298

Трагические судьбы репрессированных и замученных ученых и реставраторов-исследователей описывает и документирует материалами следственных дел И. Л. Кызласова: История отечественной науки о Византии и Древней Руси. С. 291–397; *Формозов А. А.* Указ. соч. С. 218–266; *Рославский В. М.* Указ. соч.

С. 407–494. Об истории «Академического дела» см.: *Перченко Ф. Ф.* «Дело Академии наук» и «великий перелом» в советской науке // Трагические судьбы: репрессированные ученые Академии наук СССР. М.: Наука, 1995. С. 201–235. URL: <http://old.ihst.ru/projects/sohist/papers/perch95f.htm>; а также: Предисловие // Академическое дело 1929–1931 гг.: Документы и материалы следственного дела, сфабрикованного ОГПУ. Вып. 9. Ч. 1–3: Обвинение. Приговор. Реабилитация. СПб.: Б-ка РАН, 2015.

299

Напомню, что Гаагские конвенции о правилах ведения войн, в том числе о защите исторических памятников, были приняты по инициативе Николая II в 1899 году и с активным участием России в 1907 году.

300

Шабанов А. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2015.

301

Salmond W. The Russian Avant-Garde of the 1890s: The Abramtsevo Circle // The Journal of the Walters Art Museum. 2002/2003. Vol. 60/61. P. 7–13.

302

«Чиновник культуры» — неприязненное мнение Андрея Белого, которое разделяли и современники, в том числе соавторы Грабаря по «Истории русского искусства» и подчиненные реставраторы. Недоверие к Грабарю («фавн в дрожащем пенсне», «ученый сатир», «натюрморт» и пр. эпитеты) свидетельствует не только о «поддельности» Грабаря (в которой трудно сомневаться, зная его манеру в любом контексте говорить в основном о себе и приписывать все происходящее своим заслугам), но и о тяжелой ксенофобии и снобизме среди новаторов-модернистов. Белый видит неподлинность и в его художественном творчестве, в изображении «игры хрусталей, скатертей и букетов, кричащих о радости». Чего Белый, при всем недоверии к «Угрю Обмануиловичу», не может отрицать — это его бескорыстие в деле и энтузиазм антиквара-ценителя: «...он собирал материалы к истории памятников, тратя все средства свои на культурное дело это, метаясь по разным медвежьим углам: он являлся оттуда, хвалясь материалами...» (*Андрей Белый.* Между двух революций. М.: Худож. лит., 1990. С. 212).

303

Прерванный шовинистическим погромом в типографии Кнебеля в 1915 году проект многотомной «Истории русского искусства» под редакцией Грабаря был возобновлен в своих принципах, но переписан в соответствии с требованиями соцреализма после войны (13-томное издание), а в настоящее время вновь воссоздается в виде текущего 22-томного издания Институтом искусствознания, также продолжающим конструктивные принципы первой «Истории...» с наполнением этой формы новым содержанием: <http://hra.sias.ru>. Об истории первого проекта (1909–1915) — в переписке Грабаря и комментариях к ней: *Грабарь И.* Письма 1891–1917. С. 410–412 (о принципах составления), 419–420 (о дизайне издания); 437–438 (о труде Грабаря в сравнении с книгой Ал. Бенуа «История живописи всех времен и народов») и другие комментарии к переписке за 1909–1915 годы.

304

О знаточестве, в частности: *Riegl A. Lovers of Art, Ancient and Modern / Transl. and with an introd. by K. Johns // Journal of Art Historiography. 2013. № 9. P. KJ1–KJ10.*

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/johns-trans.pdf>.

305

Грабарь И. Письма 1891–1917. С. 437. Курсив мой. — *И. С.*

306

Ср. *Kunstfreunde* Ригля с более поздней по времени эсхатологической конструкцией фигуры коллекционера у Беньямина — субъекта, одержимого идеей собрать и привести в порядок запутанное и рассыпающееся мироздание исторической модерности: *Benjamin W. The Collector // Benjamin W. The Arcades Project. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999. P. 211.*

307

Лазарев В. Введение // *Грабарь И.* Письма. 1941–1960. С. 5.

308

Из письма В. Т. Георгиевского Н. П. Кондакову, 1923 год. Цит. по: *Кызласова И. Л.* История отечественной науки о Византии и Древней Руси. С. 202.

309

Там же. С. 328, примеч. 15.

310

Из письма А. И. Анисимова Н. П. Кондакову, 1923 г. (Там же. С. 241).

311

Задачи коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины; О музейной политике в государственном масштабе // *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 263–271.

312

Грабарь И. Письма 1917–1941. С. 19–21.

313

Пунин Н. Н. В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция). М., 2018. С. 112–141.

314

Художник и историк архитектуры Г. К. Лукомский был назначен председателем Художественно-исторической комиссии в Царском Селе, созданной для преобразования бывшей императорской резиденции в музей. О его работе в этой функции в Екатерининском и Александровском дворцах: *Ходасевич Г. Д.* «Во Дворце, трактуемом как музей...»: Г. К. Лукомский в Царском Селе // *Хранители: Материалы XI Царскосельской науч. конф.* СПб., 2005. С. 178–187; *Ботт И. К.* Г. К. Лукомский — хранитель Царскосельского прошлого // Там же. С. 188–202.

315

Пунин Н. Н. В борьбе за новейшее искусство. С. 132.

316

Там же. С. 140.

317

Там же. С. 133.

318

Брик О. М. Музеи и пролетарская культура» (1919) // *Авангардная музеология / Под ред. А. Жиляева.* М.: VAC Press, 2015. С. 253–255.

319

Пунин Н. Н. К итогам музейной конференции // *Пунин Н. Н.* В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция). С. 256–258.

320

Грабарь И. Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины // *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 272–282. Первоначально — в брошюре с таким названием (1919): «В основе

всякого разумного строительства лежит преемственность культуры. Самые решительные нововведения, наиболее глубокие изменения государственного строя и коренная ломка всей жизни достигают цели и долговечны только в том случае, если приняты во внимание все особенности, отличающие культуру данной страны от культур других стран. Отсюда вытекает необходимость изучать культурное наследие своей страны и всячески его охранять и собирать, ибо наше прошлое для нас во многих отношениях единственная путеводная звезда в дальнейшем строительстве: то доброе, что дало оно нам, мы должны удержать и, если можно, улучшить, а то худое, что оно же с собою принесло, мы должны отбросить. Глядя на доброе и ценное и приучаясь к нему, мы обеспечим и нашим собственным начинаниям добротность и ценность, а худое и ничего не стоящее пусть уберезет нас от таких же ошибок» (с. 272).

321

О практиках «раскрытия» и «расчистки» в советской реставрации — в следующей главе. Следует сразу сказать, что этот метод не имел ничего общего с практиками консервационной очистки старинной живописи от налета времени, которые до сих пор практикуются в коммерческой реставрации, но практиковались не так давно и в крупных музеях. Эти методы сейчас активно отвергаются практиками музейной консервации и теоретиками реставрации, поскольку вместе с грязью с потемневшей поверхности предметов счищают исторически и эстетически ценную патину, а с поверхности живописи — лессировки и темные лаки определенного состава, которые специально составлялись художниками для достижения определенных эффектов при изменении красок во времени (*Brandi C. The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes // Brandi C. Theory of Restoration, Rome: Istituto centrale per il restauro, 2005; Brandi C. Some Practical Observations on Varnishes and Glazes // Ibid. P. 101–122*, а также теоретические фрагменты на тему «идеи патины»: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage / Eds. N. S. Price, M. K. Talley, A. M. Vaccaro. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996. P. 365–422*. Наоборот, «расчистка» подразумевала вскрытие и удаление красочных слоев или архитектурных фрагментов, привнесенных в объект за долгие годы его жизни, которые с точки зрения «расчистки» являлись результатом некомпетентности предшественников и «искажениями» «первоначального замысла». См. ниже, в следующей главе.

322

Грабарь И. Моя жизнь: Автобиография. С. 331. Фраза об «открытии Рафаэлей» относится к сенсационным находкам и атрибуциям,

сделанным Грабарем в разное время. Это обнаруженное в Нижнем Тагиле полотно, которое он признал если не произведением самого Рафаэля, то по крайней мере самой ранней копией «Мадонны с вуалью». Другой такой сенсацией стал «новооткрытый Рембрандт», завалившийся якобы в запасниках Исторического музея (*Грабарь И.* Мадонна del Popolo Рафаэля и Мадонна из Нижнего Тагила. М.: ЦГРМ, 1928; *Грабарь И.* Новооткрытый Рембрандт. М.: Изд-во АН СССР, 1956). Как в случае многих других атрибуций Грабаря, в том числе его разоблачения едва ли не сплошных фальшивок и ложных атрибуций в западных музеях, от этих находок впоследствии пришлось отказаться. В последнее время сомнениям подверглась даже *pièce de résistance*, многократно описанная им и его коллегами счастливая находка в церковном сарае икон Звенигородского чина, которые вслед за Грабарем советское искусствоведение безоговорочно приписывало национальному гению Рублева. См.: *Янкина С.* Автором Звенигородского чина может оказаться не Андрей Рублев // *The Art Newspaper Russia*. 27.06.2017. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/4687>.

323

О трактовке *Kunstwollen* у Ригля именно в этом духе, не просто как суммы отличительных стилистически признаков эпохи, но как *movens primus* исторического изменения, той внешней силы, что влечет художника за собой: *Pächt O.* Art Historians and Art Critics — VI: Alois Riegl // *The Burlington Magazine*. May 1963. Vol. 105. № 722. P. 188–193. Интерпретация спорного понятия *Kunstwollen* Пехтом, младшим представителем Венской формальной школы, по духу близка к толкованию Делёзом воли к власти у Ницше: это не «риторика» и не «стиль», но сила, которая овладевает временем и создает движение дифференциации; это желание в свете философии ценности (*Deleuze G.* Nietzsche and Philosophy. London and New York: Continuum, 2002. P. 49–55). Напомним также утверждение Туган-Барановского о том, что ценность — это «форма категории воли» (*Туган-Барановский М. И.* Очерк теории политической экономии. С. 56).

324

«Прометевской лингвистикой», в частности, Катерина Кларк назвала деятельность Николая Марра: *Clarke K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard UP, 1996. P. 201–223.

325

Восемь лет реставрационной работы // Вопросы реставрации. I сборник Центральных государственных реставрационных мастерских / Под ред. И. Грабаря. М.: Изд. ЦГРМ, 1926. С. 5–6.

326

В этом смысле компетенция «старой школы» так же анахронична, как аускультация старых врачей по сравнению с рентгеновским снимком в современной медицине: «Когда, 30 лет тому назад, вы обращались к хирургу, он после предварительного обследования и ощупывания клал вас на стол и производил операцию. Часто ему приходилось извиняться за то, что предполагаемой болезни у вас не оказалось. Реставратор — тоже хирург, и каждая реставрация связана с известной ампутацией. Сейчас хирург не станет вас оперировать, если вы не принесете ему рентгеновских фотоснимков» (*Грабарь И. Реставрация в Советской России // Грабарь И. О древнерусской архитектуре: Исследования. Охрана памятников. М.: Наука, 1969. С. 378–386; данная цитата — на с. 382).*

327

Там же. С. 382.

328

«Как было, где было» (ит. *com'era, dov'era*) — лозунг массового движения за восстановление без изменений венецианской Кампаниле — колокольни собора Св. Марка после ее внезапного и полного обрушения в 1902 году. Сам факт этого падения и возникшая вслед за этим ожесточенная дискуссия о том, что следует делать дальше, и если реставрировать, то как, имели огромное значение для дальнейшего развития теории и практики архитектурной консервации в Европе. Этот принцип возник в борьбе против архитектурного модернизма и является квинтэссенцией антиисторического и популистского отношения к реставрации как механической репродукции утраченного артефакта (*Glendinning M. The Conservation Movement: a History of Architectural Preservation: Antiquity to Modernity. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013. P. 155–157.* Однако на фоне катастрофических разрушений мировых войн факсимильная реставрация не только стала допустима, но и получила дополнительные коннотации нравственной компенсации «мученичества» городов и исторических построек.

329

Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о Ленине. М.: Наука, 1965 (главы «Въезд Владимира Ильича в Кремль», «Переезд советского правительства из Петрограда в Москву», «Владимир Ильич в

Кремле», «Первое мая 1918 года в Кремле», «Отношение Владимира Ильича к памятникам старины»). Требование Ленина восстановить все «как было» говорит скорее о его глубоком безразличии к этим проблемам.

330

Муратов П. Открытия древнерусского искусства (1923) // Муратов П. Ночные мысли: Эссе, очерки, статьи 1923–1934 / Сост. Ю. П. Соловьев. М.: Прогресс, 2000. С. 47–67, цит. по: http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0030.shtml.

331

«Около 1910 года наконец мастера-иконники и отчасти любители-старообрядцы пришли в соприкосновение с просвещенными людьми, с коллекционерами европейского склада, с музейными деятелями, с художниками. <...> Появившись, расчищенная рукой искусного мастера, <...> рядом со старыми русскими живописцами, рядом с Серовым и Врубелем, рядом с Мане, Ренуаром и Добиньи, древняя икона сразу утвердила свое новое широкое всеевропейское бытие» (Там же). О превращении «богомазов в национальных гениев, а их ремесла — в русское национальное искусство»: *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 190–224.

332

Там же. В своих воспоминаниях из эмиграции Павел Муратов преднамеренно преувеличивает простоту и народность этого персонажа — реставратора-иконника. В реальности это были специалисты с дореволюционным стажем практической реставрации, музейной науки и церковной археологии, с опытом учебы и работы за рубежом: *Кызласова И. Л.* История отечественной науки о Византии и Древней Руси; *она же.* О Павле Юкине и его мемуарах // Софія Київська: Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Випуск III: збірка наукових праць, присвячена 150-літтю з дня народження Єгора Кузьмича Рєдіна (1863–1908). Київ, 2013. С. 337–370. В эту публикацию включены подробно откомментированные воспоминания самого Юкина, одного из самых заслуженных иконников и затем советских мастеров-реставраторов, который начал профессиональную деятельность еще до революции.

333

Муратов П. Вокруг иконы (1933) // Вздорнов Г. И., Залесская З. Е., Лелекова О. В. Общество «Икона» в Париже. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 122.

334

Трубецкой Е., кн. Россия в ее иконе (1917) // Трубецкой Е., кн. Умозрение в красках: три очерка о русской иконе. Paris: YMCA-Press, 1965. С. 154.

335

Маркс К. 18 брюмера Луи Бонапарта. Цитата далее: «И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории».

336

Муратов П. Вокруг иконы. С. 122–123.

337

Там же. С. 123.

338

Теория итальянских истоков поздневизантийского и древнерусского искусства принадлежала Н. П. Кондакову; Муратов как первый историк древнерусской живописи ее оспаривал, отодвигая русские истоки в XIV век, но настаивал на параллелях, например, между веком Рублева и Кватроченто. Образы Рублева — «русского Рафаэля» или «русского Фра Анджелико» — приобрели идеологическое звучание и в советском дискурсе; Грабарь же в работах по русской архитектуре полемически утверждал русское влияние на европейское Возрождение. О взглядах Кондакова на связь между православием и итальянским Возрождением: *Foletti I.* From Byzantium to Holy Russia: Nikodim Kondakov (1844–1925) and the Invention of the Icon. Rome: Viella, 2011. P. 220–230.

339

Трубецкой Е., кн. Россия в ее иконе. С. 133–135.

340

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи // О древнерусском искусстве: Сб. статей / Сост. Г. И. Вздорнов. М.: Сов. художник, 1983. С. 83.

341

Платонов А. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. М.: Время, 2011. С. 59–62.

342

Муратов П. Вокруг иконы. С. 128–130.

343

Об этом уникальном музее и о работавших в нем заключенных — ученых и художниках: *Лихачев Д. С.* Соловецкий музей // Лихачев Д. С. Избранное. Воспоминания. СПб.: Логос, 1997. С. 264–278; об Анисимове, который и в заключении занимался реставрацией икон, — с. 275–277.

344

Анисимов А. И. О древнерусском искусстве: Сб. статей / Сост. Г. И. Вздорнов. М.: Сов. художник, 1983.

345

Анисимов А. И. О древнерусском искусстве. С. 165–274 («История Владимирской иконы в свете реставрации» и «Владимирская икона Божией матери»).

346

О послереволюционных превращениях Археологической комиссии в ее противостоянии Наркомпросу: *Рославский В. М.* Москва — Петроград: Два центра отечественной реставрации. М.: Индрик, 2015. Глава 1 «От императорской Археологической комиссии к Российской академии материальной культуры». О принципах охраны архитектурных памятников в эти годы, в частности, во взаимоотношениях между государством, архитекторами и верующими в отношении сноса или сохранения и практического использования церквей: *Kelly C.* Socialist Churches: Radical Secularization and the Preservation of the Past in Petrograd and Leningrad, 1918–1988. DeKalb: Northern Illinois UP, 2016. P. 66–139 (главы 2 и 3).

347

Материалы первого и второго дел ЦГРМ, а также следственного дела Анисимова, где он отвечает на клевету, подробно рассказывая о своей деятельности и о деятельности мастерских до 1930 года: *Кызласова*

И. Л. История отечественной науки о Византии и Древней Руси. С. 298–364.

348

Там же. С. 164; там же краткая биография Муратова.

349

Муратов П. Икона // Вздорнов Г. И., Залесская З. Е., Лелекова О. В. Общество «Икона» в Париже. С. 103–109.

350

Грабарь И. Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. 1. Сб. Центральных гос. реставрационных мастерских. М.: Изд. ЦГРМ, 1926. С. 8–9.

351

Муратов П. Икона. С. 106–107.

352

О драматической истории попыток Археологической комиссии в Петрограде сотрудничать с большевиками, которые закончились ее поглощением со стороны Наркомпроса, а также о борьбе Наркомпроса за контроль над историческими памятниками против Наркомата имуществ: *Рославский В. М.* Москва — Петроград. С. 23–42.

353

Сложная институциональная и политическая история реставрации в Советской России, особенно в связи с противоборством московского центра (пользовавшегося политической поддержкой режима) и ленинградских реставраторов, стоявших на принципах научной археологии и работавшие в институциях, которые пользовались авторитетом у специалистов и недоверием властей, с большими подробностями проанализирована на архивном материале В. М. Рославским (Москва — Петроград); суть этого сложного дела суммирована во введении «От автора» (с. 8–22).

354

Муратов П. Вокруг иконы // Вздорнов Г. И., Залесская З. Е., Лелекова О. В. Общество «Икона» в Париже. С. 122–131.

355

См., например, биографию легендарного П. И. Юкина и его воспоминания в *Кызласова И.* «О Павле Юкине и его мемуарах» и «Мемуары Павла Юкина. 40 лет моей работы».

356

Рославский В. М. Москва — Петроград. С. 495–540.

357

Катагощина М. В. Антикварное дело в России. С. 206–301.

358

О конфликте с Анисимовым, дошедшим при личной встрече до «непарламентских выражений»: *Рославский В. М.* Москва — Петроград. С. 89–96.

359

Из протокола по материалам новгородской комиссии (Там же. С. 159).

360

Грабарь И. Андрей Рублев: Очерк творчества... С. 9.

361

Там же. С. 9–10.

362

Беньямин В. Московский дневник. С. 117–118.

363

О попытках установить меры советского контроля над финансовой и хозяйственной деятельностью Грабаря сначала в Третьяковской галерее, в затем, после ее национализации, в Музейном отделе Наркомпроса см.: *Рославский В. М.* Москва — Петроград. С. 498–540 (Постскриптум). Под предлогом, что контроль мешает «живой жизни», этим попыткам сопротивлялся не только Грабарь, но и вообще «представители всех разновидностей Советской власти» (с. 513).

364

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи // *Анисимов А. И.* О древнерусском искусстве. С. 86–87 (текст доклада на конференции реставраторов в 1919 году).

365

Автор первой истории древнерусской живописи Муратов отказался от участия, когда Комиссия приняла решение о расчистке чудотворных икон. В различных версиях легенды о находке икон Звенигородского чина со слов Грабаря и его коллег по экспедиции неизменно повторяется деталь, что иконы были обнаружены в сарае, то есть их «раскрытие» означает не надругательство над святынями и не использование чужой собственности, но исследование списанного материала.

366

Грабарь И. Андрей Рублев: Очерк творчества... С. 89.

367

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 88. Курсив мой. — *И. С.*

368

Анисимов А. И. Научная реставрация и рублевский вопрос: Речь при вступлении в должность профессора Ярославского университета в 1919 году // Там же. С. 114. В этой статье (с. 105–135) Анисимов подробно обсуждает проблемы научности в формировании истории древнерусского искусства, теории и практики экспертизы, атрибуции, реставрации и охраны. Этот текст имеет большое значение как подробное исследование процесса формирования и стабилизации мифа Рублева, который имел огромное влияние в русской современной и особенно советской культуре.

369

Там же. С. 120.

370

Поиски домонгольского искусства для Анисимова составляли принципиальную задачу; на результатах основаны два его главных труда — монография «Домонгольский период древне-русской живописи» (М., 1928) и уже упомянутая об иконе Владимирской Божьей матери.

371

Рославский В. М. Москва — Петроград. С. 164.

372

Анисимов А. И. Научная реставрация и рублевский вопрос. С. 107–108.

373

О фотогении: *Ямпольский М.* Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 39–85.

374

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 96. Традиционные способы защиты церковных святынь — мешки, ризы, ватные одеяльца, почти герметическая закупорка — способствуют гниению и необратимому разрушению; раскрытие, наоборот, от этого предохраняет (с. 100). Эта идея вызвала особенную тревогу петроградских оппонентов, которым в дальнейшем удалось добиться прекращения раскрытий в северных монастырях.

375

Читаемый, почитаемый и жестоко критикуемый. Теория и критика русского искусства выросла отчасти из отрицания мнений Виолле. Его книга «Русское искусство: Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность» (1879) была отвергнута такими столпами, как Буслаев и Стасов, и являла собой продукт той самой фантазии, которой Виолле отдавал предпочтение в работе реставрации. Однако книга послужила и сильнейшим катализатором в осознании русского искусства как теоретического и эстетического феномена и по-своему, более чем негативно, повлияла и на последующие попытки его, русского искусства, изобретения, к числу которых следует отнести и революционные раскрытия Грабаря и Анисимова. С другой стороны, огромной популярностью пользовались его «Беседы об архитектуре». Виолле, таким образом, был отринут русскими читателями как эклектик и невежда в отношении русской традиции, но принят в качестве авторитета в архитектуре и исторической науке, несмотря на очевидный и, как мы видели, принципиальный эклектизм и в том и в другом.

376

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 97.

377

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 96. Ср. мотивы кастрации в описании искусства техника-реставратора: «...Операция проходит тем безболезненнее, чем острее отточен нож, чем ближе он к состоянию скальпеля или бритвы... одного движения [ножа] достаточно, чтобы сразу снять с иконы и краску, и прописи, и даже подстилающий ее левкас» (с. 99).

378

Анисимов А. И. История Владимирской иконы в свете реставрации. С. 189. Курсив мой. — *И. С.*

379

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 86. См. также его статью «Научная реставрация и рублевский вопрос» (Там же. С. 105–134).

380

Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 86.

381

Грабарь И. Андрей Рублев: Очерк творчества... С. 90. «Но многое из того, что упоминается в его работе о Рублеве... не признается ныне работами Рублева» (*Алпатов М.* Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 150). Грабарь, пишет Алпатов, «всячески стремился увеличить состав произведений Рублева новыми, порой сенсационными открытиями» (Там же), тем самым повторяя упреки самого Грабаря в отношении чужих атрибуций, сделанных предшественниками и современниками — собирателями и историками древнерусского искусства (*Грабарь И.* Андрей Рублев: Очерк творчества... С. 11–21 («Легенда и действительность»)).

382

Грабарь И. Андрей Рублев: Очерк творчества... С. 95. Курсив мой. — *И. С.*

383

Анисимов А. И. Научная реставрация и рублевский вопрос. С. 105.

384

Сошлюсь еще раз на уже многократно упомянутую книгу о принципах и этических нормах реставрации-консервации в свете международных нормативных документов, в том числе — что важно — о принятом сейчас принципе обратимости реставрации: *Бобров Ю. Г.* Философия современной консервации-реставрации. И на также приведенную выше в ссылке книгу 2020 года: *Miñoz Viñas S.* On the Ethics of Cultural Heritage Conservation; в частности, о принципе минимального вмешательства (р. 53–62). На практике, впрочем, требования этих принципов иногда оказываются невыполнимыми, но они составляют тот горизонт, к которому должна стремиться этически вменяемая реставрация.

385

«...три выдающиеся художественные индивидуальности, стоящие, как вехи, на историческом пути развития древнерусской живописи, на поворотных его пунктах, грек Феофан, Андрей Рублев и автор ферапонтовской стенописи Дионисий» (*Анисимов А. И. Раскрытие памятников древнерусской живописи. С. 86*).

386

Рославский В. М. Москва — Петроград. С. 281. Н. П. Лихачев указал, что расчищенная в 1918 году (то есть после «недостаточной» первой расчистки в 1904 году) «Троица» «поражает своими воздушными красками, вызывая тем самым подозрение, „не было ли произведено там некоторой перечистки“».

387

Алпатов М. Андрей Рублев и русская культура (Доклад, прочитанный автором 15 сентября 1960 г. в Кремлевском театре на заседании, посвященном 600-летнему юбилею Андрея Рублева) // Андрей Рублев и его эпоха. М.: Искусство, 1971. С. 7–16. Анализ результатов реставраций, в том числе широко разрекламированной реставрации В. П. Гурьянова от 1904–1905 гг. и еще более идеологически значимой реставрации в мастерской Грабаря 1918 г.: *Малков Ю.* К изучению «Троицы» Рублева // *Олсуфьев Ю. А.* Икона в музейном фонде: Исследования и реставрация. М.: Паломник, 2000. С. 286–322. Малков предпринимает свое исследование с целью «попытаться наиболее точным образом определить аутентичность, быть может, самого прекрасного памятника во всей славяно-византийской художественной традиции» (с. 297), для чего составляет подробный список всех крайне малочисленных сохранных фрагментов, «расшифровывает» реставрационные вмешательства и делает вывод, что признаки «вышней красоты» и, соответственно, особенности русской святости — прославленная советскими идеологами и искусствоведами «дымность» письма, бесплотность ангельской телесности, прозрачность «плавей» — являются результатом реальных утрат красочного слоя.

388

Муратов П. Вокруг иконы. С. 131.

389

Закрытые в 1934 году, ЦГРМ были вновь открыты в 1944-м, когда встал вопрос о восстановлении разрушенных исторических объектов. Помимо того, что это было огромной хозяйственной и культурно-идеологической задачей, имел место и дипломатический момент. В частности, знаменитый сборник под редакцией Грабаря «Памятники

искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР» готовился по приказу Молотова для переговоров с союзниками в 1947 году о подготовке мирного договора, но опоздал к сроку и вышел в свет только в 1948-м (*Грабарь И. Э. Письма 1941–1960. С. 251, примеч. 2 и 3*). Работа по публикации документов и материалов о «памятниках зодчества, разрушенных или поврежденных немецкими захватчиками», была начата уже в 1942 году и выполнялась другими авторами под эгидой Академии архитектуры СССР; материалы этой команды в «свой» сборник Грабарь не включил.

390

Трагическую жизнь и служение Олсуфьева изучала И. Л. Кызласова, она же опубликовала ряд документов, связанных с его усилиями по спасению святынь (в том числе главы Сергия Радонежского) после разгрома ЦГРМ и вплоть до ареста его и жены и расстрела самого Олсуфьева на Бутовском полигоне в 1938 году. Его жена С. В. Олсуфьева, художница, специалист по вышивке, тоже реставратор, погибла в ГУЛАГе в 1943 году (*Кызласова И. Л. О подвиге жизни и научном наследии Ю. А. Олсуфьева (1878–1938)*). URL: <http://rusarch.ru/kizlasova4.pdf>). История Олсуфьева — лишь один пример героической и трагической судьбы историка, взявшего на себя долг сохранения реликвий веры и национальной истории, удивительный пример из еще не известной нам истории реставрации, которая стала формой сопротивления в 1930-е годы, в условиях полного торжества разрушительных сил модернизации методами тотального террора. Но в этой истории действовали уже совсем иные люди, которые руководствовались интересами совсем иного рода.

391

Кызласова И. Л. Древнерусские страницы в книге жизни Петра Нерадовского: из истории отечественной реставрации и музейного дела. СПб.: Нестор-История, 2012; архивные материалы, связанные с Грабарем (с. 116–144), привлекли мое особое внимание. Автор и составитель использовала уже опубликованные в трехтомнике «Письма» послания Грабаря, дополнив их соответствующими письмами Нерадовского, ранее не публиковавшимися. Прделанное И. Л. Кызласовой таким образом заполнение лакун создает оглушительный эффект реальности, полностью вычищенной из советского издания, из которого исключены голоса адресатов Грабаря, рассказывающие ему жуткие повести своей жизни и умоляющие о помощи. Сопоставление этих двух источников позволяет по-новому взглянуть на характер академического общения в сталинской системе: по вежливым и деловитым ответам Грабаря совершенно невозможно представить себе, из какой глубины к нему

взывает Нерадовский. Становится возможным также лучше понять работу советской идеологической машины 1970–1980-х годов. Здесь цензора, который выискивает и вычеркивает крамолу, заменяет редактор-профессионал, который изымает нежелательный контент, руководствуясь научными принципами издания. Впрочем, такого рода изъятия если не компенсируются, то по крайней мере иногда иносказательно обозначаются в комментариях составителей.

392

Воспоминания и размышления о советском подпольном коллекционировании — в упоминавшейся выше книге Сергея Григорьянца «В преддверии судьбы. Сопrotивление интеллигенции» (СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018). Его книга интересна воспоминаниями подпольщика — диссидента и коллекционера в одном лице и вводит читателя в общий круг мифов этой среды. В частности, Григорьянц рассказывает историю о (недоказанной) фальсификации Советами икон для продажи за границу. Иконы оказались в коллекции миллионера Хана и были обличены в качестве фальшивок эмигрантом — искусствоведом и реставратором Владимиром Тетерятниковым, когда коллекция была выставлена на аукцион. Свои соображения Тетерятников опубликовал в трехтомном труде собственного издания: *Icons & Fakes*. New York: Teteriatnikov art expertise ltd., 1981, а затем — в интервью для знаменитой своими расследованиями телевизионной передачи «Совершенно секретно» (<https://www.youtube.com/watch?v=MFLfyHMNGKY>, опубликовано Александрой Свиридовой). Елена Осокина в своей книге подробно анализирует эту историю с опорой на архив Тетерятникова и доказывает несостоятельность его обвинений. И Тетерятников, и Григорьянц были убеждены в обратном и, по-видимому, подозревали Грабаря. Историю Тетерятникова и его борьбы против (якобы) фальсифицированных икон см.: *Осокина Е.* Небесная голубизна ангельских одежд. С. 16–30.

393

Современная этика реставрации: *Бобров Ю. Г.* Философия современной консервации-реставрации: Иллюзии и реальность. С. 193–236.

394

Об идеях «ансамбля» и «ансамблевости» в контексте архитектурной реставрации в социалистическом городе уже в 1920-е годы: *Kelly C.* *Socialist Churches*. P. 107–110. Поэтому сталинским анахронизмом выглядит попытка архитектора академика А. В. Ополовникова «сохранить» деревянный Преображенский собор в Кижях, расчистив

постройку радикально, до состояния воображаемого «первоначального образа»: *Ополовников А. В.* Реставрация памятников народного зодчества. М.: Стройиздат, 1974. С. 21–34. Правда, при условии «ансамблевости» то есть сохранения в составе памятника разновременной постройки, в проекте реставрации такой химеры приходится договариваться о некой «оптимальной дате», то есть о периоде, в духе которого, согласно решению сверху, будет строиться реставрация комплекса. Ополовников справедливо указывал на произвольность такого решения. Об оптимальной дате и принципах «реставрации образа»: с. 134, см. также ниже, главу 11.

395

Беньямин В. Скудость и опыт // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2002. С. 263–267.

396

Weiner A. Inalienable Possessions: the Paradox of Keeping-While-Giving. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 6–13.

397

Weiner A. Inalienable Possessions. P. 8–12.

398

В своей теории неотчуждаемых вещей Аннет Вайнер предлагает ответ на «загадку дара» — парадокс Марселя Мосса о внеэкономической основе экономического обмена и о магии вещей, которые, будучи обмененными, требуют символического возмещения. Анализ попыток разрешения этого парадокса — на пересечении антропологии, экономики и философии: *Hénaff M.* The Price of Truth: Gift, Money, and Philosophy. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2010. P. 101–155; о «загадке дара» и современной экономике ценности, истории и истины — p. 385–405.

399

Nancy J.-L. The Indestructible // Nancy J.-L. A Finite Thinking. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2003. P. 78–79.

400

Согласно «Малому академическому словарю русского языка», *реституция* ныне имеет три значения, два юридических и одно биологическое: (1) возвращение сторонами договора всего полученного ими в случае признания договора недействительным; (2) возвращение одним государством другому имущества, незаконно захваченного им во время войны; (3) восстановление организма и его органов, ткани после повреждения. Исторически слово

использовалось в юридической практике в значении компенсации за совершенное преступление или причиненный ущерб, в том числе финансовый; в латинском этимоне со значением ‘перестраивать’, ‘оживлять’, ‘возводить заново’, ‘восстанавливать в статусе’, приставка означает ‘снова, обратно, в прежнее состояние’; корень возводится к праиндоевропейскому со значением ‘стоять, быть твердым’.

401

Niemand zeugt für den Zeugen — цитата из стихотворения Целана *Aschenglorie* («Пепельный нимб») — стала почти что штампом в дискуссиях о культуре памяти и исторической ответственности 2000-х годов. Несмотря на многочисленные интерпретации, смысл ее остается сложным для понимания, поскольку Целан одновременно и отрицает возможность свидетельствования за свидетеля, и как будто требует его (от нас?), поскольку свидетельствовать за свидетеля некому (*Niemand*). Деррида обратил внимание на еще один источник тревожной амбивалентности в этих словах — многозначность предлога *für*, который может означать разные отношения между *Niemand* и свидетелем: ‘для’, ‘вместо’, ‘в пользу’ и т. д. (*Sandomirskaja I. Derrida on the Poetics and Politics of Witnessing // Rethinking Time: Essays on History, Memory, and Representation. Södertörn Philosophical Studies. 2011. № 9. P. 247–255*).

402

«Это события, понятия, значения, которые противоположны времени, которые позволяют смыслу двигаться таким образом, что он оказывается избавлен от всякой современности, от всякой тождественности времени „самому себе“. Анахрония — это слово, событие, значащая последовательность, покинувшие „свое“ время и способные определять неявные временны́е сдвиги (*aiguillages*), утверждать скачок от одной временной линии к другой или их связь. И именно благодаря этим сдвигам, скачкам и связям существует возможность «делать» историю. Множественность временных линий, даже смыслов времени, включенных в „одно и то же“ время, являются условием действия в истории» (*Рансьер Ж. Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. 2016. Т. 28. № 2. С. 222–223*).

403

Рассуждение о Гамлете перед лицом призрака времени и вывихнутого времени современности: *Деррида Ж. Призраки Маркса: Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Ессе homo, 2006. С.*

13–27. Об анахронии еще в одном понимании, дополнительном и по отношению к идее Рансьера, и в свете хонтологии Деррида — см. далее, в Приложении, в связи с анализом связности у Виктора Шкловского.

404

Пунин Н. Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 150.

405

О том, как в темноте видимой становится сама невидимость: *Nancy J.-L. The Fall of Sleep*. New York: Fordham UP, 2009. P. 48. «...Мгновение [перед приходом сна], когда веки падают на глаза и глаза за своей завесой на миг сохраняют зрение <...> в этот миг взору открывается ночь, в которую он вступает. Взгляд не видит ничего, кроме отсутствия всякого зрения и всякой видимости. Но даже это взгляд все-таки видит». Перевод мой. — И. С.

406

Конгениально юношеским воспоминаниям Пунина в разрушенном гражданской войной Царском Селе о детских посещениях царскосельских парка и музея как об утраченной Аркадии вспоминает историк Юлия Кантор (*Кантор Ю. Невидимый фронт: Музеи России в 1941–1945 гг.* М.: РОССПЭН, 2017). Воспоминания о Царском своего советского детства она предпосылает фундаментальному исследованию о «невидимом фронте», силами которого в годы войны удалось, в отличие от утраты национального достояния в современной мирной России, сохранить музейные ценности Ленинграда, в том числе его пригородных дворцов. Об истории Царского во время оккупации и о послевоенном возобновлении деятельности — главы 5 и 6 соответственно.

407

Chaque fois unique, la fin du monde — название книги Жака Деррида, которая состоит из текстов, написанных на смерть его коллег и друзей-современников, философов; более известна под названием английского перевода: *The Work of Mourning* (Chicago: University of Chicago Press, 2001). О значении этого тезиса: *Being with the Without / Eds. J.-L. Nancy, M. Sá Cavalcante Schuback*. Stockholm: Axl Books, 2013. P. 36–41. Ср. знаменитый афоризм Эриха Фромма: «Кто сохранит одну жизнь, это все равно как если бы он спас весь мир; кто уничтожит одну жизнь — это все равно как если бы он уничтожил весь мир». Этот тезис представляет собой перифраз талмудического юридического принципа (трактат «Синедрион»)

(https://stmegi.com/posts/16983/tot_kto_spasaet_odnu_zhizn_spasaet_tsel_yu_mir_sinedrion_37_71_8967/).

408

«Эстетические соображения [в реставрации] всегда пользуются предпочтением, поскольку уникальность произведения искусства зависит не от его материального бытия, <...> но от его художественной природы. Если художественная природа утрачена, остается один реликт» (*Brandi C. Theory of Restoration. Roma: Istituto centrale per il restauro, 2005. P. 49*).

409

Бранди подробно развивает этот центральный для него тезис: *Ibid. P. 55–59*.

410

Аристотель. Метафизика 1022b23–33 // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 173.

411

Brandi C. Theory of Restoration. P. 47–50, 55–59. В теории Бранди речь идет именно о реставрации, то есть о восстановлении (цельности гештальта), а не о консервации руин в их историческом состоянии: историческая идентичность вещи для реставратора важна, но лишь при условии эстетического единства. Эта модернистская установка на предпочтительность красоты по сравнению с историей уже встречалась нам в философии русской реставрации. В настоящее время с точки зрения этики консервации такая гегемония эстетического над историческим отрицается, но теория Бранди, хотя и подвергается критике за произвол в выборе эстетического критерия, остается выдающейся и по-прежнему авторитетной попыткой теоретизировать реставрацию. См., например: *Phillipot P. The Phenomenology of Artistic Creation according to Cesare Brandi // Brandi C. Theory of Restoration. P. 27–44; Fimiani F. L' art désœuvré, modes d' emploi: entre esthétique et théorie de la restauration // Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell' estetico. 2011. Vol. 4. № 1. URL: <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-10982>; <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/547>.* Современной рецепции и критике Бранди посвящен выпуск журнала *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism. Summer 2007. Vol. 4. № 1*; о технике и поэтике реставрации по Бранди: *Burnett D. G. Facing the Unknown // Cabinet. Winter 2010/11. Issue 40. URL: <https://www.cabinetmagazine.org/issues/40/burnett.php>.*

412

Gertsman E. The Absent Image: Lacunae in Medieval Books. University Park, Penn.: The Pennsylvania State UP, 2021.

413

Brandi C. Postscript to the Treatment of Lacunae // *Brandi C.* Theory of Restoration. P. 90–93.

414

«Критическая» — в смысле опирающаяся на эстетические ценности модернистской художественной критики. Здесь существенное отличие от критики в значении деконструкции или критической теории.

415

Вспомним еще раз знаменитый тезис Виолле-ле-Дюка: реставрировать здание — не значит подновлять его, ремонтировать или перестраивать; это значит — восстанавливать его в гипотетическом идеальном состоянии, то есть таком, какого оно, возможно, никогда и не имело. Наоборот, противоположная стратегия — критическая реставрация-консервация — видит свою задачу в сохранении целостности вещи в том состоянии, в каком ее нашли, а не в создании того облика, до которого ее псевдоисторически домыслили и которому приписали первоначальность. О проблемах реставрации с точки зрения развития и критики ее теоретических основ см. фундаментальные тексты в аналитической хрестоматии: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* / Eds. N. S. Price, M. K. Talley, A. M. Vaccaro. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996, в частности p. 332–364 — о принципах реинтеграции утрат. Современные технологические понятия см. в Глоссарии: *Conti A.* A History of the Restoration and Conservation of Works of Art. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007. P. 434–436.

416

Status pristinus — первоначальное состояние — термин из области римского имущественного права, подразумевает реституцию, возвращение законному хозяину собственности, незаконно присвоенной.

417

Это отличие «социалистической реставрации» проявилось на фоне послевоенного восстановления городов в Западной и Восточной Европе, например в «исторической» застройке центра Варшавы,

Гданьска и городов Восточной Пруссии, а также в восстановлении Дрездена, где исторические фасады воссоздавались по имеющимся изображениям, например на полотнах Белотто. Эти фантазии ограничивались фасадами, которым присваивался статус аутентичных и за которыми располагались современные квартиры для привилегированных. На недоумение в отношении подлинности такой реставрации авторы проекта отвечали, что «людям надо где-то жить». Такой ответ говорит не только о послевоенной реальности сплошных руин, в которой уже не было ничего, что можно было бы «консервировать», но и о том, что и сама реставрация уже окончательно отошла от своих претензий сохранять историю, превратившись в форму эстетизированной урбанистической модернизации (*Glendinning M. The Conservation Movement. P. 363–369* (послевоенная реконструкция городов в Польше), 369 (в Восточной Германии)).

418

Об истории реставрации в Италии, особенно в Риме в XIX веке и до Второй мировой войны: *Jokilehto J. History of Architectural Conservation: The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property: PhD Thesis. The University of York, England. September 1986. P. 123–148; 329–371.* Сложности в интерпретации «фашистской реставрации» и принципов апроприации классического прошлого в архитектуре и градостроительстве в Италии при Муссолини: *Marcello F. Building the Image of Power: Images of Romanita in the Civic Architecture of Fascist Italy // Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany / Eds. H. Roche, K. Demetriou. Leiden and Boston: Brill, 2018. P. 325–369; Marcello F. Forma Urbis Mussolinii: Vision and Rhetoric in the Designs for Fascist Rome // Ibid. P. 370–403.*

419

Brandi C. Postscript to the Treatment of Lacunae // Brandi C. Theory of Restoration. P. 91. Перевод мой. — И. С.

420

Brandi C. The Concept of Restoration // Ibid. P. 47–50.

421

Muñoz Viñas S. «Who is Afraid of Cesare Brandi?» Personal reflections on the «Teoria del restauro» // CeROArt: Conservation, Exposition, Restauration d' Objets d' Art. Revue électronique. Juin 2015: Mélanges en

l' honneur de Roger Marijnissen. URL:
<https://journals.openedition.org/ceroart/4653#text>.

422

О жертве: *Brandi C.* Theory of Restoration. P. 48: «Во всех случаях, когда оказывается, что состояние произведения искусства требует пожертвовать частью его материала, такая жертва или любой другой вид обработки должны проводиться с точки зрения того, что требует эстетика».

423

Фармаковский М. В. Консервация и реставрация музейных коллекций. М., 1947. С. 5.

424

Там же. С. 7.

425

О фашистской реставрации Рима: *Glendinning M.* The Conservation Movement. P. 204–212; о публичных ритуалах и пропаганде организованной партией и государством кампании разрушений города: *Kostof S.* His Majesty the Pick: The Aesthetics of Demolition // *Design Quarterly*. 1982. № 118/119. Meanings of Modernism: Form, Function and Metaphor. P. 32–41; *Agnew J.* «Ghosts of Rome»: The Haunting of Fascist Efforts at Remaking Rome as Italy's Capital City // *Annali d' Italianistica*. 2010. Vol. 28. Capital City: Rome 1870–2010. P. 179–198; о фашистской исторической политике: *Fogu C.* The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2003.

426

Кроче Б. Единство и нераздельность художественного произведения // Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория / Пер. В. Яковенко. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. С. 23–24. О *restauro critico* в Италии, в том числе о системе Бранди, о крупнейших представителях — организаторах научной реставрации до войны и послевоенного восстановления городов и о роли римского института реставрации в международном движении по охране наследия: *Jokilehto J.* History of Architectural Conservation: The Contribution... P. 412–422; *Jokilehto J.* History of Architectural Conservation. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999. P. 223–240.

427

Glendinning M. The Conservation Movement... P. 262–263, о Бранди — ведущем авторитете по консервации послевоенного периода и о

значении «критической реставрации» для послевоенного международного движения, несмотря на «узость теоретических оснований и элитистское презрение к наследию малой эстетической ценности». О Джованни Джентиле и «актуализме» — концепции исторического действия ради «обладания прошлым» в современности — и о том, как эта идея составляет основу фашистской исторической политики: *Fogu C. The Historic Imaginary...* P. 21–51.

428

Эти «чистки», вызвавшие ожесточенные дискуссии в мире западной музейной науки, не следует, конечно, путать с расчисткой-раскрытием Грабаря и Анисимова, которые срезали и выбрасывали как не имеющие ценности целые исторические слои живописи.

429

Brandi C. Theory of Restoration... P. 101–122 (The Cleaning of Pictures in relation to Patina, Varnish, and Glazes; Some factual Observations on Varnishes and Glazes).

430

Fimiani F. L' art désoeuvré, modes d' emploi: entre esthétique et théorie de la restauration // Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell' estetico. 2011. Vol. 4. № 1. P. 52–72. *Désoeuvré* в письмах Малларме и оттуда в теории литературы Мориса Бланшо — это состояние произведения искусства, которое трансцендирует собственные рамки как произведения и преодолевает заданность формы критической фрагментарностью письма; ср. *La communauté désoeuvrée* — название одной из главных работ Жан-Люка Нанси о сообществе современности, которое не имеет заданных политических форм и должно вырабатывать их совместно по ходу жизни.

431

Brandi C. Postscript to the Treatment of Lacunae // Brandi C. Theory of Restoration. P. 91.

432

О реставрации по Бранди как о форме работы траура и о достоинствах и недостатках предложенной им техники *tratteggio* с этой точки зрения: *Burnett D. G. Facing the Unknown: History, Art, Loss, Recovery // Cabinet.* Winter 2010/11. Issue 40. URL: <https://www.cabinetmagazine.org/issues/40/burnett.php>.

433

Киностудия им. Горького, 1970, режиссер М. Богин, сценарий М. Богина и Ю. Клепикова.

434

Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 7–34.

435

Barthes R., Michelet J. Michelet. Berkeley: University of California Press, 1992 (1954).

436

См. критику практики «воссоздания» со стороны специалиста по истории русского искусства и реставрации Юрия Боброва. Он утверждает, что среди заново вызолоченных в ходе реставрации деталей декора Екатерининского дворца — тех самых ангелов, которых из ручек и пяточек восстанавливает Галя, — имелись фрагменты, сохранявшие до 60% авторской позолоты (*Бобров Ю. Г.* Философия современной консервации-реставрации. С. 222. См. также: *Коренцвит В. А.* Термин «новодел» в словаре реставраторов. Уточнение реального смысла // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший: Сб. статей по материалам научно-практической конф. ГМЗ «Петергоф». СПб.: Европейский дом, 2010. С. 253–259. О конфликте между требованиями исторической подлинности и социально-экономической реальностью в контексте восстановления см.: *Павлов А. Ю., Потемкина К. В.* Определение ущерба, нанесенного дворцам и паркам Петергофа в период оккупации, и начало восстановительных работ // Дворцы и война: К столетию начала Первой мировой войны: Сб. статей по материалам научно-практической конф. ГМЗ «Петергоф». СПб.: Европейский дом, 2015. С. 189–194.

437

О сложности с понятием подлинности в применении к культурному наследию сегодня: *Voccardi G.* Authenticity in the Heritage Context: A Reflection beyond the Nara Document // *The Historic Environment: Policy & Practice.* 2019. № 10: 1. P. 4–18; в послевоенной практике и нормативах, в связи с гигантскими объемами разрушений в Европе и постоянным расширением глобальной сети культурного наследия, понятие аутентичности изменялось постоянно, включая все новые критерии и все больше отдаляясь от материальной аутентичности в сторону аутентичности, основанной на восприятии, традиции, памяти и общественной полезности: *Stovel H.* Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity // *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology.* 2008. Vol. 39. № 2/3. P. 9–17. Начало этого процесса

фиксировал Ригль, когда говорил о замещении исторической фактичности ценностями старинности, полезности и красоты.

438

В качестве демонстрации аутентичности воссозданного интерьера одна из таких деталей декора, послуживших основой для воссоздания целого, — обгоревшая наполовину фигурка оригинального купидона — представлена на фотографии в мемориальной мастерской скульптора-реставратора Л. М. Швецкой, расположенной в Екатерининском парке. О Швецкой см. далее.

439

Свой следующий фильм («Ищу человека», 1973) Михаил Богин посвятил рассказу о редакторе на радио — реставраторе живых человеческих связей и о том, как распыленные историей люди создают семьи-«новоделы», когда один заменяет другому, чужому, кого-то своего, утраченного безвозвратно, принимая на себя ту роль, из которой навеки и необратимо выпал «оригинал». Интервью с Богиним: <https://etazhi-lit.ru/publishing/the-main-genre/959-mihail-bogin-ya-popal-pod-goryachuyu-ruku-holodnoy-voyny.html>.

440

Schoenle A. Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. DeKalb: Northern Illinois UP, 2011. Ни одному другому автору, как мне кажется, не удалось схватить деструктивный характер русской модерности в таком разнообразии исторических контекстов, форм и размеров деструкции. В историческом исследовании о значении руины в русской культуре от XVIII века до наших дней Шёнле видит устойчивое повторение в нелюбви русских к культивированию развалин. В отличие от западной культуры Нового времени с ее фетишизмом в отношении руин, русская культура не имеет дискурса ценности развалин, что отчасти результат того, что на территории России вплоть до завоевания Крыма при Екатерине не было классических памятников. Но более существен факт повсеместной разрухи и нищеты в результате бедствий войны и недействующей экономики (*Ibid.* P. 6–7). Историческая реальность послевоенного воссоздания с его идеалами цельности как будто подтверждает заключение Шёнле о русском «презрении к руинам», но я связываю с реальностью деструкции и ужасом перед лицом ее как силы, полностью определяющей собой все бытие. К этому я бы добавила и традиционный фактор эсхатологических ожиданий от реставрации, пропорциональных размерам деструкции и нищеты, о чем пишу ниже. О разрушениях вследствие блокады Ленинграда и о проекте воссоздания как «эстетической борьбе за выживание» см.:

Ibid. P. 152–182. Русский перевод: *Шёнле А.* Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

441

Кучумов А. М. Письма, 1944 г. Цит. по: *Цыпин В.* Город Пушкин в годы войны. Приложение 3. URL: <http://www.proza.ru/2015/05/25/1210>. Анатолий Михайлович Кучумов (1912–1993), музейный работник, искусствовед, заслуженный работник культуры РСФСР (1975), почетный гражданин города Павловска (1992), после 1956 года — главный хранитель Павловского дворца-музея: <https://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/kuchumov-anatolii-mihailovich-1912-1993.html>. Именно ему молва приписывает решающую роль, когда Сталин принял решение о финансировании восстановительных работ в пригородных дворцах, несмотря на требовавшие внимания социальные проблемы в послевоенном Ленинграде и области. О мартирологе утрат с выдержками из официальных стенограмм послевоенных совещаний в Наркомпросе: *Кантор Ю.* Невидимый фронт. С. 113–143. Там же — документальные партийные и наркомпросовские материалы по восстановлению, в частности, пригородных дворцов, в том числе Екатерининского: «1) Принять неотложные меры для сбережения того, что сохранилось, 2) установить конкретную картину нанесенного ущерба, 3) предпринять попытку выявления местонахождения и возвращения фондов». См. также далее. Об утратах, которые потерпели музеи Ленинградской области, в том числе пригородные дворцы-музеи в Петергофе, Пушкине, Павловске и Гатчине: Там же. С. 235–248.

442

И далее: «В углу зала, где не рухнул потолок, свисают обрывки расписного плафона. Там, где уцелел паркет, под ногами осколки хрустальных люстр, фарфоровых ваз, зеркал и той узорной резьбы, которая когда-то анфиладе дворца придавала вид золотого потока. Только зеленая столовая, казавшаяся такой легкой и хрупкой, да еще лазурная дворцовая церковь и небольшой уголок Китайского зала свидетельствуют о былом блеске дворца и вопиют о диком варварстве неистовых врагов» (<http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/velikaja-otechestvennaja-voina-i-okkupacija-pushkina/sostojanie-pushkina-posle-voiny-1941-1944-i-okkupacii.html#.WkToEq1ehE4>).

443

Лемус В. В. Об эвакуации музейных ценностей из г. Пушкина // Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина 1941–46 /

Сост. В. Ф. Плауде, И. П. Распопова. СПб.: Русская коллекция, 2020. Изображение карне — с. 91. Из очерка Ольги Берггольц «Мы пришли в Пушкин»: «Товарищи, наш чудесный дворец разбит, разрушен! Чужеземцы, пришельцы, захватчики осквернили и разорили его. Только стены остались от него, а внутри все обвалилось, сквозь дыры окон видны кирпичи, скрученные балки, разбитые камни. Почти ничего не уцелело внутри дворца. Из дверей большой анфилады с их неповторимой позолоченной резьбой немцы устраивали потолки в своих землянках, настилали их вместо пола. Мы видели это сами. В одной из комнат дворцового подвала, где жила испанская „Голубая дивизия“, мы видели обломки драгоценной резьбы. Видимо, здесь жил какой-то „любитель изящного“. Сюда было затащено пианино, а на крышке пианино лежал срубленный с карниза золотой купидон» (*Цыпин В.* Город Пушкин в годы войны. Приложение 2).

444

Из письма Кучумова: «Итак, моя заветная мечта исполнилась, — я в любимом Пушкине, я дома... С волнением соскакиваю на родную землю... Моему счастью нет границ... осматриваюсь кругом, невольно внимание привлекают пять толстых веревок, свисающих с сука старой березы против церковного флигеля... это виселица...» (цит. по: *Цыпин В.* Город Пушкин в годы войны).

445

Епарина Е. С. Город Пушкин в годы войны по воспоминаниям очевидцев // Город Пушкин. Дворцы и люди: [Сб. науч. статей] / Гос. музей-заповедник «Царское Село». [Под общ. ред. И. К. Ботт.] СПб.: Русская коллекция, 2015. С. 75–91. Статья написана по материалам Ленинградской городской чрезвычайной комиссии о злодеяниях немецко-фашистских захватчиков в Ленинграде. В задачу управления со стороны нацистских военных властей входила «максимальная очистка прифронтовой полосы от местного населения», и эта задача выполнялась буквально: публичные казни и массовые расстрелы, массовый голод и инфекционные болезни; вытеснение населения и концентрация людей в концлагерях, насильственная эвакуация и вывоз в Германию в качестве рабочей силы — не только статистика, но подробности зверств зафиксированы в данных чрезвычайной комиссии на основании показаний свидетелей.

446

Абрамов В. В. Дворцы и парки города Пушкина после войны // Там же. С. 166–167.

447

Там же. С. 169.

448

Абрамов В. В. Дворцы и парки города Пушкина после войны. С. 169–170.

449

Там же. С. 171–172.

450

Из письма А. М. Кучумова, цит. по: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/velikaja-otchestvennaja-voina-i-okkupacija-pushkina/sostojanie-pushkina-posle-voiny-1941-1944-i-okkupacii.html#.WkToEq1ehE4>.

451

«В результате было установлено, что из 180 228 музейных предметов, числившихся в четырех пригородных дворцах-музеях на 22 июня 1941 г., утрачено в годы войны 116 346 предметов. Находится в ЦХМФ — 63 882 предмета (35% довоенного фонда). В Екатерининском дворце, по довоенным инвентарным описям, числилось 42 172 предмета, в Александровском дворце-музее — 30 382 предмета. Итого по городу Пушкин 72 554 единицы хранения. По итогам 1949 г. сохранилось из ЕДМ — 12 021 предмет; из АДМ — 7754 предмета. Всего 19 775. Найден был к этому времени 471 предмет. Итак, в хранилище числилось 20 246 предметов из Пушкинских дворцов со старыми инвентарными номерами (около 30%). Пропало в годы войны из Пушкинских дворцов-музеев 52 308 предметов» (*Лемус В. В.* Эвакуация музейных ценностей из г. Пушкина (1941–1945 гг.): Историческая справка / Подг. к печати Г. Д. Ходасевич) // *Цыпин В.* Город Пушкин в годы войны. Приложение / URL: <http://www.proza.ru/2015/05/25/1210>). О принципах оценки нанесенного войной ущерба см. статью: *Павлов А. Ю., Потемкина К. В.* Определение ущерба, нанесенного дворцам и паркам Петергофа в период оккупации, и начало восстановительных работ.

452

На основе немецких документов о подготовке и вывозе ценностей из царскосельских музеев, в том числе о работе немецких искусствоведов и музейных специалистов в группах, соответствующих тем советским трофейным бригадам, инструктированием которых занимался Грабарь: *Кур-Королев К.* Потери культурных ценностей царскосельских дворцов в годы Второй мировой войны: Хронология на основе немецких документов

// Город Пушкин: дворцы и люди. С. 121–145; о вывозе Янтарной комнаты: *Шмигельт-Ритиг У.* Эрнст Отто граф цу Зольмс-Лаубах: Биографический очерк // Там же. С. 146–163. См. также материалы из семейных архивов потомков германских солдат и офицеров, участвовавших в оккупации Пушкина, в частности переписку, дневники и солдатский фотоальбом: Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина 1941–1946. С. 107–298.

453

Коршунова Н. Г. «Все, что разрушено, — воссоздаю...»: О скульпторе Л. М. Швецкой. СПб.: Историческая иллюстрация, 2010; *Коршунова Н. Г.* Возрождение амура: к истории воссоздания резного убранства Большого зала Екатерининского дворца. URL: <http://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/cupids>; подробно о биографии и творчестве Швецкой см.: *Раскин А., Митрохина Л.* Скульптор Швецкая — классик реставрации // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 9. Статьи по истории искусства. СПб., 2007. С. 7–62.

454

О работе архитекторов в подготовке города к блокаде — архитектурных обмерах, работах по камуфлированию памятников, подготовке мастеров-реставраторов см.: *Баранов Н. В.* Силуэты блокады: записки главного архитектора города. Л.: Лениздат, 1982. С. 33–67; *Баранов Н. Н., Исаченко В. Г.* Главный архитектор Ленинграда Николай Баранов: Творческий путь и судьба. СПб.: Стройиздат, 2001. С. 46–50; о восстановлении Ленинграда: *Kelly C.* Socialist Churches. P. 151–156; *Maddox S.* Saving Stalin's Imperial City: Historic Preservation in Leningrad, 1930–1950. Bloomington: Indiana UP, 2014. P. 44–68; о восстановлении пригородных дворцов: *Ibid.* P. 115–144.

455

Об истории воссоздания Янтарной комнаты и о роли этой акции «мягкой силы» в коммерческой и политической жизни путинской России: www.amberroom.ru/index.php/ru/9-amber-room-all. Пропажа и поиски Янтарной комнаты — самый популярный среди послевоенных исторических мифов, которыми особенно богата коллективная память и устная история Петербурга. Журналист и историк А. Г. Мосякин приводит версию, основанную на интервью и записках признанного великим искателем Кучумова. Согласно Кучумову, Янтарная комната была-таки найдена одной из трофейных бригад, помещена в секретный трофейный фонд и в 1950 году через Восточный Берлин передана на Запад в составе спецфонда для расчетов по условиям ленд-лиза: *Мосякин А. Г.* Жемчужное ожерелье Санкт-Петербурга.

Дворцы, восставшие из пепла. М.: Паритет, 2014. О поисках, находках и возвратах пишет главный хранитель царскосельских музеев: *Бардовская А. В.* Коллекции дворцов Царского Села: спасение, поиск и возвращение // Город Пушкин: дворцы и люди. С. 223–257.

456

Стивен Мэддокс объясняет проект идеологическими причинами — стремлением сталинского руководства восстановить имперские символы своей власти, а также беспрецедентным патриотическим подъемом жителей Ленинграда, однако, например, Даниил Гранин — свидетель и участник событий — констатирует, что разоренное войной и находившиеся в крайне бедственном положении население поначалу отнеслось к этому проекту с недоумением (*Гранин Д.* Мой лейтенант. М.: Олма Медиа Групп, 2013. С. 164–169). Руководство города во главе со Ждановым планировало восстановление промышленности и жилья, а не музеев; архитекторы стремились частично сохранить наследие, но использовать разрушения для модернизации города, апеллируя к различию между «живыми» и «мертвыми» традициями (*Баранов Н. Н., Исаченко В. Г.* Главный архитектор Ленинграда Николай Баранов. С. 98–107); органы охраны памятников — сохранить старину, полностью и на научных принципах восстановив все разрушенное (об этих дебатах: *Maddox S.* Saving Stalin's Imperial City. P. 44–115). Архитекторам и реставраторам удалось «переиграть» хозяйственников, якобы «побывав на приеме у референта Сталина». Однако, как пишут исследователи, «осмелимся предположить, что главную роль в принятии этого решения сыграло желание руководства страны получить компенсацию от Германии, которую надо было оправдывать конкретными работами по восстановлению» (*Павлов А. Ю., Потемкина К. В.* Определение ущерба, нанесенного дворцам и паркам... С. 189–194). Если это так, это значит, что принятие решения о приоритетном воссоздании памятников диктовалось соображениями, подобными тем, что мотивировали секретные распродажи музейных шедевров за границу в конце 1920-х — середине 1930-х годов. «Однако эту версию следует еще доказать, привлекая новые документальные источники» (Там же). Неясно также, как на этот проект повлияла еще одна, послевоенная катастрофа Ленинграда — «ленинградское дело».

457

Коршунова Н. Г. «Все, что разрушено, — воссоздаю...» С. 40.

458

Александр Александрович Кедринский — «основоположник петербургской школы реставраторов, с именем которого связана вся послевоенная история Ленинграда и Санкт-Петербурга. Автор более трехсот проектов реставрации памятников Санкт-Петербурга, Царского Села, Петергофа, Павловска, Гатчины всей своей жизнью доказал, что возрождать архитектурное наследие прошлого следует. Это новое по тем временам направление в реставрации, получившее название „воссоздание“, заслужило ныне всеобщее признание» (<http://srspsb.ru/article.php?id=504&mode=ar>).

459

Maddox S. Saving Stalin's Imperial City. P. 121–144; Кантор Ю. Невидимый фронт. С. 218–264.

460

Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. С. 165.

461

Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. С. 5. Курсив мой. — И. С.

462

Стенографический отчет научно-практической конференции по вопросу реставрации пригородных дворцов, 1944 год // Исторические коллекции музеев. Прошлое и настоящее: Материалы науч. конф. СПб., 2007. Цит. по: <http://gatchinapalace.ru/special/publications/prigorod/ntc.php>. Я уже упоминала выше, что, как утверждает принципиальный противник метода воссоздания, авторитет в области научной реставрации консервации Ю. Г. Бобров в многократно мною цитированной книге, в ряде эпизодов послевоенного воссоздания «процент утрат» был вовсе не так высок. В частности, на некоторых фрагментах золотого декора Большого зала «авторская позолота» сохранилась в объеме до 60%, но ради воссоздания в целостности она была уничтожена, а декор «перезолочен». Как иллюстрацию такого вандализма на обложку своей книги Бобров выносит одного из тех самых ангелов с пяточками и ручками, реставрацию которых выполняли Швецкая и героиня Богина Галя.

463

Maddox S. Saving Stalin's Imperial City. P. 145–193. О дистрофическом фантазировании восстановления полноты в истощенном голодом теле и о социальном и культурном аллегоризме дистрофии в коллективном

воображении «ленинградцев» и в анализе Лидии Гинзбург: *Сандомирская И.* Город-голод: дистрофическое письмо и его гладкий субъект // *Сандомирская И.* Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 173–265. О разнообразии в решении вопросов реставрации архитектурных памятников — «мучеников» Второй мировой войны в Европе: *Detry N.* Le patrimoine martyr // *Résurrection des monuments historiques en Europe après 1945. Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine.* 2014. № 30–31. P. 67–89. В отличие от «мучеников», объекты наследия, пострадавшие от модернизации и вообще мирной деятельности людей, называют «заложниками» (*le patrimoine otage*). В случае Ленинграда мы, конечно, имели дело с совсем иным видом заложничества — заложничеством гражданского населения, которое выразилось в аллегории мученичества родного города (*Сандомирская И.* Указ. соч.). Основные направления послевоенной реставрации, как советской, так и зарубежной см.: *Glendinning M.* The Conservation Movement... P. 257–414, а также: Реставрация после Второй мировой войны // *Подъяпольский С. С., Бессонов Г. Б., Беляев Л. А., Постникова Т. М.* Реставрация памятников архитектуры. М., 2000. Аргументация архитекторов и музейных специалистов за, против и по стратегиям воссоздания пригородных комплексов и их практического использования в дискуссиях военного времени в Ленинграде — в: Стенографический отчет научно-практической конференции по вопросу реставрации пригородных дворцов, 1944 год // Исторические коллекции музеев.

464

О «патримониальных эмоциях» в связи с утратами в войнах памятников наследия, о «мартиризации» памятников и об их превращении в реликвии через описания метафорами истязаемого тела: *Kott C.* Guerre et patrimoine: L'Exposition des œuvres d'art mutilées de 1916 // *Émotions patrimoniales / Dir. D. Fabre.* Paris, 2013. P. 119–145.

465

Стенографический отчет научно-практической конференции по вопросу реставрации пригородных дворцов, 1944 год // Исторические коллекции музеев.

466

Detry N. Le patrimoine martyr.

467

Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. С. 88.

468

Этой проблеме были посвящены дискуссии на конгрессе в Принстоне: Twentieth International Congress on the History of Art: The Aesthetic and Historical Problems of the Presentation of Damaged Pictures (1963) // Issues in the Conservation of Paintings / Eds. D. Bomford & M. Leonard. Los Angeles: Getty Publications, 2004. P. 370–390. Приведенная выше реплика: Ibid. P. 380. Принципы «критической реставрации» в послевоенной практике из-за огромного объема и степени военных разрушений, а затем и под давлением туристической индустрии соблюдаются все меньше и меньше (*Philippot P.* Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, II // Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage / Eds. N. S. Price et al. P. 358–363). В советской довоенной и особенно послевоенной, то есть тоже отмеченной влиянием туризма, практике пытались примирить целостность с аутентичностью с помощью примечательной категории «ансамблевости» и «оптимальной датировки», то есть выбора стиля в воссоздании всего «ансамбля» в зависимости от сохранности руин того или иного периода.

469

Гинзбург Л. Вокруг «Записок блокадного человека» // Гинзбург Л. Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. С. 429.

470

The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments — 1931: Adopted at the First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments. Athens, 1931. URL: <https://www.icomos.org/en/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>.

471

Ле Корбюзье. Три формы расселения; Афинская хартия / Пер. с франц. Ж. Розенбаума; послесл. Ю. Бочарова и А. Раппапорта. М.: Стройиздат, 1976. С. 113–115.

472

Кедринский А. А. Летопись возрождения: восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками. Л.: Стройиздат, 1971. С. 92.

473

Там же. С. 100.

474

Кедринский А. А. Летопись возрождения. С. 101.

475

Гинзбург Л. Из книги «Претворение опыта» // Гинзбург Л. Преходящие характеры. С. 495.

476

Loraux N. The Divided City: On Memory and Forgetting in Ancient Athens. New York: Zone Books, 2002. P. 41–44; 145–169.

477

О роли мемориалов по охране общества от «плохих воспоминаний» свидетельствуют драматические события последних лет, связанные с попытками пересмотра официального дискурса памяти о блокаде: каждая такая попытка сталкивается с ожесточенным и агрессивным сопротивлением общественности и в ближайшем будущем станет поводом для возбуждения уголовного преследования «за искажение истории Второй мировой войны», см. Федеральный закон «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов» (1995) и «О внесении изменения в Федеральный закон „Об увековечении победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов“» (2021). Еще один пример подмены исторической истины полуправдой, допущенной в общественное пространство и ограниченной соображениями политической целесообразности коллективной памяти, мы находим в недавно опубликованных дискуссиях в Политбюро, проходивших при Горбачеве в последние годы перед падением Союза. Дискуссии шли относительно требований открыть секретные архивы и привлечь к суду ответственных за политические репрессии. Тогда «радикальные», с точки зрения Политбюро и КГБ, голоса были разбавлены мнениями более «умеренных» общественных сил, а требования люстрации и гласного судебного разбирательства отклонены в пользу решения о создании институции, в которой общественное движение «Мемориал» можно было бы сократить до формата потенциально контролируемого и политически целесообразного культурно-просветительного общества. «Дурные воспоминания» оказались запертыми в ящике эринии — в санкционированной режимом мемориальной институции под присмотром бывших сотрудников КГБ (*Лёзина Е.* XX век: проработка

прошлого. Практики переходного правосудия и политика памяти в бывших диктатурах. Германия, Россия, страны Центральной и Восточной Европы. М.: Новое литературное обозрение, 2021. Об истории создания общества «Мемориал» — глава 8 «Стать центром сопротивления насилию...» С. 495–525).

478

Левинас Э. Тотальность и Бесконечное // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 66–67.

479

Левинас Э. Тотальность и бесконечное. С. 67–68. Курсив мой. — *И. С.*

480

Там же. С. 68.

481

Там же. Курсив Левинаса.

482

Беньямин В. Теолого-политический фрагмент // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 236.

483

Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Bloomington: Indiana UP, 1987. P. 229.

484

Ibid. P. 232.

485

Барскова П., Сандомирская И. Постчеловеческое состояние человека. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/37070/page2>.

486

Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale UP, 1995.

487

О принципах мелодрамы в популярных литературных жанрах и на театре (the use of melodrama) по морально-этическому и политическому (пере)осмыслению нового времени в категориях закона, правды, преступления и наказания и пр.: *Ibid.* P. 11–22.

488

Kracauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford UP, 1960. P. x. О Кракауэре в контексте реставрации и материальной памяти вещей в сопоставлении с концепциями кино Шкловского — в Приложении.

489

Ямпольский М. Парк культуры: Культура и насилие в Москве сегодня. М.: Новое изд-во, 2018. С. 57–75.

490

Brooks P. The Melodramatic Imagination. P. xi.

491

Ibid. P. ix.

492

Беньямин В. О понятии истории // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. С. 237–238 (перевод изменен).

493

См. «Herkunft»: <https://www.duden.de/rechtschreibung/geschehen>.

494

Платонов А. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. М.: Время, 2011. С. 68.

495

Там же. С. 69.

496

Там же. С. 83.

497

Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2006. С. 219 (записи 1941–1942 гг.).

498

Лифшиц М. Varia. М.: Грюндриссе, 2010. С. 138.

499

Экономическая история позднего сталинизма: *Хлевнюк О., Горлицки Й.* Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2011. Подробному анализу событий культуры от «сумерек» до «ночи» сталинизма посвятил двухтомное

фундаментальное исследование Евгений Добренко: Поздний сталинизм: эстетика политики. М.: Новое литературное обозрение, 2020. «Поздний сталинизм» как исторический и социальный феномен *sui generis* в свете близких мне категорий: Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention / Ed. J. Fuerst. Abingdon, Oxon [England]: Routledge, 2006.

500

«Великое прощание», 1953 (https://ru.wikipedia.org/wiki/Великое_прощание). Сергей Лозница в интервью о работе над фильмом «Государственные похороны», в котором он использовал не вошедшие в «Великое прощание» материалы, говорит о судьбе этого продукта сталинской гигантомании, который так и не увидел свет: «Мне кажется, что идея не выпускать этот фильм уже существовала, когда давали добро на такую масштабную съемку. Идея заговорить о культе личности (сделать то, что через пять лет сделал Хрущев) уже витала в воздухе» (<https://www.currenttime.tv/a/loznitsa-funerals-stalin-film/30150134.html>).

501

Платонов А. Счастливая Москва. С. 55 и 24.

502

Сталин И. Экономические проблемы СССР при социализме. М.: Политиздат, 1952. Об истории написания и рецепции сталинской политэкономии в контексте холодной войны: Pollock E. Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2006. P. 168–210; *Idem*. Conversations with Stalin on Questions of Political Economy // Cold War International History Project. Working Paper № 33. Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars. July 2001. P. 5–13. URL: <https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/ACFB07.pdf>. Оригинал «Бесед И. В. Сталина с учеными-экономистами»: <http://istmat.info/node/26300>.

503

В частности, при минимальном ретушировании в учебнике «Политическая экономия» (М.: Политиздат, 1954) под редакцией ведущих экономистов — участников бесед со Сталиным в 1940–1950-е годы.

504

Об экономии и экономии образа: *Mondzain M.-J. Image, Icon, Economy: the Byzantine Origins of the Contemporary Economy. Palo Alto: Stanford UP, 2004. Part I, II.*

505

Важно отметить, в чем отличие моего понимания сталинской экономической теологии от подхода Евгения Добренко в фундаментальном труде «Политэкономия соцреализма» (М.: Новое литературное обозрение, 2007). Добренко различает социализм революционной (политической) культуры и социализм сталинской (деполитизированной) культуры. Первому он приписывает свойства политического и экономического проекта, второму — репрезентационного. Политэкономия в сталинском культурном пространстве оказывается двойной фикцией: «производительные силы» и «производственные отношения» (кавычки Добренко) представляют собой фикции идеологического аппарата, которые подвергаются вторичной фикционализации в соцреалистском романе. Я, наоборот, рассматриваю экономический, политический и репрезентационный аспекты как неотъемлемые компоненты в сталинской экономической теологии по аналогии с ойкономией (икономией) средневековых схоластов, о чем см. ниже.

506

Агамбен Дж. Царство и слава. К теологической генеалогии экономики и управления. М.; СПб.: Изд. Ин-та Гайдара; Ф-т свободных искусств и наук СПбГУ, 2018. С. 10–13.

507

Nelson R. Economics as Religion: from Samuelson to Chicago and Beyond. The Pennsylvania State UP, 2001. P. 23–34. Ойкономия (икономия) — это управление и распределение обязанностей в церковных институциях «с целью достижения условий спасения». Согласно «Православной энциклопедии», икономия (греч. οἰκονομία, букв. «домостроительство») — «один из важнейших принципов церковного правотворчества, правоприменительной практики и душепопечения. В наст. время под И. понимается обычно отступление от безусловного и точного исполнения канонического порядка, осуществляемое по инициативе компетентной церковной власти с целью достижения условий спасения для членов Церкви в каждом отдельном случае» (<https://www.pravenc.ru/text/389060.html>). Ойкономия (икономия) — это категория, которой определяется истинность видимого образа по отношению к воплощенному в этом образе Первообразу, к божественной воле, которая для своего воплощения выбирает видимое историческое бытие (см. *Mondzain M.-*

J. Image, Icon, Economy; и ее же статью: *Oikonomia // Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / Ed. B. Cassin. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2014. P. 728–732*).

508

О противоречиях в самом сочетании слов «политэкономия социализма» и в отношении между дискурсом социалистической экономики, практикой управления и реальностью «на земле»: *Воейков М. И. Советская политическая экономия: оценки и переоценки. М.: Ин-т экономики РАН, 2012; об экономике социализма в послевоенный период, совпавший со временем написания Сталиным «Экономических проблем», — указанная выше работа: Хлевнюк О., Горлицки Й. Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры. Потребности «планировались и удовлетворялись» путем их полного отрицания на практике, а средства для все возрастающих инвестиций в «производство средств производства» и в ускоренную милитаризацию добывались за счет конфискации населения в денежных реформах, повышении налогов и принудительных займах.*

509

Агамбен Дж. Царство и слава. С. 9. В категориях западного христианского богословия Агамбен видит «предельную структуру» политических и экономических машин модерности. Анализ семантики термина экономия: Mondzain M.-J. Image, Icon, Economy. P. 18–67, об экономии образа: р. 69 и далее.

510

«...На экономической концепции естественного образа основан искусственный образ, а на экономической концепции искусственного образа, в свою очередь, основана идея земной (temporal) власти» (*Ibid.* P. 2). И далее: «Мне всегда казалось, что неприятие (современностью) философского осмысления понятия экономии свидетельствует о неосознанном отказе субъекта нового времени признавать наличие общих оснований между тем, как мы мыслим образ, и теми институциями, которые управляют нами силой своего духовного авторитета» (*Ibid.* P. 4). Религиозный мыслитель и историк искусства Юрий Олсуфьев описал икону и синтез в ней божественного порядка как «творчески правдивый отклик Первообраза. Только правда Первообраза может дать икону в полном смысле слова, и только то вполне икона, что отражает правду Первообразного источника» (*Олсуфьев Ю. А. Иконопись // Икона в музейном фонде: Исследования и реставрация. М.: Паломник, 2000. С. 160*).

511

Сталин И. Экономические проблемы социализма в СССР. С. 55.

512

Там же. С. 94–95. Или об отличиях от политэкономии капитализма: «Следовательно: вместо обеспечения максимальных прибылей — обеспечение максимального удовлетворения материальных и культурных потребностей общества; вместо развития производства с перерывами от подъема к кризису и от кризиса к подъему — непрерывный рост производства; вместо периодических перерывов в развитии техники, сопровождающихся разрушением производительных сил общества, — непрерывное совершенствование производства на базе высшей техники. Объективные законы экономического развития, как и законы природы и истории, можно использовать в интересах общества, ограничивать сферу их действия, дать простор другим законам, пробивающим себе дорогу...» (Там же. С. 15).

513

Маркс пишет в «Философско-экономических рукописях» 1844 года о «человеческой потребности» человека в другом человеке — например, в отношении мужчины к женщине. «Из характера этого отношения явствует также, в какой мере *потребность* человека стала *человеческой* потребностью, то есть в какой мере *другой* человек стал для него потребностью, в какой мере сам он в своем индивидуальнейшем бытии является вместе с тем общественным существом» (<http://psylib.org.ua/books/marxk01/txt07.htm>, выделено Марксом). Эта «человеческая потребность» в другом человеке при капитализме отчуждается, поскольку сама потребность теряет свой человеческий характер, утверждает Маркс.

514

Далее Маркс пишет: «Поэтому уничтожение частной собственности означает полную *эмансипацию* всех человеческих чувств и свойств <...> Глаз стал человеческим глазом точно так же, как его *объект* стал общественным, *человеческим* объектом, созданным человеком для человека» (там же, выделено Марксом).

515

Сталин И. Экономические проблемы социализма в СССР. С. 87–97.

516

Сталин И. Марксизм и вопросы языкознания // Известия Академии наук СССР. Отд. литературы и языка. 1950. Т. IX. Вып. 1. С. 3–29.

Подробная интерпретация этого текста с точки зрения устройства символической экономики сталинского СССР: *Сандомирская И.* Блокада в слове. С. 340–393.

517

Сталин И. Марксизм и вопросы языкознания. С. 5–6.

518

Там же. С. 17.

519

Нав. 10: 13.

520

Сталин И. Экономические проблемы социализма в СССР. С. 95.

521

Там же. С. 97.

522

«Государственные похороны», реж. Сергей Лозница, 2019.

523

Бауман З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. С. 8.

524

О понятии «поздний социализм»: *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 29–89. Параллели между культурой позднего социализма, с одной стороны, и явлениями западного общества (текучей современности по Бауману или позднего капитализма и постмодерна по Фредрику Джеймисону), с другой, позволяют думать об антропологической конвергенции в этих идеологически антагонистических системах.

525

Сандомирская И. Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 13–50, 401–422; *Sandomirskaja I.* Skin to Skin: Language in the Soviet Education of Deaf-Blind Children, the 1920s and 1930s // *Studies in East European Thought*. 2008. Vol. 60 (4). P. 321–337; *Sandomirskaja I.* Das blinde Kind: Lew Vygotskijs Defektologie als poetische und politische Allegorie // *Sehstörungen: Grenzwerte des Visuellen in Künsten und Wissenschaften* / Hrsg. von A.-K. Reulecke & M. Vöhringer. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2019. S. 85–105.

526

Выготский Л. С. Основы дефектологии // *Выготский Л. С. Собр. соч.:* В 6 т. Т. 5. М.: Педагогика, 1983.

527

О широких социальных коннотациях «дефекта» в контексте советской модернизации и о прототипе советской субъектности в образе слепоглухого ребенка: *Сандомирская И.* Блокада в слове. С. 13–50.

528

Ильенков Э. К выступлению на психфаке о слепоглухонемых 28.02.75. URL: <http://iljenkov.ru/60-e-gody/idealnoe-i-realnost-1960-1979>; *Он же.* Поэма о ложке» (там же). О «загорском эксперименте» см. популярную статью Ильенкова о воспитании и обучении слепоглухих путем «приобщения человека <...> к жизни в условиях исторически развитой культуры»: *Ильенков Э.* Откуда берется ум? // *Ильенков Э.* Что такое личность. URL: <https://bellabs.ru/Books/Person/Um-2.html>; интервью с его участником профессором-сурдотифлопедагогом А. В. Суворовым: <https://specialviewportal.ru/articles/post431>; история и критика «загорского эксперимента» как «научно несостоятельного»: *Пуцаев Ю. В.* История и теория Загорского эксперимента. Начало (I) История Загорского эксперимента // *Вопросы философии.* 2013. № 3. С. 132–147; *Он же.* История и теория Загорского эксперимента. Была ли фальсификация? (II) // *Вопросы философии.* 2013. № 10. С. 124–134.

529

Здесь и далее — цитаты из: *Ильенков Э.* Идеальное и реальность. Раздел «Психология». URL: <http://iljenkov.ru/60-e-gody/idealnoe-i-realnost-1960-1979>.

530

О производности идеального от политэкономических категорий Маркса (труд, форма стоимости, потребительная ценность, производство, продукт и пр.): *Ильенков Э. В.* Диалектика идеального // *Ильенков Э.* Искусство и коммунистический идеал: Избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. С. 26–31; о теориях знака и роли текста в духовном производстве и о производности ильенковского понимания знака от теории символа у Гегеля, с одной стороны, и теории денег у Маркса, с другой: Там же. С. 40–49.

531

Анализ понятия потребности (нем. *Bedürfniss*) у Маркса см. в еще одной, близкой Ильенкову по духу, попытке пересмотра сталинской экономической теологии в работе ученицы Георга Лукача Агнес Хеллер, которая, как и Ильенков, анализировала потребность, исходя из «Экономических рукописей 1844 г.»: *Heller A. The Theory of Need in Marx. London: Allison and Busby, 1976.* См. также статью: *Ильенков Э. О переводе термина Wert (ценность, достоинство, стоимость, значение).* URL: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/daik/wert.html>; анализ концепции Ильенкова: *Чеховский В. Э. В. Ильенков о «стоимости» и о переводе Wert.* URL: http://polemist.de/э-в-ильенков-о-стоимости-и-о-переводе-wert/#_ftnref.

532

Цит. по: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/enc/ideale.html>, как пример попыток Ильенкова отбиться от обвинений в идеализме — недописанный фрагмент лекции «Проблемы идеального»: Идеальное и реальность, цит. по: <http://iljenkov.ru/60-e-gody/idealnoe-i-realnost-1960-1979>.

533

Ильенков Э. В. Диалектика идеального.

534

Ильенков Э. Психологические записки. Позиция Л. С. Выготского в пересказе А. Р. Лурия // Ильенков Э. Идеальное и реальность. URL: <http://iljenkov.ru/60-e-gody/idealnoe-i-realnost-1960-1979>.

535

Ильенков Э. Психологические записки. Курсив мой. — И. С.

536

Лихачев Д. Поездка на Соловки в 1966 г. // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. СПб.: Логос, 1997. С. 571.

537

Лихачев Д. «Братство святого Серафима Саровского» и «Космическая Академия наук» // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 174–185; о Кружке: <http://www.encspb.ru/object/2860392135?lc=ru>.

538

Лихачев Д. Соловецкие записи 1928–1930 // Там же. С. 581–603.

539

Панченко О. В. Д. С. Лихачев — свидетель и летописец истории Соловков // История страны в судьбах узников Соловецких лагерей: Сб. науч. статей и докладов. Вып. 1. Соловки, 2016. С. 251–303.

540

Лихачев Д. Приезд Максима Горького и массовые расстрелы 1929 г. // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 241–264. «Так как расстрел и в этот раз проводился для острастки, <...> было расстреляно какое-то ровное число: не то триста, не то четыреста человек <...> Ясно, что вместо меня был „взят“ кто-то другой. И жить надо за двоих. Чтобы тому, которого взяли за меня, не было стыдно!» (с. 260). 400 — то же число, что и число имен в «поминальных записочках».

541

Относительно способности Лихачева говорить на «шаламовском» языке — воспоминания историка Льва Лурье о том, как Лихачев в начале 1970-х успокаивал его, убеждая не бояться отчисления из университета по политическому обвинению и призыва в армию: «И тогда Дмитрий Сергеевич отзывает меня в соседнюю комнату и там целый час утешает. Рассказывает про то, как оказался на Соловках и Беломоре. О том, что и там люди живут. Что я парень бойкий, в армии и тюрьме не пропаду. Что неволя дает уникальный житейский опыт. В этот раз он вспоминал, как в 1918-м в „Красный террор“ людей расстреливали по ночам из пулеметов прямо у стены Петропавловской крепости, обращенной к зоопарку. Так что жены, дети и родители жертв могли через Кронверк наблюдать за страшным концом своих близких. Я никогда не забуду этот день в конце мая, изысканно вежливую, богатую речь, почти родственную доброжелательность» (*Лурье Л. Замечательный великий человек // Огонек. 2013. № 38. С. 40. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2303141>*).

542

Лихачев Д. Красный террор // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 158. Изображения реальных «записочек» из архива Лихачева: Панченко О. В. Д. С. Лихачев — свидетель и летописец истории Соловков. Приложение из письма Лихачева Шаламову: «У меня тоже был период в жизни, который я считаю для себя самым важным. Сейчас уже никого нет из моих современников и „соотечественников“. Сотни людей слабо мерцают в моей памяти. Не будет меня, и прекратится память о них. Не себя жалко — их жалко. Никто ничего не знает. А жизнь была очень значительной. Вы другое дело. Вы выразили себя и свое» (Там же. С. 290). Обращает внимание на себя подтекст, в котором, как кажется, звучит христианский упрек

Шаламову в гордыне: «у меня» в памяти «сотни людей», а «Вы выразили себя и свое».

543

Об истории написания Лихачевым разных версий своих воспоминаний: *Панченко О. В.* Д. С. Лихачев — свидетель и летописец истории Соловков. С. 251–303.

544

«Оптимальная дата» — понятие, связанное с требованием Инструкции о порядке учета, регистрации, содержания и реставрации памятников архитектуры от 1947 года восстанавливать памятник «в его первоначальной форме или в том виде, в каком памятник находился на определенно научно обоснованную оптимальную дату». Цит. по: *Ополовников А. В.* Реставрация памятников народного зодчества. М.: Стройиздат, 1974. С. 134.

545

Лихачев Д. Поездка на Соловки в 1966 г. // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 575–576.

546

Лихачев Д. С. Соловки в истории русской культуры // Лихачев Д. С., Савицкая О. Д. Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. М., 1980. С. 41.

547

Там же. С. 9.

548

Лихачев Д. С. Соловки в истории русской культуры. С. 34.

549

Там же. С. 41. О работе над написанием этих воспоминаний, начиная с ранних заметок, сделанных Лихачевым в заключении и тайно переданных на свободу (откуда берут свое начало и многие сведения, оставшиеся в неопубликованных записках 1960-х годов и приводимые им частично в статье для альбома 1980 года): *Панченко О. В.* Д. С. Лихачев — свидетель и летописец истории Соловков.

550

Лихачев Д. С. Лагерная топография Соловков // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 224.

551

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. М.: Наука, 1984.

552

Лихачев Д. С. Лагерная топография Соловков. С. 225.

553

Там же.

554

Лихачев Д. Арест и тюрьма // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 189.

555

Лихачев Д. С. Книга беспокойств: Воспоминания, статьи, беседы. М.: Новости, 1991; *Он же.* Великое наследие: классические произведения литературы Древней Руси; Заметки о русском. СПб.: Логос, 1997; *Он же.* Письма о добром. Отв. сост. С. О. Шмидт. М.: Наука; СПб.: Логос, 2006.

556

Лихачев Д. С. Заметки об архитектуре. «Понятие реставрации следует соединить с понятием integrity — нетронутость...»: <http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/Russia/arkhitect.pdf>; http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/Russia/nebo_line.pdf.

557

Лихачев Д. Выработка мировоззрения // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 161.

558

Там же. С. 164.

559

См. в связи с этим конкретную критику Лихачева в адрес Общества охраны памятников, которое «бахвалится огромными суммами, истраченными на реставрацию, но из этих сумм следовало бы вычестъ деньги, пошедшие на ремонт и благоустройство начальственных кабинетов, начальственных зданий и... на установку лесов вокруг разрушающихся исторических строений» (*Лихачев Д. С.* Заметки об архитектуре).

560

Лихачев Д. Выработка мировоззрения // *Лихачев Д.* Избранное. Воспоминания. С. 162. Отметим светскую форму ссылки на Откр. 10:6.

561

Лихачев Д. Выработка мировоззрения. С. 162. Выделено мной. — *И. С.*

562

Там же.

563

Там же. С. 166.

564

Там же. С. 163.

565

Там же.

566

«Правда о ленинградской блокаде никогда не будет напечатана. Из ленинградской блокады делают „сюсюк“. „Пулковский меридиан“ Веры Инбер — одесский сюсюк. Что-то похожее на правду есть в записках заведующего прозекторской больницы Эрисмана... в немногих „закрытых“ медицинских статьях о дистрофии. Совсем немного и совсем все „прилично“» (*Лихачев Д.* Блокада // *Лихачев Д.* Избранное. Воспоминания. С. 494).

567

Лихачев Д. С. Экология культуры // *Лихачев Д. С.* Заметки о русском. М.: Сов. Россия, 1984. С. 58–59.

568

Несмотря на примирительную идею экологии с ее призывами охранять «душу города» в духе историко-краеведческой традиции Ивана Гревса и Николая Анциферова, ценности высокого прошлого не могут примириться с низостью советского настоящего. В той же статье, где он клеймит практики архитектурной расчистки, Лихачев предлагает все же расчистить Ленинград от советской застройки, чтобы она не загоразивала исторический ландшафт, природу и «небесную линию», неотъемлемую от образа Ленинграда, который есть также его «душа»; см. фрагменты, заметки и выступления на тему образа города в: *Лихачев Д.* Книга беспокойств. С. 392–430.

569

Лихачев Д. Красный террор // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 156.

570

Там же. С. 158.

571

Там же.

572

Лихачев Д. Выработка мировоззрения // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 162.

573

Лихачев Д. Русская природа и русский характер // Лихачев Д. Заметки о русском. С. 17.

574

Лихачев Д. Сады и парки // Лихачев Д. Заметки о русском. С. 28.

575

Там же. С. 29.

576

Лихачев Д. Экология культуры // Лихачев Д. Заметки о русском. С. 57–58.

577

Там же. С. 30–31.

578

Панченко О. В. Д. С. Лихачев — свидетель и летописец истории Соловков, см. также откомментированные Лихачевым иллюстрации из книги «Архитектура Соловецкого монастыря»:

<http://likhachev.lfond.spb.ru/Images/avtograf/solovky.htm>.

579

Об этих комментариях на полях соловецкого альбома: *Панченко О. В. Д. С. Лихачев — свидетель и летописец истории Соловков.*

580

Воспроизведены в статье О. В. Панченко.

581

URL:

http://likhachev.lfond.spb.ru/Images/avtograf/solovky/solov_alb09.jpg.

582

Лихачев Д. Последний раз на Соловках // Лихачев Д. Избранное. Воспоминания. С. 576.

583

Там же. С. 578. Об увековечении «кривой памяти» о Соловках на пятисотрублевой купюре в 2010 году: *Эткинд А.* Кривое горе: память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 15–17.

584

Boltanski L., Esquerre A. La «collection», une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets // *Les Temps Modernes*. 2014. № 679. P. 5–72; *Iampolski M.* On the Production and Suspension of Time // *Baltic Worlds*. 2019. № 3. P. 86–94.

585

Imagining the Future of the Museum of Modern Art / Ed. J. Elderfield. New York: Museum of Modern Art, 1998. P. 62–63.

586

Еще о философии и практике Колхаса в отношении ауры как источника повышения материальной стоимости и духовной ценности архитектуры и о преобладающей роли стратегий и эффектов сохранения исторической среды и о том, как историческая среда подавляет современность в архитектуре, см. выше, в главе 1.

587

Golubev A. The Things of Life: Materiality in Late Soviet Russia. Ithaca: Cornell UP, 2020. P. 61–89; о полемике в послевоенной архитектурной реставрации и о принципах «восстановления оптимального облика»: *Ополовников А. В.* Реставрация памятников народного зодчества. С. 21–174.

588

О посетителях и обитателях Кижей — штатных и внештатных сотрудниках, активистах-волонтерах, музейных работниках, верующих-паломниках, организованных и неорганизованных туристах в их собственных свидетельствах, наблюдениях и раздумьях: От первого лица (сборник воспоминаний о Кижах) / Сост. Б. Гуцин. Петрозаводск, 2016.

589

Автор этих строк с раннего школьного возраста находилась под впечатлением от многократно перечитанной книги Леонида

Волынского «Семь дней», которая захватывала воображение историей спасения и сохранения шедевров Дрезденской галереи простыми советскими солдатами: *Волынский Л.* Семь дней. М.: Детгиз, 1958. Дальнейшая разработка этой темы: *Костюкович Е.* Цвингер. СПб.: Астрель, 2013; см. также сайт www.zwinger.it, где история спасения дрезденских шедевров излагается в контексте истории семьи, биографии самого Волынского и драматической истории издания его книги.

590

Сандомирская И. Книга о Родине: Опыт анализа дискурсивных практик // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 50. Wien, 2001. S. 13–46; *Donovan V.* How Well Do You Know Your Krai? The Kraevedenie Revival and Patriotism in Late Khrushchev-Era Russia // Slavic review. 2015. Vol. 74 (3). P. 464–483; *Oushakine S. A.* Sotzromantizm and Its Theaters of Life // Rethinking Marxism. 2017. Vol. 29. № 1. P. 8–15; *Idem.* Chronicles in Stone. Preservation, Patriotism, and Identity in Northwest Russia. Ithaca, NY: Cornell UP, 2019. Поразительный пример повторного спасения (уже спасенного Грабарем) древнерусского искусства от налетов рапповских музейных теоретиков — инициатива ортодоксального марксиста Михаила Лифшица, который в опасном 1938 году в бытность свою научным руководителем Третьяковской галереи выступил с докладом о реализме древнерусского искусства, тем самым позволив «обогатить» актуальным нарративом и высвободить иконы в экспозиции галереи из тисков классового подхода, определить «великую историческую роль многострадального русского народа» и «безусловную правду религиозного искусства Древней Руси» по ведомству (не совсем социалистического, но все-таки) реализма. Стенограмма лекции: *Лифшиц М.* Реализм древнерусского искусства // Художник. 1988. № 6. www.gutov.ru/lifshitz/texts/real.htm.

591

О русских националистах и движении за охрану памятников: *Митрохин Н.* Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 300–337.

592

О гражданской, политической религии и формировании элиты: *Джентиле Э.* Политические религии. Между демократией и тоталитаризмом. СПб.: Владимир Даль, 2021. С. 35–62. О Родине как сообществе «своего»: *Сандомирская И.* Книга о Родине: опыт анализа

дискурсивных практик // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 50. Wien, 2001.

593

В отношении такого рода присвоения Густав Шпет в известной работе «Сознание и его собственник» цитирует дневник Толстого (15 августа 1897 года): «Мы так привыкли к мысли, что всё для нас, что земля моя, что когда приходится умирать, нас удивляет то, что моя земля, некоторая моя принадлежность, остаётся, а меня не будет. Тут главная ошибка в том, что земля кажется чем-то приобретенным, приложенным ко мне, тогда как это я приобретен землею, приложен к ней» (*Шпет Г. Г.* Философские этюды. М.: Прогресс, 1994. С. 107–108, примеч.).

594

«Бесхозная вещь» (https://ru.wikipedia.org/wiki/Бесхозная_вещь).
О собственности лиц пропавших без вести: *Хеллер-Розен Д.* Разъединенности: о законах и вымыслах отсутствия // Новое литературное обозрение. 2021. № 2. С. 16–28; о связи с понятием наследия: *Сандомирская И.* От составителя // Там же. С. 10–16. О наследии как о вещах бесхозных (лат. *bona vacantia*), не имеющих законного владельца, который мог бы их завещать, то есть о парадоксальном наследии, которое не имеет ни законного завещателя, ни законного наследника, ни даже самой процедуры передачи — то есть традиции: *Nancy J.-L.* *Veni vacanti* // *Philosophy today* (Celina). 2016. Vol. 60 (4). P. 869–876. Ср. высказывание Бенъямина о Кафке в переписке с Шолемом о поколении «учеников», утративших свое священное писание и сохранивших лишь традицию как способность переноса смысла во времени. Жан-Люк Нанси продолжает эту мысль, утверждая, что в нынешнем состоянии «перманентной войны и полиморфной глобальности» утрачена собственно трансмиссия как акт, ее значение и действенность; так, война представляет собой «одновременно и ускорение, и конвульсии, и стазис трансмиссии», то есть полную произвольность и самого понятия наследства, и акта завещания/наследования (*Ibid.* P. 871; *There is no heritage.* P. 869, эпиграф). Более подробно о критике наследия/наследования у Нанси: *There is no heritage: A conversation with philosophers Jean-Luc Nancy and Peter Trawny on the subject of nationalism and cultural heritage* // *Baltic Worlds.* 2019. № 3. P. 70–85.

595

«Автором Звенигородского чина может оказаться не Андрей Рублев» (<https://www.theartnewspaper.ru/posts/4687/>); «Эксперты усомнились, что „Звенигородский чин“ написал Андрей Рублев: Техничко-

технологическое исследование показало полное несходство авторских приемов»

(<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/26/696936-zvenigorodskii-chin>); «Не Андрей Рублев, а два неизвестных гения?: Загадка мастеров „Звенигородского чина“» (<https://trv-science.ru/2017/07/dva-neizvestnyh-geniya/>) и мн. др. публикации.

596

Барановский П. Д. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников / Сост. Ю. А. Бычков. М.: Отчий дом, 1996. С. 39–45.

597

Члены самодеятельного молодежного клуба «Родина» (1964–1972) занимались просветительской работой, ездили на экскурсии и в реставрационные экспедиции, подавали петиции за сохранение исторических зданий, обучались методам реставрационных работ, слушали лекции, устраивали вечера и, самое главное, безвозмездно работали в качестве разнорабочих на объектах под руководством Барановского. Именно с появлением этого недолго просуществовавшего клуба можно связывать и зарождение культурного наследия в СССР как движения и коллективной практики. История «Родины» в воспоминаниях участников: *Глущенко Н. Д., Дмитриев С. Е.* Им зажженный огонь // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников. С. 272–276; *Пономарев А. М.* Покров над руинами // Там же. С. 218–232. О роли «Родины» и сменившего это движение ВООПИК (Всесоюзное общество охраны памятников истории и культуры) в формировании шовинистической и антисемитской «русской партии» — *Митрохин Н.* Русская партия.

598

Петр Барановский: Труды, воспоминания современников. Воспоминания о «многочисленных деяниях» (*sic!*) Барановского: с. 145–279. В воспоминаниях последователей Барановский превращается в эпическую фигуру не то Прометея («им зажженный огонь»; «жизнь как путеводная звезда»), не то Аввакума («подвижник», «человек-легенда», «законодатель», «пророк»).

599

Бычков Ю. А. Жизнь Петра Барановского // Петр Барановский. Труды, воспоминания современников. С. 145–172.

600

Там же. С. 171.

601

Барановский П. Д. О времени и месте погребения Андрея Рублева // Петр Барановский. Труды, воспоминания современников. С. 17–39; реконструированный Барановским текст надгробной плиты Рублева — на вкладке с илл.; см. также: *Дудочкин Б. Н.* Текст надгробия Андрея Рублева — «благонамеренная» фальсификация П. Д. Барановского // *Неизвестные произведения. Новые открытия: Сб. науч. статей к юбилею Музея имени Андрея Рублева.* М., 2017. С. 514–547.

602

Беляев Л. А. Заметки о фальсификатах в археологии // Фальсификация исторических источников и конструирование этнократических мифов. М.: ИА РАН, 2011. С. 51–66; *Он же.* Андрей Рублев и проблема реконструкции средневековой художественной личности (заметки археолога) // *Неизвестные произведения. Новые открытия.* С. 12–47.

603

Из «Википедии»: «Советский партийный, государственный и общественный деятель, историк-краевед. Второй секретарь Пензенского обкома КПСС (1961–1964, 1965–1986), первый заместитель председателя правления Советского фонда культуры (1986–1991), заместитель председателя правления Российского фонда культуры (1991–1992), сопредседатель правления (от СССР) Советско-американского фонда «Культурная инициатива» (1987–1989)» (https://ru.wikipedia.org/wiki/Мясников,_Георг_Васильевич).

604

Мясников Г. Страницы из дневника (1964–1992) / Под ред. М. Г. Мясникова и М. С. Полубоярова. М., 2008.

605

Об истории Советского, затем Российского фонда культуры и о роли Лихачева: *Zubok V.* The Idea of Russia: The Life and Work of Dmitry Likhachev. London, New York: I. B. Tauris, 2017. P. 121–156.

606

Мясников Г. Страницы из дневника. С. 693.

607

Там же. С. 668. Фонд просит богатого зарубежного мецената приобрести и подарить Фонду культуры рукопись «Отцов и детей»: «Если не получится с Оппенгеймером, <...> есть в запасе миллионер,

который может приобрести рукопись <...> Договорились с фирмой Кристи. Проиграли Репина, но купили скатерть. Привезли от Фальц-Фейна Маковского. Сэр Филипп [Оппенгеймер] обещал рукопись. Трепетно и страшно, если потеряем» (с. 683–684).

608

Там же. С. 699.

609

Там же. С. 690.

610

Там же. С. 685.

611

Мясников Г. Страницы из дневника. С. 734.

612

Там же. С. 686.

613

Там же. С. 672.

614

Там же. С. 691.

615

Там же. С. 720–721.

616

Там же. С. 684.

617

Там же. С. 284.

618

Мясников Г. Страницы из дневника. С. 715.

619

Там же. С. 712.

620

Там же. С. 717.

621

Там же. С. 718.

622

Там же. С. 719.

623

Skrodzka A. Introduction: The Communist Vision Today // Oxford Handbook of Communist Visual Cultures / Eds. A. Skrodzka, X. Lu and K. Marciniak. New York: Oxford UP, 2020.

624

Boltanski L., Chiapello E. The New Spirit of Capitalism // International Journal of Politics, Culture, and Society. 2005. Vol. 18. № 3/4. P. 161–188.

625

Foucault M. Nietzsche, Genealogy, History // Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Ithaca, NY: Cornell UP, 1977. P. 164.

626

Шкловский В. Пять фельетонов об Эйзенштейне // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 332.

627

Ополовников А. В. Реставрация памятников народного зодчества. С. 21–175.

628

Шкловский В. Их настоящее // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Революция. С. 446.

629

Из рассказа участницы движения добровольных реставраторов собора (<https://oksa-sun.livejournal.com/213105.html>). Критический разбор результатов реставрации и полемика по поводу этой критики см.: <https://sergei-kulikov.livejournal.com/38905.html>.

630

Kracauer S. History: The Last Things before the Last. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1994. P. 192.

631

Kracauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford UP, 1960. P. 295–311. О близости взглядов Шкловского и

Кракауэра в отношении «искупительной» сделанности вещи говорит, например, их общая любовь к Стерну; Шкловский в «безумии» «Тристрама Шенди» распознал метод, который позволяет судить о структуре романа вообще, а Кракауэр — конкретные операции по упорядочению в практике съемки фильма; *Kracauer S. History: The Last Things Before the Last*. P. 189–190; об этой книге еще немного ниже.

632

Шкловский В. Письма внуку. От 05.10.1966 // Вопросы литературы. 2002. № 4.

633

Шкловский В. Современники и синхронисты (1924) // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Революция. С. 508.

634

О том, что именно идею «сходства несходного» (в поздний период обратившуюся своей формулировкой обратно, «несходство сходного») Шкловский считал важнейшим достижением своей теории об «искусстве как приеме»: «„Искусство как прием“ перепечатывают и просто и в переводах с параллельным русским текстом. <...> Это первая русская теория, охватившая или охватывающая мир. У нас понят простым „остранением“, но не понят как искусство повторять, не повторяясь. Они (как и Запад) не понимают сходство несходного» (*Шкловский В.* Письма внуку / Вступ. заметка и публикация Н. Шкловского-Корди. Комментарии Н. Бялосинской // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 285).

635

Шкловский В. О прошлом и настоящем // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Революция. С. 920–922.

636

Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни» // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1997. С. 227–230.

637

Шкловский В. Моталка // Шкловский В. За 60 лет, работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 40–45.

638

Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Литература и революция. М.: Госиздат, 1925. С. 133.

639

Там же. С. 131.

640

Там же. С. 128.

641

Jameson F. The Prison-House of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton UP, 1974. P. 96. Перевод мой. — *И. С.*

642

Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм. С. 132, 134.

643

Там же. С. 134–135.

644

«Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пяту <...> мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы, и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота» (*Хлебников В.* Труба марсиан // *Хлебников В.* Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 602). Хлебников писал это в 1916 году, ср. последовавшую вскоре реакцию Шкловского «по поводу вступления футуристов на руководящие посты Наркомпроса по искусству»: «Наиболее тяжелой ошибкой ...я считаю <...> уравнение между социальной революцией и революцией форм искусства» («Улля, улля, марсиане» в сборнике «Ход коня»; цит. по: *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 78).

645

Троцкий Л. Футуризм // *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 98.

646

Там же. С. 97.

647

«И с осколками своей жизни стою я сейчас перед связным сознанием коммунистов» (*Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 159 и 212.

648

Ямпольский М. Виктор Шкловский. Безродная филология // Сеанс. 06.06.2018. URL: <https://seance.ru/articles/viktor-shklovskij-bezrodnaya-filologiya/>.

649

Benjamin W. Eduard Fuchs, Collector and Historian // Benjamin W. Selected Writings. Vol. 3. 1935–1938. Cambridge, Mass. and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. P. 268. Перевод на русский: *Беньямин В.* Эдуард Фукс — коллекционер и историк // Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018.

650

Из письма Гершому Шолему от 12 июня 1938 года (*Беньямин В.* Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000. С. 175–176).

651

Там же. С. 177.

652

Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм. С. 130.

653

Там же. С. 139.

654

О «безвидной и пустой земле» братоубийственной гражданской войны Шкловский написал рассказ «В пустоте» (1921): *Шкловский В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 161–172.

655

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 191.

656

Там же. С. 235. О «негустоте» жизни и «несерьезности» истории в связи с утратой опыта — ср. уже неоднократно упомянутую и конгениальную работу Беньямина «Бедность и опыт» (в русском переводе — «скудость»): *Беньямин В.* Озарения. С. 263–267. «В дверях стоит экономический кризис, за ним тенью война. Опорой ныне способны быть только немногие могущественные, которые, ей-богу, никак не человечнее большинства, скорее действуют более варварски, но не в лучшем смысле слова. Прочим же остается устраиваться заново, свыкаться с тем немногим, что есть. В помощь им люди, которые выбрали своим делом начать все с нуля, опираясь на интуицию и самоотречение. В их постройках, картинах и историях

человечество готовится пережить, если придется, культуру. И что самое главное, оно делает это со смехом».

657

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 265.

658

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 212.

659

Там же.

660

О преследовании и своем бегстве Шкловский сообщает в письме Горькому (*Шкловский В.* Письма М. Горькому (1917–1923) // *Шкловский В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 183); подробности этого дела, связанные с публикацией в Берлине провокационной брошюры эсера Григория Семенова «Военная и боевая работа партии социалистов-революционеров в 1917–1918 гг.», и комментарии к письму: Там же. С. 960–961.

661

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 212.

662

«Не анализируйте слово, анализируйте систему слов; не ищите корней, как бы отрывая истину. / Не думайте, что Шекспир существует без Аристофана. / Это и есть истина — вчерашний и завтрашний день неодинаковы, — в жизни все монтажно, — но только нужно найти, по какому принципу» (*Шкловский В.* Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М.: Сов. писатель, 1981. С. 153).

663

«Начиная с древних веков, телега исторического человечества имела однородный сюжет: оси, колеса, дышло. Экипаж римского патриция был, однако, так же приспособлен к его вкусам и потребностям, как карета графа Орлова, снабженная некоторыми внутренними удобствами, приноровлена была к вкусам екатерининского фаворита. Телега русского мужика приспособлена к потребностям его хозяйства, к силам лошаденки и к свойствам проселка. Автомобиль, являющийся бесспорным порождением новой техники, обнаруживает, однако, тот же „сюжет“ — четыре колеса на двух осях» (*Троцкий Л.* Формальная школа поэзии и марксизм // *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 132).

664

Шкловский В. Разговор с друзьями // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 903.

665

Шкловский В. Китовые мели и фарватеры // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 645.

666

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 247–250; Шкловский сообщает о происшествии в письме Горькому «с койки хирургического лазарета»: Письма М. Горькому (1917–1923) // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 181.

667

«Невязка» — термин Юрия Тынянова, способ связи между двумя феноменами, соответствующий отношению между пародией и оригиналом, при котором происходит «смещение обоих планов». Принципиально отличается от поверхностного сходства этих планов при стилизации: «При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» (Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 201).

668

Шкловский В. О фактуре и контррельефах (1920) // Там же. С. 330.

669

Это высказывание было сделано по поводу вступления футуристов на руководящие посты Наркомпроса (*Шкловский В.* «Улля, улля, марсиане!» // Там же. С. 304). Не новое содержание рождает новые формы, а наоборот — от новой формы рождается новое содержание. Этот очерк вызвал описанные выше обвинения со стороны Троцкого в отсутствие историко-материалистического воззрения. Здесь Шкловский делает программное заявление о том, что быт и производственные отношения не влияют на искусство, потому что литературные сюжеты не прикреплены к контекстам своего возникновения, «к тому месту, где они соответствуют этим отношениям. А ведь сюжеты бездомны» (Там же. С. 303).

670

Шкловский В. О «Великом металлисте» (1919) // Там же. С. 324.

671

Там же. С. 323.

672

Шкловский В. Пространство живописи и супрематисты // Там же. С. 335.

673

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 308–309.

674

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 217, 309–310.

675

Там же.

676

Об утопии у раннего Эрнста Блоха, современника Шкловского, который также пытался привнести момент «весны» — мессианского искупления — в послевоенную рефлексию критического истощения опыта в разорванном мире: *Болдырев И.* Время утопии: Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М.: ИД ВШЭ, 2012. Нельзя не привести в этой связи высказывание Блоха о существовании принципа «еще нет» из его книги «Дух утопии» (1918): «...будущее, топос неизвестного в составе будущего, — только там мы можем появиться, только там во всей своей новизне и глубине вспыхивает функция надежды... [Это будущее] само по себе есть не что иное, как расширение нашей тьмы... самая что ни на есть вещь в себе повсюду есть именно то, чего еще нет, что только едва пробуждается во тьме — как сердце вещей — тень события, нечто такое, что объективно еще не сбылось...» (*Bloch E.* *The Spirit of Utopia.* Stanford, Calif.: Stanford UP, 2000. P. 201). Проблеск надежды у Блоха есть продолжение и «расширение нашей тьмы»; так и «весна» Шкловского есть «расширение» вечной российской зимы; о роли иронии у Шкловского см. ниже. Критика мессианского «ожидания» в веймарском контексте, близком по духу Шкловскому периода «Сентиментального путешествия»: *Кракауэр З.* Выжидающие // *Кракауэр З.* Орнамент массы: Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем, 2019 (1927). С. 82–91.

677

«...критическое усвоение литературного наследия всех эпох представляет собою задачу, без решения которой вы не станете инженерами человеческих душ. <...> Пролетариат, как и в других

областях материальной и духовной культуры, является единственным наследником всего лучшего, что есть в сокровищнице мировой литературы. Буржуазия размотала литературное наследство, мы обязаны его тщательно собрать, изучать и, критически освоив, двигаться вперед» (Речь А. А. Жданова // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. С. 5).

678

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 273. Об избирательном сродстве между утопией Блоха и «весной» Шкловского свидетельствует, в частности, защита Блохом формализма (наряду с экспрессионизмом и прочими «приемами прерывности») в 1930-е годы в споре в Лукачем об истоках фашизма, о классическом наследии и об идее ортодоксального марксизма относительно тотальности мира и соответствующей тотальности отражения в системе соцреализма: *Bloch E. Discussing Expressionism // Aesthetics and Politics: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács; with an afterword by F. Jameson. London and New York: Verso, 2007. P. 16–27.*

679

См. также рассуждение об анахронизме и анахронии у Шкловского ниже.

680

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 220.

681

Шкловский В. Новооткрытый Пушкин // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 692.

682

Там же. С. 692–693.

683

Справедливости ради надо сказать, что и Шкловский в этой своей ядовитой заметке тоже цитирует Горького неточно.

684

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. С. 267.

685

«Все коренные эпохи всегда поднимали спор о наследстве <...> и те книги, которые мы сейчас пишем про историю, — это книги про

настоящее, потому что занятие историей <...> — это один из методов изучения современности» (*Шкловский В.* Китовые мели и фарватеры (Спор о Ю. Тынянове и Белинском) (1928) // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 648.

686

Шкловский В. О самом знаменитом писателе (1928) // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 368–372. «Мнение о Матвее Комарове, как о писателе низкого пошиба, писателе бездарном, совершенно неверно. Бездарная книга не выдержала бы нескольких десятков изданий. Нужно отметить, что последнее издание «английского Милорда» вышло уже при советской власти». Там же. С. 369.

687

Шкловский В. О самом знаменитом писателе (1928) // Там же. С. 635–642; подробный анализ творчества Комарова в пионерском проекте исторической социологии литературного производства XVIII века: *Шкловский В.* Матвей Комаров — житель города Москвы. М.: Прибой, 1929. «Милорд глупый» — роман Комарова «Повесть о приключении английского милорда Георга...» (1782).

688

Гуковский Г. Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 191–216.

689

Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина) // Под ред. В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума. М.: Аграф, 2001 (1929).

690

Не только в смысле «младшей ветви» в терминах самих опоязовцев, но и в смысле «малой литературы» Делёза и Гваттари. Об имперском (королевском) знании с основой в защищенном от вторжения центре в противоположность номадической науке, основанной на эксцентрическом принципе: *Deleuze G., Guattari F.* Treatise on Nomadology: The War Machine // *Deleuze G., Guattari F.* A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. London and New York: Continuum, 2004. P. 399–400. О раннем Гуковском — представителе академической литературной науки о XVIII веке, впоследствии «съеденном» «советским хроносом» с его «блестящими началами и тускнеющими финалами»: *Живов В. М.* XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // Гуковский Г. А.

Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 7–35.

691

Цитата из статьи Шкловского «Разговор с друзьями» — текст, вызвавший обвинения со стороны Тынянова и ставший причиной тяжелой ссоры; он написан в духе покаянного канона периода борьбы с формализмом в начале 1930-х, с попытками самоиронии, в которых Тынянов увидел стремление переложить «вину» на других. Шкловский каялся, в частности: «Я хотел жить у себя дома в искусстве, с самим собою, с вещами, с веселыми уродами. Искусство хитрило со мной. Оно подсовывало мне факты, анализируя которые, мы получали стройную систему» (*Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 900*).

692

Шкловский В. О прошлом и настоящем // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 920–922.

693

Устный Шкловский / Вступ. заметка и публ. Э. Казанджана // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 360. Афоризмы Шкловского приводятся по записям соседа по лестничной клетке поэта Владимира Лившица и его жены.

694

«Это человек с тяжелым нравом и гипертрофией полового инстинкта, печальный и вспыльчивый»; «...полагают, что Шкловский забавен [тогда как] к нему надо идти совсем не за забавностью, а за взглядом на вещи большого человека и за большой подлинной человечностью <...> Как соблазнительна утонченная деликатность человека, известного всей России наглостью, буйством и цинизмом» (*Гинзбург Л. Записные книжки, воспоминания, эссе. СПб.: Искусство–СПб, 2002. С. 404–405*).

695

Там же. С. 84.

696

Гинзбург Л. Указ. соч. С. 404.

697

Шкловский В. Энергия заблуждения. С. 92.

698

Гинзбург Л. Указ. соч. С. 415. Тема предательства и измены постоянно сопутствует конфликтам в кругу бывших опоязовцев и лефовцев, как по поводу личных обид, так и в связи с крупными поворотными кризисами, как об этом свидетельствует уникальная переписка периода исторических исследований (1928–1932), сохранившаяся в архиве Н. И. Харджиева. Поворотным пунктом стала печально знаменитая статья Шкловского «Памятник научной ошибке» (1933), которая была воспринята как отречение и предательство. Переписка свидетельствует о невозможности отделить принципиальные позиции в конфликте от биографических. О конфликте между Шкловским и Харджиевым вокруг совместной работы и общей жилплощади: Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А. Е. Парнис, науч. ред. А. Д. Сарабьянов. Т. III. М.: ДЕФИ, 2019. С. 40–46.

699

О «писании без лип»: *Шкловский В.* Жили-были: Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени с конца XIX в. по 1964 год. М.: Сов. писатель, 1966. С. 9. «Воспоминаний уже напечатано много, но в них прошлое больно нарядно. Мое детство ненарядное. У хорошего писателя Помяловского герой спрашивает себя: „Где те липы, под которыми я вырос?“ И сам отвечает себе: „Нет таких лип и не было“. Воспоминаний сейчас печатают много, но люди любят свое прошлое и украшают его цветами и традиционными липами. Я буду писать без лип. Итак, напишу прямо».

700

Шкловский В. О прошлом и настоящем // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 918.

701

Галушкин А. [Из разговоров с Виктором Шкловским] // Новое литературное обозрение. 2015. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/1/razgovory-s-viktorom-shklovskim.html>.

702

Об «эдиповом отношении»: *Кукулин И.* «Разочарование в истории» как социокультурный диагноз 1960–1970-х годов: Андрей Синявский и Аркадий Белинков // *Studi Slavistici*. 2011. № VIII. С. 113–136. О скомпрометированности «среднего» Шкловского в глазах послесталинского поколения: *Чудаков А. П.* «Спрашиваю Шкловского» // Литературное обозрение. 1990. № 6. Чудакова хотят назначить редактором долгожданного собрания работ Шкловского, он

хочет отказаться по причине слабости поздних и невключения в сборник ранних работ: «Я не мог сказать прямо, что мне не нравятся очерки и другое из позднего, включенного в издание. Все же я сказал, что считаю: надо дать том Шкловского до тридцатого года, а иначе будет не то.

— Это не пройдет, — сказал В. Б. и оглянулся на Серафиму Густавовну. — Трехтомника не будет.

— В. Б., — я стал отступать, — но я не знаю, что писать о ваших Марко Поло, Федотове, всех этих мастерах старинных, рассказах про аэростаты...» И далее: «...я не могу писать — как сейчас принято, — что теории Опояза были ошибочны. Пусть напишет кто-нибудь другой — например, И. Андроников. Он сделает это гораздо лучше! (В конце концов так и получилось: Андроников написал — и про то, что Шкловский, „творчески усвоив марксизм, пересматривает свои прежние утверждения“, и о том, как „идет вперед, убежденный в превосходстве нашего миропонимания“, и про многое другое.)». Чудаков, таким образом, тоже хочет «писать без лип» — и в конце концов не пишет ничего вообще, чем разочаровывает Шкловского. В глазах последнего Чудаков демонстрирует принципиальность и при этом не только неспособность поддержать, но и отсутствие «мастерства» в производстве политически проходной и «совсем немножко предающей», но необходимой прозы.

703

О «невидимом формализме» в работах 1930-х, о литературе как «паллиативе формальной теории», который «некоторое время позволял ей (теории) сохраняться в условиях, требовавших эксплицитного перерождения»: *Левченко Я.* Послевкусие формализма. Пролиферация теории в текстах Виктора Шкловского 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2014. № 4.

704

Шкловский В. Поиски оптимизма. М.: Федерация, 1931. С. 4.

705

Шкловский В. Разговор с друзьями // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 902. О теоретической дискуссии как все обостряющейся классовой войне, о нетерпимости как единственном средстве ведения войны: *Авербах Л.* Из раповского дневника. Л.: Изд-во писателей, 1931. С. 189–192.

706

«...подлинный гуманизм, гуманизм революционного пролетариата, гуманизм силы, призванной историей освободить весь мир

трудящихся от зависти, подкупа, от всех уродств, которые на протяжении веков искажали людей труда» (Из речи Горького на открытии Первого съезда // Стенографический отчет. С. 1). Наряду со многими другими выступавшими с тезисом Горького солидаризировался и Шкловский («...мы стали единственными гуманистами мира, пролетарскими гуманистами»), сравнив речь Горького с Пушкинской речью Достоевского (Там же. С. 154).

707

В 1935 году Шкловский пишет статью о месте Чапаева — героя нового типа — в ряду образов европейской литературы: «„Чапаев“ — лента, в которой рассказывается о людях непокоряющихся, это не только другой жанр, но прежде всего это другой мир, другая быстрота изменения человеческих взаимоотношений, другая быстрота изменения человеческого характера <...> В „Чапаеве“ изменилась самая глубокая сущность искусства» (Шкловский В. О «Чапаеве» еще раз // Шкловский В. За 60 лет. С. 162–168).

708

Шкловский В. Разговор с друзьями. С. 902–905.

709

Шкловский В. О классицизме вообще и о классиках в кино // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 941.

710

Шкловский В. О классицизме вообще и о классиках в кино. С. 940.

711

Там же. С. 937.

712

Из выступления Шкловского на Первом съезде // Стенографический отчет. С. 154.

713

Шкловский В. О классицизме вообще и о классиках в кино // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 940.

714

Речь В. Б. Шкловского // Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934. С. 155.

715

Шутка о повсеместности советского стукачества, приписывается Юрию Лотману.

716

Речь В. Б. Шкловского // Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 155.

717

Шкловский В. Кенотафия // Шкловский В. Жили-были. С. 464–465.

718

«Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть говорящих фильм. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую „иллюзию“ говорящих людей, звучащих предметов и т. д.» (*Эйзенштейн С., Пудовкин Вс., Александров Г.* Заявка // Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 482 («Будущее звуковой фильма»)).

719

Речь В. Б. Шкловского // Первый всесоюзный съезд советских писателей. С. 154.

720

Шкловский В. О болезни сильных — о барокко // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 634–635. Курсив мой. — *И. С.*

721

Историю этого проекта описали авторы комментария к статье Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка», на положениях которой и планировался новый исторический ОПОЯЗ (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 530–535).

722

Такие манипуляции достигались в процессе перемонтажа, как это описывает Шкловский в характерном анекдоте из сборника по технике кино «Моталка» (1927): «Я семь раз переделал одну очень плохую итальянскую ленту — в ней аристократка-графиня была оклеветана перед своим возлюбленным-рыбаком. <...> Я эту клевету сделал истиной, а истину сделал оправданием женщины. В итальянской ленте женщина сделалась писательницей и тыкала потом

своими рукописями во всех разговаривающих. Рукописи пришлось превратить в закладные. Характер женщины был совершенно нечеловеческий и не поддавался никакой мотивировке. Пришлось сделать ее истеричкой» (*Шкловский В. О работе перемонтажера // Шкловский В. За 60 лет. С. 42–43.*

723

Шкловский В. Минин и Пожарский // Шкловский В. Исторические повести и рассказы. М.: Сов. писатель, 1958. С. 220 по электронному изданию.

724

Шкловский В. Монпансье // Шкловский В. За 60 лет. С. 47.

725

Zerstreuung — понятие, берущее начало еще в социологии города Георга Зиммеля. О технике организации индивидуальной и коллективной телесности под знаком *Zerstreuung*: Кракауэр З. Орнамент массы // Кракауэр З. Орнамент массы: Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем, 2019. С. 41–50; о культуре, «Культ развлечений»: Там же. С. 219–223; о *Zerstreuung* и опустошении опыта — в эссе «Выжидающие»: Там же. С. 82–91. Эти идеи Кракауэра легли в основу разных концепций: критики культуры у Адорно, технической воспроизводимости у Беньямина и теории многоукладности истории у Эрнста Блоха (о «несинхронности» Блоха и «синхронистах» у Шкловского см. далее). Введение к работам Кракауэра: *Koch G. Siegfried Kracauer: An Introduction. Princeton: Princeton UP, 2000.*

726

Шкловский В. Монпансье // Шкловский В. За 60 лет. С. 47.

727

Гинзбург Л. Записи 1920–1930-х годов // Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство–СПб, 2002. С. 108.

728

Гинзбург Л. Записи 1920–1930-х годов. С. 110. Ср. у Кракауэра о внутреннем опустошении служащего — «работника культуры» и о поиске «вспомогательных средств, способных противодействовать душевному опустошению трудящихся масс», с помощью науки, искусства, радио и спорта «снабжать сознание содержаниями, не изменяющими его связь с механизированным трудом» (Кракауэр З. «Уважаемые коллеги!» // Кракауэр З. Служащие: из жизни современной Германии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015. С. 135–137.

729

Гинзбург Л. Записи 1920–1930-х годов // *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 57.

730

Там же. С. 84.

731

Написано на смерть Эйхенбаума в 1959 году: *Шкловский В.* Жили-были. С. 132.

732

«Василий Левшин вначале находится под французским влиянием и работает как попутчик буржуазии. Его произведения впоследствии даже записывают на имя Чулкова. Кончает Левшин как шишковист и как технический консультант мелкопоместного дворянства»
(*Шкловский В.* Чулков и Левшин. Цит. по:
http://az.lib.ru/c/chulkow_m_d/text_1933_chulkov_i_lyovshin.shtml).

733

Там же.

734

Там же. Библиографическое и биографическое исследование для книги, выпущенной под именем Шкловского, выполнил Николай Харджиев, он же автор нескольких глав, о чем Шкловский указывает в предисловии.

735

Там же.

736

Шкловский В. Повесть о художнике Федотове // *Шкловский В.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1973. С. 379.

737

Там же. С. 399.

738

Там же. С. 403.

739

Шкловский В. Повесть о художнике Федотове. С. 390.

740

Там же. С. 406.

741

Бахтин М. Риторика в меру своей лживости...» // Бахтин М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 71.

742

Шкловский В. О Дзиге Вертове (1976) // Шкловский В. За 60 лет. С. 82.

743

Шкловский В. О Дзиге Вертове // Шкловский В. За 60 лет. С. 83.

744

Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация // Новое литературное обозрение. 2013. № 6. С. 18–34.

745

Из записей, по-видимому, 1980-х годов: *Гинзбург Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. С. 350.

746

Там же. С. 346–367, о значении этой антропологии академического истеблишмента в литературоведении сталинского периода: *Сандомирская И.* Блокада в слове. С. 203–213.

747

Шкловский В. Письма внуку // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 285. Письмо от 7 апреля 1971 года, пишется во время работы над книгой «Энергия заблуждения», которую Шкловский в другом письме внуку называет «печальной» (Там же. С. 298).

748

Об этом см. выше, главу 8. Там обсуждается значение понятия анахронии для моей проблематики, в том числе в формулировке Жака Рансьера (*Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. 2016. № 2. Т. 28. С. 203–223).

749

«Переплетением» назвал эту фигуру Мерло-Понти, который переопределил все категориальные оппозиции с точки зрения хиазма как конструктивного принципа антиномий: субъекта и объекта, активности и пассивности, «я» и другого, внутреннего и внешнего,

видимого и невидимого. Каждая из этих инстанций, оставаясь собой, участвует в своей противоположности. В его рабочих заметках к «Видимому и невидимому» особенно много размышлений о хиазме, в том числе и о хиазме времени, то есть о таком понимании времени, при котором становится возможной передача, трансмиссия смысла другому, потому что прошлое и настоящее имеют общую «плоть» intersубъективности, *Ineinander* (Merleau-Ponty M. *The Visible and the Invisible*. Evanstone: Northwestern UP, 1968. P. 130–155; и *Working Notes*, о хиазме времени — p. 267–268).

750

Bloch E. Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics // New German Critique. Spring 1977. № 11. P. 22–38. См. также выше, главу 8.

751

Архив Н. И. Харджиева // Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. С. 32.

752

Шкловский В. О прошлом и настоящем // Шкловский В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 918.

753

Беньямин В. Учение о подобии // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: Изд. центр РГГУ, 2012. С. 164–170.

754

Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете // Шкловский В. Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1983. С. 443. В более подробной и рационализированной форме Шкловский разворачивает свой афоризм в книге об Эйзенштейне. «Монтажность» выражает себя уже на уровне физиологической реальности — питания, выращивания потомства, «руководства собой» в повседневной жизни. «Лягушка видит главным образом то, что нужно для ее питания, то есть движение каких-то небольших предметов мимо нее на расстоянии, которое она может прыжком преодолеть. У меня были дети. Как бы крепко я ни спал, но просыпался, если кто-нибудь из детей плакал <...> Мы воспринимаем мир монтажно, то есть выделяем в мире то, что нам нужно, на что мы настроены. Остальное отодвинуто. <...> Так руководим мы сами собой в непрерывности жизни» (Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976. С. 136–137).

755

Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. С. 63.

756

Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. С. 390.

757

Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. С. 3–5.

758

Сандомирская И. Блокада в слове. С. 173–265.

759

Правда художественная // Абрамов А. И. и др. Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. URL: <https://estetiks.ru/pravda-hudozhestvennaya.html>.

760

Шкловский В. Письма внуку // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 279.

761

Там же. С. 278.

762

Там же. С. 279.

763

Kracauer S. History: Last Things Before the Last. Princeton: Marcus Wiener Publishers, 1995 (1969). P. 182–183.

764

Kracauer S. History. P. 139–163.

765

Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете // Шкловский В. Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1983. С. 373.

Ирина Сандомирская

Past discontinuous.

Фрагменты реставрации

Дизайнер обложки И. Дик

Редактор Т. Тимакова

Корректор И. Крохин

Корректор О. Пономарев

Верстка Д. Макаровский

Адрес издательства:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlobooks.ru