



## Содержание

I. Предисловие . . . . .	7
II. Память и забвение руин . . . . .	25
III. Железная дорога и абстракция . . . . .	51
IV. Броненосец «Парфенон», или Странное удовольствие от руин. . . . .	69
V. Коллаж, механизм и руина. Механическое vs историческое. . . . .	91
VI. Руины и Золотой век . . . . .	114
VII. Мадонна среди руин . . . . .	154
VIII. Руина как машина зрения . . . . .	175
IX. Естественная история руин . . . . .	194
X. Руина культурная и руина природная . . . . .	215
XI. Руина как иллюзия . . . . .	238

*Марине Пассет*

# I. Предисловие

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

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

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

Согласно Лавджою, мыслители XVII–XVIII веков считали, что в мироздании (если, конечно, это приличное,

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

подобающим образом устроенное мироздание) должны быть представлены все переходы между такими категориями, как живое и неживое, человеческое и животное, животное и растительное и т. д. Чем мир лучше и совершеннее, тем плотнее в нем заполнены те лакуны, которые мы наивно полагаем обязательными.

«Истинные философы, — замечал в 1747 году Жюльен Офре де Ламетри, — согласятся со мной, что переход от животных к человеку не очень резок»<sup>1</sup>. Почему же в таком случае мы не видим вокруг себя плавных переходов между животными и людьми? Ответить на этот вопрос можно по-разному. Например, сославшись на то, что мы плохо ищем. Тогда, поискав хорошо, мы обязательно найдем и русалок, и людей с песьими головами, заполняющих этот разрыв. Можно поступить иначе — и ввести в модель совершенного мироздания фактор времени: тогда выяснится, что промежуточные формы попросту вымерли. Еще более утонченное решение предполагает одновременное существование множества населенных миров, так что искомая полнота бытия реализуется не в каком-то одном из них, а во всех сразу.

Принцип изобилия — в числе прочих интересных вещей — порождает разнообразных чудовищ. Джеймс Элкинс иллюстрирует этот принцип описанием легендарного существа под названием «баромец» или «татарский овен», совмещающего черты животного и растения<sup>2</sup>. Баромец, которого путешественники искали в приволжских степях до конца XVIII века, был обязан своей известностью плоду в виде ягненка, вырастающему на вертикальном стебле, расположенном там, где у животных пуповина.

<sup>1</sup> Ламетри Ж. О. де. Человек-машина // Ламетри Ж. О. де. Сочинения. М., 1983. С. 190.

<sup>2</sup> Elkins J. On Visual Desperation and the Bodies of Protozoa // Representations. 1992. № 40. P. 33–56.

Когда он вырастал, — меланхолично рассказывает Элкинс, — стебель удлинялся, и скоро он мог только смотреть сверху на ту траву, которой питался раньше. В конце концов он умирал от голода, а его тело становилось пустой оболочкой. [...] Молодой баромец — это ягненок, привязанный к земле. Он становится ближе к растению, когда его высохшие органы, мышцы и шерсть превращаются в растительный материал, в котором образуются семена. Поэтому он — одновременно растение и животное, но не может быть полностью ни тем, ни другим<sup>1</sup>.

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

Допустим, что этот растительный ягненок — не более чем курьез, даже если рассматривать его на фоне прочих странностей барокко. Но в целом чудовища были необходимы барочной культуре для решения множества задач. Они не только служили для определения границ человеческого, но поставляли материал для риторики, способной сопоставлять и соединять что угодно с чем угодно другим<sup>2</sup>. Однако для соединения требуется процедура разделения: прежде чем соединить элементы в новом порядке, их нужно было выделить, вычленив из существующих структур, подвергнув таковые процедуре мысленной (или лингвистической) вивисекции. В результате, как пишет Элкинс,

чудовища создавались соединением частей, имеющих названия, взятых от животных, имеющих названия. Поэтому кентавр — это человек и лошадь, баромец — дерево и ягненок, а геральдическая виверна — двуногий дракон, получившийся из четвероногих драконов, которые, в свою очередь, получают

<sup>1</sup> Ibid. P. 33.

<sup>2</sup> См.: Михайлов А. В. Поэтика барокко // А. В. Михайлов. Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 5–189.

из ящериц, змей и летучих мышей<sup>1</sup>. Чудовища, как механизмы, рождаются на свет посредством комбинаторики, но сейчас для моего повествования важнее не барочная механистичность мира, части которого взаимозаменяемы<sup>2</sup>, а промежуточный характер чудовищ, их способность заполнять логические разрывы в мироздании.

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

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

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

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

<sup>1</sup> Elkins J. Op. cit. P. 33.

<sup>2</sup> См.: Дегтярев В. Барокко как связь и разрыв. М., 2021. С. 20–21.

Мне кажется, что руины, как и чудовища, относятся к числу промежуточных, пограничных объектов: можно сказать, что они заполняют разрыв между сохранившимся и разрушенным (или даже — между существующим и несуществующим). Далее мы отдаемся во власть безудержной фантазии и пытаемся понять, например, когда разрушенное здание можно окончательно счесть прекратившим свое существование (как нетрудно убедиться, этот вопрос представляет собой разновидность парадокса о куче зерна, только сформулированный противоположным образом).

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

Человек, — говорит Фрейд, — это, так сказать, своего рода бог на протезах, поистине величественный, когда он использует все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и иногда доставляют ему еще немало хлопот<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Фрейд З. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. А.М. Боковой. Т. 9. М., 2007. С. 222.



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

следовало бы рассматривать как способ развития, посредством которого человеческий организм прогрессирует особенно быстро, и каждое новое изобретение нужно считать органом, дополняющим возможности человеческого тела. В этом заключено фундаментальное различие между человеком и теми, кто уступает ему в развитии<sup>1</sup>.

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

люди—не просто потомки своих родителей, их формируют институции того уровня развития технических наук, при котором они рождаются и воспитываются. Они делают нас тем, что мы есть. Мы—дети лопаты, плуга и корабля; мы—дети той расширяющейся свободы и знания, которые распространяет печатный станок. Наши предки добавляли эти вещи к уже существовавшим органам своего тела; новые члены сохранялись естественным отбором и входили в состав человеческого общества; они наследовались с изменениями, и из-за этого проистекает различие между нашими предками и нами. Институции и уровень технических наук, при котором рождается человек, определяют, получит ли он органы австралийского дикаря или англичанина XIX века. [...] Часы важнее для

<sup>1</sup> *Butler S. Lucubratio Ebria // Samuel Butler. A First Year in Canterbury Settlement and Other Early Essays. London; New York, 1923. P. 217.*

него (для англичанина XIX века.—*В.Д.*), чем большая часть волосяного покрова, во всяком случае—чем растительность на лице; помимо часов, он носит с собой нож и часто—футляр с карандашами. Его память заключена в записной книжке. Когда он стареет, его устройство усложняется, тогда к нему добавятся очки, а возможно, и вставные зубы, и парик; но, если он представляет собой высокоразвитый образец своей расы, он будет также оснащен большой коробкой с колесами, двумя лошадьми и кучером<sup>1</sup>.

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

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

Начнем по порядку, с техники.

Известна история, — пишет Вальтер Беньямин, — про шахматный автомат, сконструированный таким образом, что он отвечал на ходы партнера по игре, неизменно выигрывая партию. Это была кукла в турецком одеянии, с кальяном во рту, сидевшая за доской, покоившейся на просторном столе. Система зеркал со всех сторон создавала иллюзию, будто под столом ничего нет. На самом деле там сидел горбатый карлик, бывший мастером шахматной игры и двигавший руку куклы с помощью шнуров<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ibid. P. 218–219.

<sup>2</sup> Беньямин В. О понятии истории // Вальтер Беньямин. Учение о подобии. М., 2012. С. 237.

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

Как утверждает американский историк науки Джессика Рискин, культура Просвещения была склонна размывать границу между живым и неживым, или, в терминах Лавджоя, заполнять разрыв между ними<sup>1</sup>. По ее словам,

механики и [философы-]механицисты XVIII столетия изображали животную машинерию, бывшую при этом живой и чувствительной. Рассматривая животное как механизм, они начинали видеть животное в машине и конструировать машины соответствующим образом<sup>2</sup>.

Рассуждая таким образом, можно уподобить автоматоны, механические подобию живого, живописным обманкам (*trompe-l'œil*), имитирующим трехмерные объекты на плоскости. Но если машины Вокансона и Кемпелена суть обманки, то эти обманки воспринимались современными им зрителями с любопытством, но без страха. Они не

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

<sup>2</sup> Ibid. P. 99–100.

покушались на правду, на представления современников о мире и поэтому не вызывали у них ни страха, ни отвращения. Для современной им культуры различие между природным и рукотворным несущественно. Противоположное же состояние культуры, разводящее искусственное и естественное предельно далеко, по разным аксиологическим полюсам, маркируют новелла Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек» (1817) и фильм Фрица Ланга «Метрополис» (1927), где механическое выступает как олицетворение лжи и источник всевозможных бедствий.

О кемпеленовском «Турке» и его значении в культуре можно говорить еще долго. Его разоблачение подтвердило правоту романтиков, противопоставлявших живое и механическое. А роль живого шахматиста, находившегося внутри машины и буквально одушевлявшего ее, парадоксальным образом предвосхищает отношения человека и машины в XX веке.

\* \* \*

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

Беговой автомобиль, — восклицал Маринетти в своем «Первом манифесте футуризма» (1909), — с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей с взрывчатым дыханием... ревуший автомобиль, который точно мчится против картечи, — прекраснее, чем *Победа Самофракции*<sup>1</sup>.

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

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

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

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

все временные и пространственные дали сжимаются. [...] Далекие становища древнейших культур фильм показывает так, словно они прямо сейчас расположились посреди людной площади. [...] Предел устранения малейшего намека на дистанцию достигается телевизионной аппаратурой...<sup>1</sup>

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

Не знаю я, — говорит Тезауро в своем трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654), — человеческим или сверхчеловеческим

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 316.

помышлением движим был тот Голландский мастер, который недавно двумя зеркальными стеклами, как двумя волшебными крылами, вознес человеческое зрение в пределы далей, коих не достигнет даже и птица в своем полете; достаточно взглянуть в созданную им *Зрительную Трубку*, чтобы пересечь бескрайнее море без корабля и паруса... [...] так все, что Господь почел от нас скрыть, открывается взору благодаря ничтожному стеклышку<sup>1</sup>.

К словам Хайдеггера можно добавить еще один комментарий, сказав, что разрушение границ, по сути дела, умаляет нас, поскольку всегда осуществляется за счет внутреннего и личного (они более уязвимы), а не наоборот. Если современная архитектура всячески нивелирует значение перехода от внешнего к внутреннему и вообще различие между разными пространствами, то нам стоило бы задуматься о том, почему это так происходит. Означает ли эта тенденция, что модернизм считает пространство как таковое однородным во всех направлениях? В техническом смысле, то есть с точки зрения действия технических устройств в архитектурном пространстве, это так и есть. Лифт снял принципиальные различия между этажами, но на этом, собственно, переформатирование архитектурного пространства техническими средствами и закончилось — внешняя среда с погодными условиями и временами года никуда не делась, поскольку проекты городов-зданий до сих пор остаются на бумаге.

Мне кажется, что стеклянную стену можно считать границей *par excellence*. Действительно, стеклянные фасады, столь популярные в модернизме, не объединяют здания с окружением, а отделяют одно от другого. Хрустальный дворец казался посетителям Всемирной выставки

<sup>1</sup> Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля. СПб., 2002. С. 72.

1851 года вырезанным в толще воздуха<sup>1</sup>. Однако руин из таких зданий не получается: в том числе и потому, что они подчеркнута изолированы от внешнего мира.

Эту архитектуру можно считать ностальгирующей по природе и даже символом ностальгии вообще. Греческие храмы, согласно Винсенту Скалли<sup>2</sup>, создавались как часть ландшафта и, разрушаясь, уходили в природу. Здания из стекла и металла, материалы и формы которых не имеют с природой ничего общего, на первый взгляд раскрываются вовне, устанавливая контакт с природой, но на самом деле отгораживаются от нее. Фарнsworth-хаус представляет собой своего рода батискаф, защищенный от враждебного окружения. Точно так же защищен от окружающей среды прогулочный лайнер, спроектированный в 1932 году американским дизайнером Норманом Бел Геддесом: изящный рыбообразный корпус прорезан многочисленными окнами, но никаких открытых палуб конструктор не предусмотрел, так что пассажиры этого судна не смогли бы предаваться обычным радостям морского плавания, как то: вдыхать соленый воздух, слушать крики чаек и т. д., и т. п.

Но вернемся к ностальгии и меланхолии.

Эти понятия, пожалуй, нуждаются в разъяснении, поскольку даже такой глубокий автор, как Жан Старобинский (в книге «Чернила меланхолии»<sup>3</sup>), склонен их смешивать.

На мой же пристрастный взгляд, терминологическое различие меланхолии и ностальгии не только необходимо с точки зрения поисков истины, но и чрезвычайно полезно. Итак, будем считать, что меланхолия основана на чувстве дистанции и на рефлексии по поводу этой

<sup>1</sup> Дегтярев В. Указ. соч. С. 192.

<sup>2</sup> Scully V. The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture. New York, 1969.

<sup>3</sup> Старобинский Ж. Чернила меланхолии. М., 2016.

дистанции, а ностальгия стремится эту дистанцию преодолеть. Меланхолия, таким образом, — зрелое и очень взрослое чувство, она рождается из ощущения невозвратных потерь, вызываемых уходящим временем, и пользуется языковыми средствами, а любое описание невозможно без дистанцирования.

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

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

Здесь мир стоял, простой и целый,  
Но с той поры, как ездит тот<sup>1</sup>  
В душе и в мире есть пробелы,  
Как бы от пролитых кислот.

*Владислав Ходасевич*

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

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

<sup>1</sup> Черный автомобиль, стирающий память. — В. Д.



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

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

Но и само чувство истории возникает параллельно с осознанием животного начала и природы вообще, как чего-то отдельного от человека. Просвещенческие лестницы творения, переброшенные от минералов к ангелам<sup>1</sup>, в начале XIX века исчезают, и рождается нечто совершенно новое.

Несмотря на то, что XIX век считается веком историзма — будь то философический историзм Иоганна Густава Дройзена<sup>2</sup> или художественный историзм Эжена Эмманюэля Виолле-ле-Дюка<sup>3</sup>, — отношение к руинам в это время оставалось двойственным. Поддельные руины строить уже перестали, но реставрации того периода сейчас трудно не счесть фальсификациями. Впрочем, это вполне закономерно.

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

<sup>1</sup> См.: Лавджой А. Указ. соч. С. 95 и далее.

<sup>2</sup> Иоганн Густав Дройзен (1808–1884) — немецкий историк и философ истории. В своем сочинении «Историка» (1868) разрабатывал концепцию исторического метода как искусства понимания других эпох и культур.

<sup>3</sup> Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814–1878) — французский архитектор и реставратор, знаток готики и культуры Средних веков.

был основан на предположении, что человечество, когда-то получившее определенный опыт, может вновь его воссоздать. [...] Они (сторонники историзма. — В. Д.) верили, что задача историков состоит в том, чтобы воскресить ментальность прошлого, в буквальном смысле утвердить традицию, оживив ее образы вновь<sup>1</sup>.

Точно так же и Виолле-ле-Дюк, реставрируя средневековые памятники, полагал, что внутренний мир строителей готических соборов не составляет для него загадки. Собственно говоря, его отношение к прошлому можно назвать чисто конструктивистским, недаром он воспринимал соборы и замки не как исторические артефакты, но, по-видимому, как частичные воплощения идей этих зданий. Себе же Виолле присваивал право не только восстанавливать разрушенное, но и доводить памятники до того идеального состояния, которое, возможно, никогда и не было достигнуто<sup>2</sup>. Результаты его деятельности оказывались тем более впечатляющими, чем меньше зрители разбирались в готике. Как иронически писал Марсель Пруст,

иной раз мелкий торговец, который кое-когда в воскресенье ходит осматривать «старинные здания», утверждает, что в том из них, в котором нет ни одного несовременного камня, своды которого выкрашены учениками Вьолле-ле-Дюка в синий цвет и усеяны золотыми звездами, особенно чувствуется Средневековье<sup>3</sup>.

И все же архитектор был последователен и верен самому себе как в своей реставраторской деятельности, так

<sup>1</sup> Хаттон П. История как искусство памяти. СПб., 2003. С. 27–28.

<sup>2</sup> Viollet-le-Duc E. E. Dictionnaire raisonne de l'architecture. Paris, 1866. Vol. 8. P. 14.

<sup>3</sup> Пруст М. Содом и Гоморра / Пер. Н. М. Любимова. М., 1992. С. 249.

и в литературном творчестве, иначе он бы не пытался приписывать готике чисто гуманистический, едва ли не внерелигиозный характер<sup>1</sup>, мифологизируя ее так же, как мы сейчас мифологизируем XIX век.

\* \* \*

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

У Клее, — пишет философ, — есть картина под названием *Angelus Novus*. На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрерывно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал<sup>2</sup>.

Андреас Шёнле комментирует этот знаменитый фрагмент следующим образом:

Руины [у Беньямина] отражают не прогресс разума, а постоянное выпадение из состояния единства, процесс

<sup>1</sup> *Watkin D. Morality and Architecture. Chicago; London, 1984. P. 28–30.*

<sup>2</sup> *Беньямин В. Указ. соч. С. 242.*

«непреодолимого распада» и атомизации. [...] В своем случайном развитии руина указывает не только на неспособность современного мышления свести бытие к единому целому, но и на эстетическое превосходство разрушения над красотой. Барочный художник — под ним подразумевается также и художник-модернист — может только накапливать «осколки», фрагменты и черепки, но не в силах выработать ясного представления о цели; он только ожидает чуда. Руины, таким образом, раскрывают одновременно и совершенно лишенный значения, случайный порядок вещей, в котором мы существуем, и иррациональную потребность в спасении<sup>1</sup>.

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

Если эти мыслители были правы, изображая наш мир как руину первоначальной целостности, то выходит, что наша способность классифицировать что-либо, как и сами единицы классификации, появляется как следствие постигшей нас катастрофы. Наше знание рождается на руинах, подобно древнему искусству памяти, созданному Симонидом Кеосским среди обломков рухнувшего

<sup>1</sup> Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М., 2018. С. 30–31.

пиршественного зала и мертвых тел, и само представляет собой руину. К тому же представление о первоначальной целостности мира, лишенного внутренних границ, противоречит библейской истории о наречении Адамом имен всему творению, поскольку присваивать имена можно только отдельным сущностям.

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

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

\* \* \*

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