

ПРОШЛОЕ КАК ОБЛАСТЬ ТВОРЧЕСТВА

Владислав Дегтярёв*

Abstract

The concept of the Past is a highly artificial notion, derived from an eclectic combination of sources. Re-creation of the artifacts of the past (as well as personal memories) is a frequent phenomenon, though never legalized by culture. The necessary mechanisms allowing such actions were formed long ago on the borderline of humanities and science. Any contact with historic relics requires a well-defined notion of authenticity which, however, does not exist. According to various cultural practices, 'authenticity' is a convention based, primarily, on the cultural importance of corresponding relics. A notion of retroactivity is introduced in order to demonstrate logical and psychological limitations of 'authenticity' and enlighten the functioning of historic artifacts (or simulacra).

Keywords: past, relics, forgery, modernism, retroactivity.

Первое описание явления сделано патером Брауном при посредстве Г.К. Честертон¹. Место действия – Англия, пустынный берег Северного моря. Время действия точно не определяется, хотя в самом первом рассказе цикла даётся намёк, что все события происходили «давно». Возможно, это был апофеоз становящейся всё более декоративной королевы Виктории, любившей Теннисона и Лейтона. Во всяком случае историю эту, сохраняя в уме некое полупародийное настроение, удобнее всего разместить именно там.

В начале рассказа на унылом и пустынном морском берегу появляются два художника. Чуть позже мы узнаём, что один из них – преступник, а мрачный «готический» антураж (в смысле Горация Уолпола и Анны Радклифф) – ни к чему не обязывающая декорация. Обстановка, однако, нагнетается с иронической настойчивостью, заставляющей увидеть в Честертоне виртуозного мастера «кэмп». Итак: в полуразрушенном замке, находящемся едва ли не ниже уровня моря, в окружении полусумасшедших старых слуг томится наследница старинного рода Дарнуэй (фамилия звучит в точности как *done away* – «[с ними] покончено»), которая должна по семейной традиции сочетаться браком с каким-то отдалённым кузеном. Прибытия кузена (из далекой Австралии) ждут с минуты на минуту. Но художник, занимающийся реставрацией фамильных портретов, вытаскивает на свет божий изо-

* Владислав Дегтярёв – сотрудник БИН им. В.А. Комарова РАН, г. Санкт-Петербург; vladislav.degtyarev@gmail.com.

бражение забытого родственника с самыми дурными наклонностями. Соответствующая старинная легенда (мороз по коже!) прилагается. Злодей обладает способностью возрождаться в каждом седьмом поколении, и прибывающий кузен – как раз седьмой по счёту потомок. Артистичному преступнику, как часто бывает у Честертона, удаётся мистифицировать и запугать всех, кроме отца Брауна, раскрывающего замысел и спасающего положение. При этом (движимый какими-то высшими соображениями) он позволяет злему художнику, претендующему на руку девушки, устранить кузена. Вслед за этим преступник, почуввав, видимо, опасность разоблачения, исчезает из повествования навсегда, а мудрый священник передаёт девушку из рук в руки второму (доброму) художнику и попутно всё разъясняет.

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

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

«Полотно построено как герб. Два торжественно-статичных персонажа в парадных одеждах (они имеются в виду в названии картины) будто держат щит, полю которого соответствует стеллаж, где демонстрируется коллекция приспособлений и предметов, символизирующих человеческие знания и свободные искусства и обычно представленных в натюрмортах жанра “vanitas”. При всей торжественности композиции, в целом в ней не было бы ничего особо удивительного, если бы не одна деталь: чуть выше уровня пола, вытянувшись в наклонном положении вопреки законам тяготения и, очевидно, прочим законам природы, отбрасывая неправдоподобную тень, в воздухе зависло некое тело, не похожее ни на один известный предмет, форма, материал, присутствие которого равно необъяснимы. Сановники, глядящие прямо перед собой, не замечают объекта-фантома и соот-

ветственно не обнаруживают ни малейшего беспокойства по этому поводу. Но зрители, чьё внимание он неизбежно привлекает, не могут разделять их безразличия».²

Таинственный предмет оказывается анаморфозой черепа, но опознать в нём именно череп возможно только под определённым углом, бросая на картину прощальный взгляд, почти параллельный плоскости холста. Кайуа видит в этой композиции «гений художника, замыслившего столкнуть наивный взгляд с загадкой искусной деформации»³. Такими словами можно было бы охарактеризовать и сюжет честертоновского рассказа, удовлетворяющего самым жёстким требованиям по части фантастики, которой следует, как убеждает нас Кайуа, вырастать из самой ткани повествования.

В начале рассказа содержится прямая отсылка к *Леди Шалотт* Теннисона, видевшей окружающий мир только в зеркале. Согласно Уильяму Хольману Ханту, *Леди Шалотт* есть аллегория души, прервавшей свою аскезу и немедленно наказанной.⁴ У Честертона эта аллюзия служит метафорическим предостережением тем, кто предпочитает артефакты реальности, а сложные анаморфозы – прямому взгляду на вещи, как они есть. Мотив зеркала в честертоновских рассказах всегда связан с обманом (*Грехи графа Сарадина*) или, в лучшем случае, с самообманом (*Человек в проулке*, *Зеркало судьбы*). Здесь самообман осложняется, что соответствует сложности и фантастичности преступного замысла. «Хозяйке этого (то есть дарнуэевского. – В. Д.) замка, – пишет Честертон, – мир являлся не только в зеркальном, но к тому же и в перевёрнутом изображении». Поддельный портрет и поддельная легенда идеально вписываются в эту перевёрнутую картину мира. Стоит упомянуть ещё и о том, что врач семейства Дарнуэев, д-р Барнет (Barnet), оказывается почти однофамильцем натурфилософа XVII века Томаса Бернета (Burnet), автора *Священной теории Земли* (1682), повествующей о планете, устроенной подобно герметическому яйцу, из недр которой в своё время вырвались воды потопа. На фоне столь причудливой эзотерики рационализм отца Брауна выглядит особенно уютным и надёжным.

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

Да и готическая тема у Честертона почти никогда не преподносится напрямую. Она либо иронически снижается, как это происходит в рассказе *Лиловый парик*, либо переводится в этическую проблему, как в *Последнем плакальщике*. Но та игра, которая ведётся здесь, оказывается куда более сложной и многоплановой.

Помимо того что данный сюжет в почти явном виде пародирует *Собаку Баскервилей*, он содержит интересный философский подтекст. Вадим Руднев показал, что в «брауновском цикле» Честертон изображается конфликт телеологического (отец Браун) и детерминистского (все остальные) сознания.⁵ Там, где спутники отца Брауна (как правило, атеисты или агностики) оказываются бессильными раскрыть, а иногда – и увидеть преступный замысел, он сам, будучи рационалистически мыслящим томистом, раскрывает всю подоплёку событий и отвечает на вопрос «*cui prodest?*», который вовсе не приходит в голову прочим участникам действия.⁶ При этом объяснения отца Брауна (как случилось и в этот раз) противоречат принципу «бритвы Оккама», уютно обосновавшемуся внутри той детерминистской парадигмы, с которой клерикальный детектив борется по долгу службы.

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

Попытка небывшее сделать бывшим, которую предпринимает честертонский художник, с точки зрения отца Брауна должна казаться вывернутым наизнанку богословским парадоксом из времен раннего Средневековья. Отцу Брауну, по всей вероятности, была хорошо известна генеалогия этих парадоксов, а также контекст, в котором они возникали, и, разумеется, то, что стало с ними впоследствии. Речь шла о доверии к разуму как таковому. В своей *Истории средневековой философии* Фредерик Коплстон пишет:

«Св. Петр Дамиани ... утверждал, что нельзя считать само собою разумеющейся универсальную применимость принципов разума в области теологии. Некоторые другие мыслители ... считали, что претензии человеческого разума опровергнуты такими истинами, как рождение от Девы и воскресение Христа. Но речь в данном случае велась скорее об исключительных событиях, нежели о противоречивости логических начал. Петр Дамиани шёл дальше, утверждая, на-

пример, что Бог в своём всемогуществе может изменить прошлое. Так, хотя сегодня реально истинно, что Юлий Цезарь пересёк Рубикон, Бог в принципе может сделать так, что завтра это утверждение станет ложным, если захочет отменить прошлое. Если эта мысль расходится с требованиями разума, то тем хуже для разума».⁷

Но в первом же рассказе цикла (*Санфировский крест*, 1911) отец Браун разоблачает гениального преступника Фламбо, облачившегося в сутану, поскольку тот нападал на человеческий разум, а это, говорит Браун, «дурное богословие». В жизнеописании св. Фомы Аквинского, написанном Честертоном в последние годы жизни, подчёркивается глубокое доверие к интеллектуальным способностям человека, на котором построил свою философию великий схоласт. Но в так называемых детективных рассказах отец Браун побеждает зло, исходя из тех же томистских предпосылок. В средневековой философии возобладало мнение, что Бог ограничен причинно-следственными связями и не склонен изменять прошлое сотворенного им мира. Ретроактивный же предмет противоречит этому фундаментальному принципу: здесь следствие полагается предшествующим во времени вызвавшей его причине.

По аналогии со *Злым роком семьи Дарнзэй* можно вспомнить современный роман Питера Акройда *Чаттертон*, действие которого разворачивается вокруг картины, изображающей Томаса Чаттертона, поэта и самоубийцу, достигшего почтенного возраста и окружённого книгами, заглавия которых совпадают с названиями поэм Уильяма Блейка. Но картина оказывается подделкой XIX века, а Чаттертон, как выясняется, действительно умер в 19 лет. Но это всё беллетристика, а из того, что осталось в анналах истории, ближе всего к нашей теме деятельность ван Мейгерена, автора знаменитых в 1930–1940-е гг. апокрифических «Вермееров». Достоин внимания то, что Игорь Голомшток рассматривает его в ряду мастеров живописного авангарда.⁸ История ван Мейгерена широко известна и даже упоминается в классическом фильме Уильяма Уайлера «Как украсть миллион». Тем не менее её стоит повторить ещё раз, чтобы не жертвовать связностью изложения.

Голландский художник Хан (Хенрикус Антониус) ван Мейгерен (1889–1947) начал свою карьеру фальсификатора с того, что в 1923 написал и продал две картины, якобы принадлежащие Франсу Хальсу. Подделку раскрыли, но имя фальсификатора почему-то не было предано огласке. К следующему своему предприятию он готовился куда тщательнее. Для того чтобы изготовить серию картин евангельского содержания, которые можно было бы приписать Вермееру Дельфтскому, ван Мейгерену пришлось изучить не только манеру художника и живописную технику его времени, но и всё, что было написано о нём искусствоведами. И вот, в трудах Абрахама Бредиуса, крупнейшего специалиста по Вермееру, он нашёл те построения, на которые можно было опереться фальсификатору. Известно, что ранние работы Вермеера значительно отличаются по

стилю от его знаменитых поздних картин. Бредиус постулировал необходимость существования неких несохранившихся или ненайденных полотен Вермеера, которые заполняли бы стилистическую лауну и временной интервал. Ван Мейгерен сумел ответить на этот вызов. И если бы он позднее, уже во время оккупации Нидерландов, не продал одну из своих работ Герингу, то не возникло бы и дело о коллаборационизме. И мы, возможно, пребывали бы в уверенности, что его творения – это счастливо разысканные картины всеми любимого художника. Но ван Мейгерену пришлось сознаться в изготовлении подделок, чтобы избежать обвинения – куда более серьезного – в распродаже национального достояния.

Поводом для того, чтобы причислять знаменитого фальсификатора к авангардистам, может быть только скрупулёзное следование Вадиму Рудневу, разграничившему авангард и модернизм сообразно их художественным стратегиям.⁹ Авангард, в отличие от модернизма, ориентирован на прагматику, на нетрадиционные способы общения со зрителем, читателем, слушателем. Поддельный холст моделирует определённую жизненную ситуацию: как у ван Мейгерена, так и у Честертона. В этом, собственно, и состоит цель ретроактивного произведения. А присущая ему авангардная стратегия с иррациональной подоплекой способна вызвать к жизни множество странных явлений.

И если уж говорить о жизненных ситуациях, а также о ситуациях исторических, то как раз на XX век приходятся те бедствия, отпраздновать счастливое избавление от которых возможно лишь одним способом: стереть, где удастся, их материальные следы, и по возможности быстрее и тщательнее. Дэвид Лоуэнталь на страницах своего компендиума *Прошлое – чужая страна* говорит о том иррациональном, чреватом сомнением в собственной адекватности, впечатлении, которое произвела восстановленная после войны Варшава на человека, заставшего её в руинах:

«Дом, в котором я родился, был разрушен тридцать шесть лет тому назад – но я могу пойти в свою детскую спальню, взглянуть из того же самого окна и увидеть тот же самый дом во дворе напротив... Даже кронштейн лампы с затейливым завитком висит на прежнем месте. Это нервирует, если начинаешь задумываться. “Реально” это или нет?»¹⁰

Можно, конечно, разувериться в реальности настоящего, но задача реконструкции заключается в другом – в том, чтобы подвергнуть сомнению реальность неприятного прошлого, а лучше – вовсе его отменить. Бывшее (ужасы войны, а в случае Варшавы – ещё и национальное унижение) эффектно делается небывшим, несмотря на заверения схоластов о том, что на это неспособен даже Бог. В скобках можно заметить, что противоположная тенденция – небывшее сделать бывшим – умерла в зародыше, хотя её представляла такая солидная фигура, как И.А. Фомин, собиравшийся, в частности, достроить вторую колоннаду Казанского собора. Но это, как

и восстановление Петергофа, случилось давно, хотя буквально у нас на глазах возник объект, на котором как нельзя лучше проявились противоречия того, что можно было бы назвать исторической реконструкцией, если бы это выражение уже не было занято.

Знаменитая Янтарная комната, как всем, без сомнения, известно, находилась в Екатерининском дворце Царского Села с 1755 до своего похищения в 1941 г., а после 1944 её, кажется, никто не видел. К началу 1980-х гг., как, опять же, все прекрасно знают, СССР официально отчаялся найти утраченный памятник, и его решили сделать заново. И вот, после завершения долгих трудов, последовавшего в мае 2003, для всеобщего обозрения открылась новая Янтарная комната. Теперь зададим себе и всем окружающим вопрос: вправе ли мы сказать, что вновь изготовленная Янтарная комната стала тем же самым памятником, что был утрачен во время войны? Или, точнее, при каких внешних условиях предполагаемая идентичность будет важнее более чем 60-летнего «отсутствия»?

Естественно, речь идёт не о физическом тождестве двух Янтарных комнат, в которых нет ни одного общего элемента. Правда и то, что подлинный шедевр Шлютера – Растрелли с течением времени обрастал бы позднейшими дополнениями. Однако выяснение вопроса о критическом количестве дополнений, делающем памятник макетом самого себя, отдаёт нас во власть известного софизма о куче зерна. В культуре же всё обстоит несколько иначе. С семиотической точки зрения можно утверждать, что в истории памятника архитектуры под названием «Янтарная комната» был период, когда он не существовал физически, но продолжал существовать как знак.¹¹ Логично далее предположить, что восприятие этого «периода отсутствия» изменится с течением времени. Пройдёт лет сто, и к воссозданной Янтарной комнате все привыкнут, людей, помнящих её отсутствие, уже не будет, и, главное, срок «нового присутствия» Янтарной комнаты превзойдёт по длительности то время, когда её не было с нами. Чем дальше, тем менее значительным будет казаться разрыв в физическом существовании памятника. Вадим Руднев напоминает:

«Текст не равен своему экземпляру... В случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному».¹²

Когда происходит подобная культурная канонизация в рассматриваемой нами сфере? Естественно тогда, когда физическое существование памятника в данной культуре представляется необходимым и методы его реконструкции удовлетворяют принятым критериям подлинности. Японские культовые постройки уничтожаются и воссоздаются (в прежнем виде) каждые 10–20 лет, но время их жизни в культуре исчисляется столетиями. Здесь, однако, мы сталкиваемся с особым способом существования предметов: акты разрушения и последующего возобновления столь же необходимы, как и непрерывность существования объекта.

Нацеленность на прагматику объединяет стилизации периода историзма и выросшие из них реставрационные проекты периода модернизма, хотя между ними есть одно очень существенное различие. В статье под названием *Почему от WTC не осталось руин?* Григорий Ревзин объявляет современную практику реставраций плодом модернизма и позитивизма. Согласно Ревзину, основания реставрации принадлежат скорее к естественнонаучной парадигме, нежели к художественному творчеству:

«Архитектурная форма в научной реставрации возникает не из художественной, а из научной логики. То есть она должна быть не эстетически убедительна, но научно достоверна. Научная достоверность в свою очередь определяется через соответствие этой формы чему-то ей внеположному – документам, чертежам, аналогиям, – вещам, обладающим собственной, неархитектурной, логикой. Точно так же модернизм обосновывает форму из каких-то иных, неформальных оснований...».¹³

Здесь неизбежно приходится говорить о той или иной степени достоверности наших реконструкций:

«Реставрационная форма соответствует научной документации. Поскольку документация никогда не бывает полной, то в здании всегда открываются какие-то зияния, недокументированные пустоты, и, в соответствии с логикой науки, они должны быть заполнены нейтральной неизвестностью, архитектурным телом без свойств. Научной реставрации неведома категория целостности художественного образа, она оперирует понятием подлинности фрагмента. В результате любая форма оказывается разъятой, разорванной на “документированные” и “недокументированные” части, соответственно на “подлинное” и “неподлинное”...

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

Именно на эпоху модернизма и приходится все самые известные восстановления, от послевоенных и до храма Христа Спасителя. То есть они возникают в эпоху, когда актуальная архитектура перестаёт иметь какое-либо отношение к исторической. Сам акт восстановления есть манифестация этого разрыва. Вместо художника как субъекта традиции возникают художественные формы как объект, в отношении которых автор-восстановитель выступает как таксидермист-препаратор – это чужая ему форма, за которую он отвечает как специалист, а не как личность. Там, где классика предстаёт в качестве чужой формы, классическая традиция заканчивается».¹⁴

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

«Реставрировать здание – не значит только чинить и укреплять его, но ... доводить его до той законченности, которая, возможно, никогда и не была достигнута».¹⁵

Для стилизатора XIX века, действующего в рамках традиционной архитектурной системы, важно своё высказывание на тему исторического стиля, сохраняющего свою актуальность как живое наследие. Но если противопоставить наследию историю, как это сделал Дэвид Лоуэнталь¹⁶, мы окажемся перед вызовом описанного Ревзиным парадокса. История – по определению «другое», и открытие прошлого составляет оборотную сторону описанного Вальтером Бенямином открытия современности. И эта «современность» делает предшествовавшие эпохи, с характерным для них *modus operandi*, аналогичными Золотому веку, т. е. отделёнными от нас окончательно и бесповоротно. Платон писал о египтянах, издевавшихся над греками, уверенными в том, что можно происходить от божества в седьмом поколении. Но и нас от Ницше, заставшего смерть Бога, отделяет не более семи поколений.

Григорий Ревзин пытается увязать практику реставраций архитектурных памятников и конец классической архитектурной традиции, совпавший (но ещё вопрос – насколько точно совпавший) с концом Первой мировой войны. В традиционной архитектуре старый объект заменялся новым, вбирая в себя его смыслы. Напротив, современная (после 1918) архитектурная практика, порвав с классической традицией (т. е. с семиотически понимаемыми знаками «культурной преемственности»), выделила из себя восстановительные работы в качестве самостоятельной дисциплины, скорее научного, нежели собственно художественного характера. Представляется логичным, что берегут и восстанавливают нечто иное по отношению к преобладающей действительности, некую диковину. Исключение, подтверждающее правило, составляет, по Ревзину, венецианская кампания, рухнувшая в 1902 и отстроенная заново в течение последующего десятилетия – театральная декорация в насковозь театрализованном городе. Странно, что он при этом не упоминает Реймский собор.

По всей вероятности, дело заключается в том, что ужасы Второй мировой войны отодвинули память о Первой мировой в далёкое прошлое. Тем не менее практика крупномасштабных восстановительных работ берёт начало не в 1945 г., а в 1918, и велась она в то время средствами традиционной архитектуры. Масштабы разрушений оказались настолько велики, что потребовали (во Франции и Бельгии) выработки особой государственной политики. Арнольд Уиттик пишет:

«Политику восстановления ... можно назвать в некотором роде сентиментальной – она диктовалась общим желанием восстановить города в том виде, который они имели раньше... Отклонения от старого сводились лишь к тому, чтобы то или другое сооружение, которое раньше выглядело слишком современным, заменить новым в стиле ренессанс, больше гармонирующим с главными памятниками. Таким образом, когда время и погода оказали свое благотворное действие, некоторые города приобрели вид более старинный, чем в довоенные годы... примером может служить городок Ньепор, который был разрушен полностью... Весь город приобрёл лишь то отличие от довоенного, что принял более ренессансный вид в результате восстановления уже не существовавшей перед войной ратуши XVI столетия. Другие города восстанавливались в том же духе; отступления от старого допускались только в тех исключительных случаях, когда здание явно было испорчено прежними реставраторами».¹⁷

Но прошло тридцать лет, и пациент в лице традиционной архитектуры, когда в нём снова возникла надобность, оказался скорее мёртв, чем жив. Видимо, все сомнения в «подлинности» восстановленных и заново отстроенных памятников продиктованы именно тем, что реставрация не имеет ничего общего с массовым строительством. Но ведь помимо ансамблей Петергофа или центра Варшавы есть ещё Ковентри и Роттердам, которые не были приведены к довоенному облику – то ли по экономическим причинам, то ли из соображений правдивости. Для модернизма традиционная архитектура есть нечто «другое», и она остаётся таковой и в процессе своего сочинения, и при изготовлении. Нет нужды напоминать, насколько нынешние строительные технологии (не говоря уже о массовой практике) отличаются от технологий столетней давности. Но учитывающему всё сказанное реставратору и стилизатору эпохи модернизма важна сама возможность сделать что-либо от модернизма отличное. Поскольку «сейчас так не делают», он приобщается к ретроактивности. Но общего между ним и его предшественником из XIX века всё-таки больше, нежели различий: общая нацеленность на создание некоей жизненной ситуации перевешивает. Жизнестроительство, одним словом. Но именно жизнестроительство Ревзин считает основополагающей чертой модернизма, в частности архитектурного.¹⁸

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

Дэвид Лоуэнталь в упоминавшейся книге не разбирает причины сознательного искажения и «улучшения» исторических стилей в позднейших подражаниях. У него получается (или в Англии только так и было?), что готические стилизации XIX века оказываются

более правильными, более стильными, нежели подлинная готика. Видимо дело в том, что оригинальность произведения архитектуры, выдержанного в каком-либо из нормативных стилей, может состоять только в отступлении от канона. Стилизатор же нагнетает признаки правильности, иногда – осознанно. Барочные люкарны на куполе Казанского собора нарушают стилистическую чистоту классицизма. Ретроактивные стилизации в петербургской архитектуре закономерно развивались от семиотически невидимых (и поэтому мыслимых несуществующими) пристроек к старинным зданиям до полномасштабных построек, обманывавших профессионалов. Так, например, Г.К. Лукомский считал дом Тимофея Дылева, построенный Ипполитом Монигетти в 1849–1850 гг., старинной постройкой «растреллиевского стиля»¹⁹, а сходство решения несохранившихся ворот Шереметьевского дворца («Фонтанного дома») и служебного флигеля того же дворца, возведённого Н.Л. Бенуа в 1867, ввело в заблуждение автора статьи в профессиональнейшем журнале «Зодчий».²⁰

Честертоновский фальсификатор произносит весьма примечательные слова о живописной манере Гольбейна. Как жаль, говорит он, что живопись не остановилась на этой стадии. Здесь явное предпочтение прошлого настоящему объединяется со стремлением вжиться в чужой стиль, нивелировав свою индивидуальность, – ведь всё, к чему он стремился как художник, уже было сделано другим человеком, жившим сотни лет назад. Голомшток пишет об отсутствии собственной манеры у ван Мейгерена²¹, хотя неизвестно, насколько стиль Вермеера отвечал его исканиям в области художественной формы.

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

В статье из *Проекта Классики* Ревзин проводит параллель между вспомогательными биологическими дисциплинами и реставрацией в архитектуре. Странно, что он упускает возможность уподобить реставрацию палеонтологическим реконструкциям.

Если бы слово «палеонтология» всё-таки было произнесено, оно могло бы вывести нас на новые нетривиальные обобщения.

Если судить по хронологии событий, наука об ископаемых организмах была таким же детищем романтизма, как чувство истории и стилизаторская архитектура. Мишель Фуко²² провозглашает Жоржа Кювье (1769–1832) первым представителем современной научной парадигмы и, в силу этого, родоначальником новой, собственно биологической науки, ориентированной на *время*, в отличие от статичной естественной истории времён Линнея. Но повествование в *Словах и вещах* останавливается как раз на пороге XIX века, высветившего новые параллели между различными областями человеческого знания. И, вдобавок, Фуко ни единым словом не упоминает о том, что барон Кювье доказал возможность вымирания биологических видов и основал палеонтологию, изображающую прошлое как принципиально иной, но познаваемый мир, который может и должен быть реконструирован. Палеонтолог, пытающийся воссоздать «другое», действует как реставратор, воссоздающий или имитирующий традиционную архитектуру, но живущий при этом внутри модернистской парадигмы. Один работает на грани искусства, другой – на грани науки. К тому же принципиальная неполнота не только «палеонтологической летописи», т. е. свидетельств последовательных эволюционных изменений, но и большей части ископаемых находок, обеспечивая исследователя видимой достоверностью, не даёт для этой достоверности исчерпывающих оснований. Каждая реконструкция больше говорит об уровне знания и настроениях своей эпохи, нежели о реальном облике вымерших чудовищ.

Первая волна увлечения динозаврами и соответствующий расцвет реконструкций их облика пришлось на викторианскую эпоху, которой Кювье уже не застал. Всё начинается с того, что в 1825 Гидеон Мэнтелл обнаруживает и описывает скелет игуанодона. Внешний облик животного будет им реконструирован по аналогии с современной игуаной, увеличенной до гигантских размеров, – в первом динозавре трудно было разглядеть собственную образность, отличную от всего, что мы видим вокруг. (Впрочем, это только начало того славного пути, в конце которого мы получили «Парк Юрского периода»). Лавры культуртрегера достались пришедшему чуть позже Ричарду Оуэну, чьи скульптурные реконструкции динозавров (вопиюще неточные) находились в Хрустальном дворце среди экспонатов выставки 1851 г. Иллюстрации в популярных сочинениях того времени изображают динозавров ожесточенно терзающими друг друга – в полном соответствии со словами Теннисона о природе «с алыми зубами и когтями»²³. Правда, оценить степень серьёзности этих изображений сейчас трудно. Важно, однако, другое: открытия палеонтологов предоставляли различным интерпретаторам повод фантазировать уже не об истории, а о бытии как таковом. Первые реконструкции доисторической жизни окрашены неподдельным энтузиазмом и при этом совершенно произ-

вольны. Казалось, не только художники, но и руководившие ими учёные были заворожены открывшейся перед ними возможностью воспроизвести во всех деталях мир, лишённый света человеческого разума и никак себя не осознающий. Динозавры, соразмерные не человеку, но крупнейшим из творений человеческих рук, виделись триумфом неразумной плоти, чудовищной в своём величии. И сама эта чудовищность, казалось, отменяла вопрос о том, для чего было нужно всё это роскошество чуждых нам обитателей земли. До картин предполагаемой жизни на других планетах оставался один шаг, но он, кажется, так и не был сделан в эту эпоху, в большей степени поглощённую расширением своих временных, нежели пространственных границ.

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

В самом конце века эти настроения – вне всякого декаданса и в одеждах наукообразия – увенчаются картиной гибнущей Земли в *Машине времени* Уэллса. Мир был стар, как сама королева Виктория, и находил удовольствие в рассуждениях о конце истории и «грядущей расе». И сама эпоха могла бы закончиться печальной и трогательной нотой, подобной блекнущему сознанию умирающей королевы, двигавшейся от менее вероятного состояния жизни к более вероятному состоянию смерти. Её заботили мёртвые вещи и память об умершем принце Альберте, и если память она привыкла хранить без посторонней помощи, то вещи приходилось заменять, но заменять точными копиями. Смерть подступала не в виде сгущающихся сумерек, а как постепенно высветляющееся поле зрения – вплоть до белого фона. «Memory fades, must the remembered // Perishing be?»²⁴ Чернила выцветают, и остаётся белый лист бумаги, но и он по воле режиссёра распадается на множество снежинок, которые, кружась, уносятся вдаль.

Примечания

- ¹ Честертон Г.К. *Злой рок семьи Дарнуэй* («The Doom of the Darnaways», 1922)
- ² Кайуа Р. *В глубь фантастического* / Пер. Н. Кисловой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С. 47–48.
- ³ Там же, с. 50.

- ⁴ Hunt W.H. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Vol. 2. New York: E.P. Dutton & Co, 1914. P. 95.
- ⁵ Руднев В. *Прочь от реальности. Исследования по философии текста*. М.: Аграф, 2000. С. 119–121.
- ⁶ «Действительность кажется детерминистской, на самом деле она является телеологической. Следует задаться вопросом: не почему произошло то или иное событие, а зачем и кому понадобилось, чтобы это событие выглядело таким образом» (Руднев, указ. соч., с. 119).
- ⁷ Коплстон Ф. *История средневековой философии* / Пер. И. Борисовой. М.: Энигма, 1997. С. 83.
- ⁸ Голомшток И. *Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке*. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 274–277.
- ⁹ Руднев В. Авангардное искусство // Руднев В. *Энциклопедический словарь культуры XX века*. М.: Аграф, 2003. С. 14–17.
- ¹⁰ Лоуэнталь Д. *Прошлое – чужая страна* / Пер. А.В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2004. С. 444.
- ¹¹ Руднев В. *Прочь от реальности...* С. 18–20.
- ¹² Там же, с. 20.
- ¹³ Ревзин Г. Почему от WTC не осталось сруин? // *Проект Классика*, 6 (2003); цит. по: http://www.projectclassica.ru/v_o/06_2003/06_2003_o_01a.htm.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Viollet le Duc E.E. *Dictionnaire raisonne de l'architecture*. Paris: Morel, 1866. V. 8; цит. по: Иконников А. *Историзм в архитектуре*. М.: Стройиздат, 1997. С. 174.
- ¹⁶ Лоуэнталь, указ. соч., с. 5–10.
- ¹⁷ Уиттик А. *Европейская архитектура XX века* / Пер. под ред. А.И. Венедиктова. М.: ГСИ, 1960. С. 179.
- ¹⁸ Ревзин Г. Искусство пустого неба // Ревзин Г. *Очерки по философии архитектурной формы*. М.: ОГИ, 2002. С. 125–138. Впрочем, он не склонен разграничивать авангард и модернизм в архитектуре. Если же строго следовать дефинициям Руднева, получится, что архитектурный авангард начался с первых неоготических стилизаций.
- ¹⁹ Бурдяло А. *Необарокко в архитектуре Петербурга*. СПб.: Искусство, 2002. С. 174.
- ²⁰ Там же, с. 98–99.
- ²¹ Голомшток, указ. соч., с. 276.
- ²² Фуко М. *Слова и вещи* / Пер. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб.: А-Cad, 1994. С. 288–304.
- ²³ «Nature, red in tooth and claw» // Alfred Tennyson, «In Memoriam A.H.N.», LVI.
- ²⁴ «Память слабеет. Ужели мы сами // С ней выцветем без следа?» (Уолтер де Ла Мар, *Прощание*; пер. А. Кокотова).