

“

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

”

Владислав Дегтярев

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

ПРОШЛОЕ
КАК
ОБЛАСТЬ
ТВОРЧЕСТВА

Владислав Дегтярев

Прошлое как область творчества

«НЛО»

2018

УДК 930.85:303.446.4
ББК 71.18

Дегтярев В.

Прошлое как область творчества / В. Дегтярев — «НЛО», 2018

ISBN 978-5-4448-1004-0

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

УДК 930.85:303.446.4

ББК 71.18

ISBN 978-5-4448-1004-0

© Дегтярев В., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

Высокая добродетель обреченности	5
Введение	8
I. Прошлое как область творчества	10
II. Бог внутри машины	20
III. Время зайцев и время кроликов... Скрытая машинерия Льюиса Кэрролла	32
Конец ознакомительного фрагмента.	34

Владислав Дегтярев

Прошлое как область творчества

Высокая добродетель обреченности

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

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

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

Эссеистика бывает разная, в ней есть национальные традиции (русской, увы, нет). Есть английская, та, в которой эссе представляет собой законченный сюжет, только вместо вымышленных героев, как в рассказах и повестях, там действуют либо реальные люди (живые или давно умершие), либо вещи и идеи. «Убийство как одно из изящных искусств» Де Куинси (любопытно, что название предваряемой мною книги содержит намек на заголовок этого текста; вольно? невольно?), эссеистика Честертона, Оруэлла, даже Кристофера Хитченса – лучшие образцы этой традиции, в основании которой не *Essais* Монтеня (1580), а *Essays: Religious Meditations. Places of Perswasion and Disswasion. Seene and Allowed* Фрэнсиса Бэкона (1597). Другая традиция идет как раз от Монтеня, ее сложно назвать «национальной», так как осно-

вал ее мэр Бордо, а вершиной стали случайные заметки, сделанные почти четыреста лет спустя одним скромным слепнувшим жителем Буэнос-Айреса. Здесь совсем другой способ мышления – не сюжет и даже не прямое рассуждение, в котором мы слышим, как говорит автор, а текст, отчасти составленный из разных примеров, цитат, ссылок, текст,двигающийся совсем не прямо и не представляющий собой, что ли, непрерывный поток. В нем много даже не поворотов, а пауз, зияний между тем, что демонстрирует нам эссеист. Он именно не *разговаривает*, а *показывает*, сопровождая демонстрируемое своими лаконичными комментариями. Остальное должен додумать визави-читатель. Собственно, эта традиция очень близка к другому жанру, давно почившему (за крайне редким исключением): барочному трактату. Книга Дегтярева – попытка привить к монтеневской классической розе дикie поросли избыточной учености Томаса Брауна и Роберта Бертона. Получается геральдическое растение, аллегорический гибрид. Если это геральдика, то должен быть герб. Он таков: по бокам геральдического растения, обвиваемые его ветвями, стоят аллегорические фигуры Рацио и Эмоции, Мишель Фуко и Вальтер Беньямин. Композицию венчает лента с девизом «Прошлое как область творчества». Она трепещет над странным ботаническим гибридом, над философом лысым и философом густоволосым (оба в очках). Да, это та самая ленточка на вентиляторе, Ангел Истории.

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

«Прошлое как область творчества» – кабинетная книга. Такое определение вовсе не снисходительно, как думают странные люди, считающие, что книги пишутся бодрячками, на пару месяцев отвлекшимися от так называемой «реальной жизни» для сочинения отчета о ней. Книги пишут в кабинетах, в окружении стоящих там книг. Кабинеты эти могут быть вымышленными, воображаемыми, в наш век мало у кого есть не то что свой кабинет, даже своя отдельная комната, предназначенная для своей отдельной жизни. Все так, но кабинет должен быть, пусть даже ты шелестишь клавишами ноутбука, сидя в «Старбаксе». И книги в нем тоже обязаны присутствовать. Много книг. Впрочем, «Прошлое как область творчества» – «кабинетная книга» не только потому, что она плод уединения и учености. Она в каком-то смысле литературный аналог *cabinets of curiosities*, собрания причудливостей, экзотизмов, диковинок, жанра частного коллекционирования, столь популярного во времена Ренессанса, барокко и даже Просвещения. Диковинок в книге Дегтярева множество – и вещей (старинные автоматы и механизмы, забытые картины на религиозные и мифологические темы, диковатые строения), и людей (ранневикторианские эстеты, эдвардианские литераторы, иезуит Атанасиус Кирхер и график-многостаночник Георгий Нарбут). Они, следуя логике автора, расположены на полках его шкафов (нынешнее значение слова *cabinet*), которые расставлены вдоль стен его воображаемого кабинета (старое значение слова *cabinet*). И, конечно, это не музей.

Но вернемся к Ангелу Истории. Обреченный глядеть назад, обреченный трепыхаться на одном и том же месте, лишенный будущего, он обречен на творчество, а что еще ему остается? Область его творчества тоже очевидна – он ведь Ангел Истории, так что имеет дело с прошлым.

Здесь, именно здесь его трагедия и его торжество. Не забудем: вентилятор стоит в углу торгового зала огромного, наполненного толпой шопинг-молла. Да, мы в аду. Но это хороший ад, ведь у нас есть выбор: трепыхаться или потреблять.

Кирилл Кобрин

Введение

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

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

Так, хотя Бодлер не чуждался того, чтобы выдумывать цитаты уважаемых авторов для своих нужд, но современное чувство приличия заставляет меня уточнить, что нам об этом сообщает Роберто Калассо, и привести год издания и номер страницы¹.

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

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

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

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

Большинство из включенных в книгу эссе решено как case studies, посвященные какому-либо явлению (чаще всего – произведению или деятелю искусства), способному пролить свет на восприятие категории прошлого в определенный момент истории и ее соотношения с оппозицией естественного и искусственного там и тогда, где данная оппозиция имеет место (а это бывает не всегда, о чем себе постоянно приходится напоминать).

Каждый раз я с удивлением обнаруживал, что личности, жившие в разных странах и в разное время, удивительным образом дополняют высказывания друг друга, словно участвуя в заочном диалоге. Конечно, предполагать, что Кэрролл мог быть знаком с текстом никому тогда

¹ Calasso R. La Folie Baudelaire. New York, 2012. P. 7.

не известного Сэмюэля Батлера, опубликованным в новозеландской газете, или что иллюстрация из книги Кирхера о Вавилонской башне могла повлиять на проект Дворца Советов, в отсутствие прямых доказательств было бы опрометчиво, однако я исхожу из предположения о том, что случайностей в культуре не бывает. Так интереснее.

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

*«Why should you always have live things in stories?» said the Professor.
«Why don't you have events, or circumstances?»
Lewis Carroll. Sylvie and Bruno Concluded.*

*– А вам непременно хочется, чтобы в сказке действовали живые существа? – спросил Профессор. – Разве нельзя сочинить историю о событиях или каких-нибудь обстоятельствах?
Льюис Кэрролл. Сильвия и Бруно (пер. Андрея Голова).*

I. Прошлое как область творчества

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

В начале рассказа на унылом и пустынном морском берегу появляются два художника. Чуть позже мы узнаем, что один из них – преступник, а мрачный «готический» антураж в духе Горация Уолпола и Анны Радклифф, то есть гораздо более радикальный, чем «викторианская сырость» у Вирджинии Вулф), – ни к чему не обязывающая декорация. Обстановка, однако, нагнетается с иронической настойчивостью, заставляющей увидеть в Честертоне виртуозного мастера «кэмп». Итак: в полуразрушенном замке, находящемся едва ли не ниже уровня моря, в окружении полусумасшедших старых слуг томится наследница старинного рода Дарнуэй (фамилия звучит в точности как «done away» – «[с ними] покончено»), которая должна по семейной традиции сочетаться браком с каким-то отдаленным кузеном. Прибытия кузена (из далекой Австралии) ждут с минуты на минуту. Но художник, занимающийся реставрацией фамильных портретов, вытаскивает на свет божий изображение забытого родственника с дурными наклонностями. Соответствующая старинная легенда (мороз по коже!) прилагается. Злодей обладает способностью возрождаться в каждом седьмом поколении, и прибывающий кузен – как раз седьмой по счету потомок. Артистичному преступнику, как часто бывает у Честертона, удастся 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, почуяв, видимо, опасность разоблачения, исчезает из повествования навсегда, а мудрый священник передает девушку из рук в руки второму (доброму) художнику и попутно все разъясняет.

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

Ганс Гольбейн Младший незримо присутствует в рассказе как автор знаменитой и таинственной картины «Послы» (1533), привлекавшей внимание многих искусствоведов. Вот как описывает ее Роже Кайуа в книге «В глубь фантастического»: «Полотно построено как герб. Два торжественно-статичных персонажа в парадных одеждах (они имеются в виду в названии картины) будто держат щит, полю которого соответствует стеллаж, где демонстрируется коллекция приспособлений и предметов, символизирующих человеческие знания и свободные

искусства и обычно представленных в натюрмортах жанра “vanitas”. При всей торжественности композиции, в целом в ней не было бы ничего особо удивительного, если бы не одна деталь: чуть выше уровня пола, вытянувшись в наклонном положении вопреки законам тяготения и, очевидно, прочим законам природы, отбрасывая неправдоподобную тень, в воздухе зависло некое тело, не похожее ни на один известный предмет, форма, материал, присутствие которого равно необъяснимы. Сановники, глядящие прямо перед собой, не замечают объекта-фантома и соответственно не обнаруживают ни малейшего беспокойства по этому поводу. Но зрители, чье внимание он неизбежно привлекает, не могут разделять их безразличия»². Таинственный предмет оказывается анаморфозой черепа, но опознать в нем именно череп возможно только под определенным углом, бросая на картину прощальный взгляд, почти параллельный плоскости холста. Кайуа видит в этой композиции «гений художника, замыслившего столкнуть наивный взгляд с загадкой искусной деформации»³. Такими словами можно было бы охарактеризовать и сюжет честертоновского рассказа, удовлетворяющего самым жестким требованиям по части фантастики, которой следует, согласно тому же Кайуа, вырастать из самой ткани повествования.

В начале рассказа содержится прямая отсылка к «Леди Шалотт» Теннисона, видевшей окружающий мир только в зеркале. Согласно Уильяму Хольман-Ханту, «Леди Шалотт» есть аллегория души, прерывающей свою аскезу и немедленно наказанной⁴. 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 дарнуэвского. – В.Д.) замка, – пишет Честертон, – мир являлся не только в зеркальном, но к тому же и в перевернутом изображении». Поддельный портрет и поддельная легенда идеально вписываются в эту перевернутую картину мира. Стоит упомянуть еще и о том, что врач семейства Дарнуэй, д-р Барнет (Barnet), оказывается почти однофамильцем натурфилософа XVII века Томаса Бернета (Burnet), автора «Священной теории Земли» (1682), где повествуется о планете, устроенной подобно герметическому яйцу, из недр которой в свое время вырвались воды потопа. На фоне столь причудливой эзотерики рационализм отца Брауна выглядит особенно уютным и надежным.

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

Да и готическая тема у Честертона почти никогда не преподносится напрямую. Она либо иронически снижается, как это происходит в рассказе «Лиловый парик», либо переводится в этическую проблему, как в «Последнем плакальщике». Но та игра, которая ведется здесь, оказывается куда более сложной и многоплановой. Помимо того, что данный сюжет в почти явном виде пародирует «Собаку Баскервиль», он содержит интересный философский подтекст. Вадим Руднев показал, что в брауновском цикле Честертона изображается конфликт телеологического (отец Браун) и детерминистского (все остальные) сознания⁵. Там, где спутники отца Брауна (как правило, атеисты или агностики) оказываются бессильными раскрыть, а

² Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб., 2006. С. 47–48.

³ Там же. С. 50.

⁴ Holman-Hunt W. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. Vol. 2. New York, 1914. P. 401–403. См. главу «Зрение василиска».

⁵ Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С. 119–121.

иногда – и увидеть преступный замысел, он сам, будучи рационалистически мыслящим томистом, раскрывает всю подоплеку событий и отвечает на вопрос «*cui prodest?*», который вовсе не приходит в голову прочим участникам действия⁶. При этом объяснения отца Брауна (как случилось и в этот раз) противоречат принципу «бритвы Оккама», уютно обосновавшемуся внутри той детерминистской парадигмы, с которой клерикальный детектив борется по долгу службы.

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

Попытка небывшее сделать бывшим, которую предпринимает честертоновский художник, с точки зрения отца Брауна должна казаться вывернутым наизнанку богословским парадоксом из времен раннего Средневековья. Отцу Брауну, по всей вероятности, была хорошо известна генеалогия этих парадоксов, а также контекст, в котором они возникали, и, разумеется, то, что стало с ними впоследствии. Речь шла о доверии к разуму как таковому. «Св. Петр Дамиани, – пишет Фредерик Коплстон в «Истории средневековой философии», – ...утверждал, что нельзя считать само собою разумеющейся универсальную применимость принципов разума в области теологии. Некоторые другие мыслители... считали, что претензии человеческого разума опровергнуты такими истинами, как рождение от Девы и воскресение Христа. Но речь в данном случае велась скорее об исключительных событиях, нежели о противоречивости логических начал. Петр Дамиани шел дальше, утверждая, например, что Бог в своем всемогуществе может изменить прошлое. Так, хотя сегодня реально истинно, что Юлий Цезарь пересек Рубикон, Бог в принципе может сделать так, что завтра это утверждение станет ложным, если захочет отменить прошлое. Если эта мысль расходится с требованиями разума, то тем хуже для разума»⁷. Но в первом же рассказе цикла («Сапфировый крест», 1911) отец Браун разоблачает гениального преступника Фламбо, облачившегося в сутану, поскольку тот напал на человеческий разум, а это, говорит Браун, «дурное богословие». В жизнеописании св. Фомы Аквинского, написанном Честертоном в последние годы жизни, подчеркивается глубокое доверие к интеллектуальным способностям человека, на котором построил свою философию великий схоласт. Но в так называемых детективных рассказах отец Браун побеждает зло, исходя из тех же томистских предпосылок. В средневековой философии возобладало мнение, что Бог ограничен причинно-следственными связями и не склонен изменять прошлое сотворенного им мира. Ретроактивный же предмет противоречит этому фундаментальному принципу: здесь следствие полагается предшествующим во времени вызвавшей его причине.

По аналогии со «Злым роком семьи Дарнуэй» можно вспомнить роман Питера Акройда «Чаттертон», действие которого разворачивается вокруг картины, изображающей Томаса Чаттертона, поэта и самоубийцу, достигшим почтенного возраста и окруженным книгами, загла-

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». – Там же. С. 119.

⁷ Коплстон Ф. История средневековой философии. М., 1997. С. 83.

вия которых совпадают с названиями поэм Уильяма Блейка. И все же картина оказывается подделкой XIX века, а Чаттертон действительно умер в девятнадцать лет. Но это беллетристика, а из того, что осталось в анналах истории, ближе всего к нашей теме деятельность ван Мегерена, автора знаменитых в 1930–1940-е годы апокрифических «Вермееров». Достоин внимания то, что Игорь Голомшток рассматривает его в ряду мастеров живописного авангарда⁸. История вана широко известна и даже упоминается в классическом фильме Уильяма Уайлера «Как украсть миллион». Тем не менее ее стоит повторить еще раз, чтобы не жертвовать связностью изложения.

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

Поводом для того, чтобы причислить знаменитого фальсификатора к авангардистам, может быть только скрупулезное следование Максиму Шапиру и Вадиму Рудневу, разграничившим авангард и модернизм сообразно их художественным стратегиям⁹. Авангард, в отличие от модернизма, ориентирован на прагматику, на нетрадиционные способы общения со зрителем, читателем, слушателем. Поддельный холст моделирует определенную жизненную ситуацию как у ван Мейгерена, так и у Честертона. В этом, собственно, и состоит цель ретроактивного произведения. А присущая ему авангардная стратегия с иррациональной подоплекой способна вызвать к жизни множество странных явлений.

И если уж говорить о жизненных ситуациях, а также о ситуациях исторических, то как раз на XX век приходится те бедствия, отпраздновать счастливое избавление от которых возможно лишь одним способом: стереть, где удастся, их материальные следы, и по возможности быстрее и тщательнее. Дэвид Лоуэнталь на страницах своего компендиума «Прошлое – чужая страна» говорит о том иррациональном, чреватом сомнением в собственной адекватности впечатлении, которая произвела восстановленная после войны Варшава на человека, заставшего ее в руинах: «Дом, в котором я родился, был разрушен тридцать шесть лет тому назад – но я могу пойти в свою детскую спальню, взглянуть из того же самого окна и увидеть тот же самый дом во дворе напротив... Даже кронштейн лампы с затейливым завитком висит на прежнем месте. Это нервирует, если начинаешь задумываться. “Реально” это или нет?»¹⁰ Можно, конечно, разувериться в реальности настоящего, но задача реконструкции заключается в другом – в том, чтобы

⁸ Голомшток И. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004. С. 274–277.

⁹ Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Vol. 2. № 3/4. С. 135–143; Руднев В. Авангардное искусство // Он же. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2003. С. 14–17.

¹⁰ Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. СПб., 2004. С. 444.

подвергнуть сомнению реальность неприятного прошлого, а лучше вовсе отменить его. Бывшее (ужасы войны, а в случае Варшавы – еще и национальное унижение) эффектно делается небывшим, несмотря на заверения схоластов о том, что на это не способен даже Бог. В скобках можно заметить, что противоположная тенденция – небывшее сделать бывшим – умерла в зародыше, хотя ее представляла такая солидная фигура, как И.А. Фомин, собиравшийся, в частности, достроить вторую колоннаду Казанского собора. Но это, как и восстановление Петергофа, было давно, а в Варшаву к тому же нужно еще ехать. И все-таки совсем недалеко есть объект, на котором как нельзя лучше проявились все противоречия того, что стоило бы назвать исторической реконструкцией, если бы это выражение уже не было занято.

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

Естественно, речь идет не о физическом тождестве двух Янтарных комнат, в которых нет ни одного общего элемента. Правда и то, что подлинный шедевр Шлютера – Растрелли с течением времени обрастал бы позднейшими дополнениями. Однако выяснение вопроса о критическом количестве дополнений, делающем памятник макетом самого себя, отдает нас во власть известного софизма о куче зерна. В культуре же все обстоит несколько иначе. С семиотической точки зрения можно утверждать, что в истории памятника архитектуры под названием «Янтарная комната» был период, когда он не существовал физически, но продолжал существовать как знак¹¹. Было бы логичным предположить, что восприятие этого периода отсутствия станет изменяться с течением времени. Пройдет лет сто, и к воссозданной Янтарной комнате все привыкнут, людей, помнящих ее отсутствие, уже не будет и, главное, срок нового присутствия Янтарной комнаты превзойдет по длительности то время, когда ее не было с нами. Чем дальше, тем менее значительным будет казаться разрыв в физическом существовании памятника.

«Текст не равен своему экземпляру, – напоминает Вадим Руднев. – ...В случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному»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.

¹¹ Руднев В. Прочь от реальности С. 18–20.

¹² Руднев В. Прочь от реальности. С. 20.

В статье под названием «Почему от WTC не осталось руин?»¹³ Григорий Ревзин объявляет современную практику реставраций плодом модернизма и позитивизма. Согласно Ревзину, основания реставрации принадлежат скорее к естественно-научной парадигме, нежели к художественному творчеству: «Архитектурная форма в научной реставрации возникает не из художественной, а из научной логики. То есть она должна быть не эстетически убедительна, но научно достоверна. Научная достоверность в свою очередь определяется через соответствие этой формы чему-то ей внеположному – документам, чертежам, аналогиям, – вещам, обладающим собственной, неархитектурной логикой. Точно так же модернизм обосновывает форму из каких-то иных, неформальных оснований...». Здесь неизбежно приходится говорить о той или иной степени достоверности наших реконструкций: «Реставрационная форма соответствует научной документации. Поскольку документация никогда не бывает полной, то в здании всегда открываются какие-то зияния, недокументированные пустоты, и, в соответствии с логикой науки, они должны быть заполнены нейтральной неизвестностью, архитектурным телом без свойств. Научной реставрации неведома категория целостности художественного образа, она оперирует понятием подлинности фрагмента. В результате любая форма оказывается разъятой, разорванной на “документированные” и “недокументированные” части, соответственно на “подлинное” и “неподлинное”...

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

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

Все правильно, и деятельность, например, Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка, центральной фигуры реставраторства XIX века, в нашем понимании сводится к художественной стилизации, часто весьма произвольной. Своего стремления сделать памятники архитектуры более стильными, чем они были в старину, он и не скрывал, начиная статью о реставрации в своем «*Dictionnaire raisonne de l'architecture*» с многозначительного пассажа о том, что «реставрировать здание – не значит только чинить и укреплять его, но... доводить его до той законченности, которая, возможно, никогда и не была достигнута»¹⁴. Для стилизатора XIX века, действующего в рамках традиционной архитектурной системы, важно собственное высказывание на тему исторического стиля, сохраняющего свою актуальность как живое наследие. Но если противопоставить наследию историю, как это сделал Дэвид Лоуэнталь, мы окажемся перед вызовом парадокса, описанного Ревзиным. История – по определению «другое», и открытие прошлого составляет обратную сторону описанного Вальтером Бенямином открытия современности. И эта «современность» делает предшествовавшие эпохи, с характерным для них *modus operandi*, аналогичными Золотому веку, то есть отделенными от нас окончательно и бесповоротно. Платон писал о египтянах, которые издевались над греками, уверенными в том, что

¹³ http://www.projectclassica.ru/v_o/06_2003/06_2003_o_01a.htm

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

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 еще вопрос – насколько точно совпавший) с концом Первой мировой войны. В традиционной архитектуре старый объект заменялся новым, вбирая в себя его смыслы. Напротив, современная (после 1918 года) архитектурная практика, порвав с классической традицией (то есть с семиотически понимаемыми знаками «культурной преемственности»), выделила из себя восстановительные работы в качестве самостоятельной дисциплины скорее научного, нежели собственно художественного характера. Представляется логичным, что берегут и восстанавливают нечто иное по отношению к преобладающей действительности, некую диковину. Исключение, подтверждающее правило, составляет, по Ревзину, венецианская кампанила, рухнувшая в 1902 году и отстроенная заново в течение последующего десятилетия – театральная декорация в насквозь театрализованном городе. Странно, что он при этом не упоминает Реймский собор. По всей вероятности, дело заключается в том, что ужасы Второй мировой войны отодвинули память о Первой мировой в далекое прошлое. Тем не менее практика крупномасштабных восстановительных работ берет начало не в 1945 году, а в 1918-м, и велась она в то время средствами традиционной архитектуры. Масштабы разрушений оказались настолько велики, что потребовали (во Франции и в Бельгии) выработки особой государственной политики. «Политику восстановления... – пишет Арнольд Уиттик, – можно назвать в некотором роде сентиментальной – она диктовалась общим желанием восстановить города в том виде, который они имели раньше... Отклонения от старого сводились лишь к тому, чтобы то или другое сооружение, которое раньше выглядело слишком современным, заменить новым в стиле ренессанс, больше гармонирующем с главными памятниками. Таким образом, когда время и погода оказали свое благотворное действие, некоторые города приобрели вид более старинный, чем в довоенные годы... примером может служить городок Ньепор, который был разрушен полностью... Весь город приобрел лишь то отличие от довоенного, что принял более ренессансный вид в результате восстановления уже не существовавшей перед войной ратуши XVI столетия. Другие города восстанавливались в том же духе; отступления от старого допускались только в тех исключительных случаях, когда здание явно было испорчено прежними реставраторами»¹⁵.

Но прошло тридцать лет, и пациент в лице традиционной архитектуры оказался скорее мертв, чем жив, когда в нем снова возникла надобность. Видимо, все сомнения в «подлинности» восстановленных и заново отстроенных памятников продиктованы именно тем, что реставрация не имеет ничего общего с массовым строительством. Но ведь помимо ансамблей Петергофа или центра Варшавы есть еще Ковентри и Роттердам, которые не были приведены к довоенному облику – то ли по экономическим причинам, то ли из соображений правдивости. Для модернизма традиционная архитектура есть нечто «другое», и она остается таковым и в процессе своего сочинения, и при изготовлении. Нет нужды напоминать, насколько нынешние строительные технологии (не говоря уже о массовой практике) отличаются от технологий столетней давности. Но учитывающему все сказанное реставратору и стилизатору эпохи модернизма важна сама возможность сделать что-либо от модернизма отличное. Поскольку «сейчас так не делают», он приобщается к ретроактивности. Но общего между ним и его предшественником из XIX века все-таки больше, нежели различий: общая нацеленность на создание некоей жизненной ситуации перевешивает. Жизнестроительство, одним словом. Но именно жизнестроительство Ревзин считает основополагающей чертой модернизма, в частности архитектурного¹⁶.

¹⁵ Уиттик А. Европейская архитектура XX века. М., 1960. С. 179.

¹⁶ Ревзин Г. Искусство пустого неба // Он же. Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002. С. 125–138. Впрочем,

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

Дэвид Лоуэнталь в упоминавшейся книге не разбирает причины сознательного искажения и «улучшения» исторических стилей в позднейших подражаниях. У него получается (или в Англии только так и было?), что готические стилизации XIX века оказываются более правильными, более стильными, нежели подлинная готика. Видимо, дело в том, что оригинальность произведения архитектуры, выдержанного в каком-либо из нормативных стилей, может состоять только в отступлении от канона. Стилизатор же нагнетает признаки правильности, иногда – осознанно. Барочные люкарны на куполе Казанского собора нарушают стилистическую чистоту классицизма. Ретроактивные стилизации в петербургской архитектуре закономерно развивались от семиотически невидимых (и поэтому мыслимых несуществующими) пристроек к старинным зданиям до полномасштабных построек, обманывавших профессионалов. Например, такой эрудит, как Г.К. Лукомский, считал дом Тимофея Дылева (1849), построенный Ипполитом Монигетти на Обводном канале, старинной постройкой «растреллиевского стиля»¹⁷, а сходство решения несохранившихся ворот Шереметевского дворца («Фонтанного дома») и служебного флигеля того же дворца, возведенного Н.Л. Бенуа в 1867 году, ввело в заблуждение автора статьи в профессиональнейшем журнале «Зодчий»¹⁸.

Честертоновский фальсификатор произносит весьма примечательные слова о живописной манере Гольбейна. Как жаль, говорит он, что живопись не остановилась на этой стадии. Здесь явное предпочтение прошлого настоящему объединяется со стремлением вжиться в чужой стиль, нивелировав свою индивидуальность – ведь все, к чему он стремился как художник, уже было сделано другим человеком, жившим сотни лет назад. Игорь Голомшток пишет об отсутствии собственной манеры у ван Меегерена¹⁹, хотя неизвестно, насколько стиль Вермеера отвечал его исканиям в области художественной формы.

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

В статье на сайте «Проект Классика» Ревзин проводит параллель между вспомогательными биологическими дисциплинами и реставрацией в архитектуре. Странно, что он упускает возможность уподобить реставрацию палеонтологическим реконструкциям. Если бы слово «палеонтология» все-таки было произнесено, оно могло бы вывести нас на новые нетривиальные обобщения.

он не склонен разграничивать авангард и модернизм в архитектуре. Если же строго следовать дефинициям Максима Шапира и Вадима Руднева, получится, что архитектурный авангард начался по крайней мере с работ О.У. Пьюджина.

¹⁷ Бурдяло А.В. Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002. С. 174.

¹⁸ Там же. С. 98–99.

¹⁹ Голомшток И. Указ. соч. С. 276.

Если судить по хронологии событий, наука об ископаемых организмах была таким же детищем романтизма, как чувство истории и стилизаторская архитектура. Мишель Фуко²⁰ провозглашает Жоржа Кювье (1769–1832) первым представителем современной научной парадигмы и в силу этого родоначальником новой, собственно биологической науки, ориентированной на *время*, в отличие от статичной естественной истории времен Линнея. Но повествование в «Словах и вещах» останавливается как раз на пороге XIX века, высветившего новые параллели между различными областями человеческого знания. И вдобавок Фуко ни единым словом не упоминает о том, что барон Кювье доказал возможность вымирания биологических видов и основал палеонтологию, изображающую прошлое как принципиально иной, но познаваемый мир, который может и должен быть реконструирован. Палеонтолог, пытающийся воссоздать «другое», действует как реставратор, воссоздающий или имитирующий традиционную архитектуру, но живущий при этом внутри модернистской парадигмы. Один работает на грани искусства, другой – на грани науки. К тому же принципиальная неполнота не только «палеонтологической летописи», то есть свидетельств последовательных эволюционных изменений, но и большей части ископаемых находок, обеспечивая исследователя видимой достоверностью, не дает для этой достоверности исчерпывающих оснований. Каждая реконструкция больше говорит об уровне знания и настроениях своей эпохи, нежели о реальном облике вымерших чудовищ.

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

Фантазии обретали плоть, пусть даже это была бумажная плоть реконструкций. Буквально через несколько лет после игуанодона Мэнтелла происходит открытие человеческой доистории: Буше де Перт находит каменные орудия первобытного человека. Останки же неандертальца (1856) породили весь спектр мыслимых истолкований, отрицающих его древность, включая совершенно анекдотические: от современного идиота до русского кавалериста 1814 года. Но воздух эпохи был уже проникнут сознанием неотвратимости изменений и ожи-

²⁰ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 288–304.

данием конца. И как раз в середине столетия физики Клаузиус и Томпсон (лорд Кельвин) формулируют второе начало термодинамики, открывая дорогу спекуляциям о тепловой смерти Вселенной, бывшей физическим аналогом идеи исторического регресса.

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

«Memory fades, must the remembered
Perishing be?»
(Walter de la Mare).
(«Память слабеет. Ужели мы сами
С ней выцветем без следа?»
Пер. Алексея Кокотова).

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

II. Бог внутри машины

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

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

Фридриху Георгу Юнгеру, младшему брату Эрнста Юнгера, принадлежит книга «Совершенство техники» (написанная в 1939 году, но изданная лишь в 1946-м), в которой он спорит с концепцией технического прогресса, отстаивая взгляд на технику как на вторую природу²¹. Подробнее о ней будет сказано далее²², здесь же достаточно упомянуть приведенные Юнгером слова некоего Анри Ван де Вельде, которого можно отождествить с архитектором арнуво, о машинах, подобных бесстрастным буддам в своем статуарном совершенстве. «Люблю машины, – говорит Ван де Вельде, – они словно бы создания высшего уровня. Разум избавил их от всех страданий и радостей, присущих человеческому телу в деятельном и усталом состоянии! Машины на своих мраморных постаментах ведут себя как Будды, сидящие, скрестив ноги, в вечном лотосе и предающиеся созерцанию. Они исчезают, когда рождаются более прекрасные и совершенные, чем они»²³. Сарказм комментариев Юнгера (заметившего, что машины на редкость суетливы и максимально далеки от созерцания) не вполне достигает своей цели. К сожалению, Юнгер останавливается в полушаге от радикальных выводов о технике, успевшей стать второй природой, но принципиально отличающейся от первой, собственно органической природы самым стилем своих действий.

²¹ Хотя он и не употребляет это выражение.

²² См. главу «Аллегория как механизм. Случай Нарбута, случай барокко».

²³ Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. Машина и собственность. СПб., 2002. С. 36.



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

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

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

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

Пьер Видаль-Накэ в статье «Греческий разум и полис»²⁴ роняет замечание о так называемой технологической отсталости греков, порожденной особенностями их восприятия, поскольку технические устройства казались им существующими не для человека, а вместо него. Проницательно, казалось бы, но вместе с тем и не вполне верно, поскольку такие произ-

²⁴ Видаль-Накэ П. Греческий разум и полис // Он же. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире. М., 2001. С. 279.

ведения механического искусства древности, как голубь Архита или двойник царицы Анеги, описанный Полибием со смесью отвращения и восторга, могут существовать рядом с человеком и за его счет, но никак не вместо человека, их создавшего.

Вот что пишет Полибий в 13-й книге своей «Истории», изображая едва ли не первую в истории смертоносную механическую женщину: «Он же (спартанский тиран Набис. – В.Д.) велел изготовить следующую машину, если только позволительно называть машиною такой снаряд. Это была роскошно одетая фигура женщины, лицом замечательно похожая на супругу Набиса. Вызывая к себе того или другого гражданина с целью выжать у него деньги, Набис долгое время мирно уговаривал его, намекая на опасности от ахеев, угрожающие стране и городу, указывая на большое число наемников, содержимых ради благополучия же граждан, напоминая о расходах, идущих на чествование божеств и на государственные нужды, если вызванный гражданин поддавался внушениям, тиран этим и довольствовался. Если же кто начинал уверять, что денег у него нет, и отклонял требование тирана, Набис говорил ему примерно так: “Кажется, я не умею убедить тебя; полагаю, однако, что моя Анега тебя убедит”. Так называлась супруга Набиса. Чуть он только произносил эти слова, как являлось упомянутое выше изображение. Взяв супругу за руку, Набис поднимал ее с кресла, жена заключала непокорного в свои объятия, который вплотную прижимался к ее груди. Плечи и руки этой женщины, равно как и груди, были усеяны железными гвоздями, которые прикрывались платьем. Всякий раз, как тиран упирался руками в спину женщины и потом при помощи особого снаряда малопомалу притягивал несчастного и плотно прижимал к груди женщины, истязуемый испускал крики страдания. Так Набис погубил многих, отказывавших ему в деньгах»²⁵.

Не этот ли текст породил устойчивую литературную (а затем и кинематографическую) традицию, продолженную Гофманом, Вилье де Лиль-Аданом, Фрицем Лангом и, уже после завершения эпохи ар-деко, Джоном Фаулзом, в «Волхве» которого содержится следующий пассаж: «В один из приездов он повел меня в потайную галерею. Там хранился набор автоматов – многие из них достигали человеческого роста, будто сошли (или скатились) со страниц повестей Гофмана. Дирижер невидимого оркестра. Два гвардейца на дуэли. Примадонна, что металлическим голосом исполняла арию из “Служанки-госпожи”. Девушка, которая приседала в реверансе перед учтивым кавалером, а потом танцевала с ним выморочный, призрачный менуэт. Но главным экспонатом была Мирабель, la Maîtresse-Machine. Нагая женщина, крашенная, с кожей из шелка; когда ее заводили, она валилась на ветхую кровать, поднимала ноги и вместе с руками разводила их в стороны. Как только владелец ложился сверху, руки смыкались и придерживали его. Но де Дюкан ценил ее прежде всего за устройство, которое предохраняло хозяина от рогов. Если не повернуть рычажок на затылке, руки в какой-то момент сжимаются, как тиски. А потом мощная пружина выталкивает в пах прелюбодея стилет. Эту мерзкую игрушку смастерили в Италии в начале XIX века для турецкого султана. Продемонстрировав ее “верность”, де Дюкан повернулся ко мне и сказал: “C’est ce qui en elle est le plus vraisemblable”. Это ее свойство взято прямо из жизни»²⁶.

Здесь, как видим, техника заимствует некоторые свойства жизни, или нас хотят в этом уверить. Однако различие между живым и неживым, естественным и искусственным, природным и рукотворным (этот ряд оппозиций неполон, его можно с легкостью продолжить) было явным далеко не всегда. Неоднократно упоминавшийся здесь Мишель Фуко говорит в «Словах и вещах» о введении в науку временного измерения. До этого была естественная история, в рамках которой ни Линней, ни Бюффон не привлекали время в свои великолепные, но одномерные классификации. Как пишет Фуко, «время никогда не понималось (в классическом мышлении. – В.Д.) как принцип развития живых существ в их внутреннем строении, а

²⁵ Полибий. Всеобщая история. Кн. 13, гл. 7 // Он же. Всеобщая история. М., 2004. Т. 2. С. 74–75 (пер. Ф.Г. Мищенко).

²⁶ Фаулз Д. Волхв. М., 1998. С. 192–193 (пер. Б.Н. Кузьминского).

воспринималось лишь как возможный переворот во внешнем пространстве их обитания»²⁷. Ход времени мог означать лишь перемещение вверх всей лестницы существ, как об этом писал Шарль Бонне, немало не становясь эволюционистом. В начале же XIX столетия Кювье создал современную биологию, включив в нее время, но тем самым он разрушил единство вида как клетки на шахматной доске, превратив эту клетку в срез ветвистой кроны филогенетического древа. Для ученых же классической эпохи «жизнь не полагает очевидного порога, начиная с которого требуются совершенно новые формы знания»²⁸.

Схема Фуко имеет эволюционный характер и может быть нарисована в виде филогенетического древа, ветви которого расходятся все дальше друг от друга: сначала разделились тексты и объекты, затем – объекты живые и неживые, и так далее. Однако прогрессивная эволюция – лишь одна из возможных моделей взаимоотношения прошлого и настоящего. Концепция прогресса сама может быть подвергнута историзации. Владимир Емельянов в статье «Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса)» показывает, как различные эпохи, начиная с Ренессанса, выбирали среди дохристианских культурно-исторических типов комплементарные настоящему моменту, приписывая им вневременную актуальность. Так и сформировавшая XIX век идея прогресса и конфликта между новыми и старыми тенденциями культуры есть, по мысли автора, не более чем калька с греческого мифа о смене поколений богов: Крон свергает Урана, чтобы самому быть свергнутым своим сыном Зевсом²⁹.

Модель, предложенную Фуко, также возможно подвергнуть трансформации, убрав стрелу времени и получив при этом интересные результаты. Американский историк науки Джессика Рискин рисует аналогичную схему на примере разделения живого и неживого, точнее – природного и искусственного, но эта схема оказывается цикличной. Для Кювье существовала четкая граница между живым и неживым, которой не было в мире Линнея, писавшего, что «камни растут, растения растут и живут, животные растут, живут и чувствуют»³⁰. Ничто тем не менее не запрещает нам вернуться обратно, от Кювье к Линнею. В определенной степени это уже происходит.

Рискин отмечает, что физиологи и механики XVIII века в равной степени уподобляли как живое существо машине, так и машину – живому существу. Они постоянно пытались стереть разделяющую их грань. «Если жизнь материальна, значит, материя – живая, и трактовать животное в качестве машины значит, тем самым, одушевлять машину... Механики и механицисты XVIII столетия изображали животную машинерию, бывшую при этом живой и чувствительной. Рассматривая животное как механизм, они начинали видеть животное в машине и конструировать машины соответствующим образом»³¹. Культура, размывавшая границу живого и неживого, возникает где-то в середине XVIII века и к 1820-м годам сходит на нет. Если механический лебедь Майяра (1733) был простодушно снабжен парой гребных колес, то уже знаменитая утка Вокансона (1738) могла не только склевывать зерно, но и переваривать его как настоящая – так, во всяком случае, казалось зрителям. Механическая птица, способная испражняться, вызвана к жизни не озорным желанием пошутить на скатологические темы, а осознанным стремлением устранить различие между механическими и физиологическими процессами. «Почему именно испражняющаяся утка? Потому что Вокансон для каждого из своих проектов выбирал предмет, казавшийся как можно более далеким от механики. И что

²⁷ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 180.

²⁸ Там же. С. 191.

²⁹ Емельянов В.В. Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса) // Вопросы философии. 2011. № 8. С. 46–57.

³⁰ Линней К. Философия ботаники. М., 1989. С. 9.

³¹ Riskin J. Eighteenth-Century Wetware // Representations 83. Summer 2003. P. 97–125. Цит. по сетевой версии: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/representations1.pdf>.

может быть дальше от машины, более беспорядочно-органическим, чем дефекация?»³² Механическая – но совсем как живая – утка; или, допустим, механическая пианистка, с тонкими и гибкими пальцами, да еще и способная дышать; или механический рисовальщик, сдувающий с листа угольную пыль от раскрошенного грифеля, – все они демонстрируют неопределенность грани между живым и неживым, как живописные обманки (*trompe-l'oeil*) XVIII века стирают грань между реальным объектом и изображением.

Любопытно, что ни Фуко, ни Riskin не вспоминают поэтическую и риторическую традицию барокко, постоянно уподобляющую человеческое тело (или сердце) часовому механизму. Но эта метафора составляет едва ли не общее место той барочной драмы, которой посвятил свою книгу Вальтер Беньямин. «Человеческие аффекты», говорит Беньямин о политической науке барокко, понимаются здесь «как поддающийся расчету движущий механизм тварного создания...», поэзия разделяет это представление и стремится сохранить его живым³³. Вспомним попутно слова Гоббса из «Левиафана» о государстве как об искусственном человеке³⁴ и продолжим цитату: «Наряду с выражениями вроде: “В часовом механизме власти советы хотя и подобны шестеренкам, однако властелин (выступающий, возможно, как часовщик. – В.Д.) должен быть не менее значим, чем стрелки и гири”, можно упомянуть слова “Жизни” из второй интермедии “Мариамны”:

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

Или там же:

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

А об Агриппине говорится:

И вот лежит гордый зверь (*das stoltze Thier*),
надменная женщина,
Что думала: часовой механизм ее мозга
Способен перевернуть вращение светил»³⁵.

Беньямин несколько прямолинейно сводит метафорику часового механизма к новому для той (барочной) эпохи представлению об обезличенном секулярном времени. Нам же представляется здесь важным другое: часы всегда предполагают часовщика, обладающего практически неограниченной властью над механизмом, и это не обязательно должен быть Бог, им способен быть и суверен. Барочная драма тем самым предвосхитила не только более формализованные штудии следующего столетия, приведшие как к трактату Ламетри, так и к восхитительным автоматам французских мастеров, но и викторианские, условно говоря, страхи перед механической «жизнью» (как, впрочем, и перед диким зверем). То, что в культуре XVIII века было слито воедино, разделилось впоследствии на два потока, попеременно главенствовавшие в культурном сознании. Но мы не можем удержаться, чтобы не указать на равен-

³² Riskin J. Eighteenth-Century Wetware. P. 104.

³³ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 88.

³⁴ Гоббс Т. Левиафан // Он же. Сочинения. М., 1991. Т. 2. С. 5.

³⁵ Беньямин В. Указ. соч. С. 88. Приведены цитаты из трагедий И.К. Хальмана «Мариамна» (1670) и Д. Лоэнштейна «Агриппина» (1665).

ство «женщина = животное = механизм = смерть», имеющее глубокие корни в культуре. Можно вспомнить также, что механические люди, встречающиеся в более поздней литературной традиции, – это почти исключительно механические женщины. И, как правило, вредоносные.

Вокансону гендерная проблематика была чужда. Но ему приписывается идея построить действующую модель человеческого организма, что, видимо, не вполне верно. Хотя самым первым проектом Вокансона была «движущаяся анатомия», «которую он описывал как машину, “состоящую из нескольких автоматов и в которой физиологические процессы нескольких животных воспроизводятся движением огня, воздуха и воды”. Об этой первой машине известно крайне мало – лишь то, что Вокансон совершил с ней успешное турне по Франции. Позднее он вернулся к своему проекту и в 1741 году представил на рассмотрение Лионской академии замысел “создать автоматическую фигуру, движения которой будут воспроизводить все процессы в теле животного, как то: кровообращение, дыхание, пищеварение, движение мускулов, сухожилий, нервов и т. д. . . . Используя этот автомат, мы сможем осуществлять опыты по физиологии животных и . . . делать из них выводы, позволяющие нам распознавать разные состояния человеческого здоровья”. Похоже, что эта машина так и не была завершена. Но и через двадцать с лишним лет, не расставшись со своей идеей, пусть и в более скромной форме гидравлической модели кровеносной системы, Вокансон обращается за помощью к Людовику XV. Король поддержал проект постройки машины в Гвиане, где можно было бы использовать “эластичный каучук” для изготовления вен. Эти вены стали бы первыми гибкими резиновыми трубками. И опять замысел не был осуществлен, хоть и остался как еще одно свидетельство желания использовать жизнеподобные материалы для имитации органов человека и животных»³⁶.

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

«Хирург . . . по имени Клод-Николя Ле Ка³⁷ . . . в 1739 году опубликовал описание (ныне утраченное) “автоматического человека, в котором можно видеть исполнение основных процессов животной экономики”, а именно кровообращения, дыхания и “выделения”. Его идея, как и у Вокансона, . . . состояла в том, что на таком автомате можно ставить опыты, проверяя различные способы лечения человека. Неясно, что стало с первоначальным проектом, но Ле Ка вернулся к своему замыслу в 1744 году, когда на заседании Руанской академии прочитал доклад, содержащий то же предложение “построить искусственного человека или автомат, в котором он намеревается показать все функции организма – циркуляцию крови, сокращения сердца, работу легких, поглощение пищи и ее переваривание, выделение, заполнение кровеносных сосудов и их опустошение при кровотечениях,” – и дальше Ле Ка воспроизвел особенность современной ему механистической философии, трактовавшей язык в ряду телесных отправлений – “речь и произнесение слов”. Доклад собрал множество слушателей, один из которых описал эту сцену следующим образом: “Месье Ле Ка поведал нам о замысле создать искусственного человека. Его автомат будет обладать кровообращением, дыханием, квазипищеварением, выделением, а также сердцем, легкими, печенью, мочевым пузырем и, прости Господи, всем, что оттуда исходит. Если он подхватит лихорадку, мы пустим ему кровь, дадим ему слабительного, и он будет совсем как человек – даже слишком”. Утверждение о том, что можно построить человека-машину, который мог бы не только дышать и усваивать пищу, но и говорить, болеть лихорадкой, лечиться и вылечиваться от болезни, подразумевало знание не

³⁶ Riskin J. Op. cit. P. 112.

³⁷ Клод-Николя Ле Ка был выдающимся руанским врачом, основателем Руанской академии наук. Габи Вуд (Wood G. Living Dolls: A Magical History of the Quest for Mechanical Life. London, 2002. P. 46–50) считает возможным его знакомство с молодым Вокансоном в конце 1720-х годов. Согласно версии Вуд, во время постройки своей модели Ле Ка полагал, что Вокансон работает над тем же, и видел в нем серьезного конкурента.

только о том, что есть человек, но и о том, что есть машина»³⁸. А также – добавим от себя – о тех случаях, когда они идентичны.

Разделение человека и машины происходит в 1820-е годы, когда Просвещение сменяется Романтизмом (или Историзмом). Органическое начинает пониматься как подвластное времени: сама жизнь оказывается его функцией. Артефакт или механизм в этом смысле бессмертны, но лишь постольку, поскольку уже умершее не способно умереть повторно. «Часовой механизм, – объясняет Габи Вуд в предисловии к своей книге «Живые куклы», – есть противоположность нам, смертным (“наши механизмы отрицают время” – это одна из фраз, которые пишет автомат Жаке-Дроза). Время заключено внутри андроида в противоположность тому, как мы сами заключены внутри нашего времени. Человек подвержен действию времени и неуклонно движется к смерти, автомат же, напротив, отмечает время, не будучи им пожиром»³⁹.

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

Генезис представления о технике как о надчеловеческой силе проследить трудно. С одной стороны, философские предпосылки техники имеют явно гностическую природу: стремление добиться благодати инструментальными средствами. Гностична теория органопроекции, разработанная Эрнстом Каппом и популяризированная у нас Флоренским (инструменты как продолжение органов, то есть человек эмануирует их из себя)⁴⁰.

Органопроекция дает ключ к пониманию того, почему модернизм согласен иметь дело лишь с частными (телесными) функциями человека. Если для модерниста дом представляет собой лишь проекцию тела вовне, тогда он, во-первых, приравнивается к любому техническому устройству (которое тоже есть проекция чего-либо вовне), хотя бы к такому примитивному, как молоток, а во-вторых, для всяческих культурных аллюзий места уже не остается. Таким образом, архитектура изымается из сферы искусства и вообще эстетики, оставаясь лишь упаковкой для физиологических и экономических (низших по определению) процессов. В классической же архитектуре здание понимается как образ мира, то есть универсума, который несоизмеримо больше отдельного человеческого существа. Еще раз убеждаемся, что все приходит к гностицизму: изъятие смыслов из архитектуры продиктовано стремлением расширить пропасть между духом и материей.

Согласно Хансу Зедльмайру, перенос фабричной эстетики на помещения, предназначенные для пребывания там людей, оправдан лишь в больницах, «где человек редуцирован к собственной телесности»⁴¹. Но образ больницы намекает на самую заметную и наименее приятную сторону органопроекции – возможность помыслить соединение человеческого тела и механических устройств для расширения человеческих возможностей⁴². Страх перед соединением человеческого и нечеловеческого, в сущности, тот же самый, что вызывается персонажами «низшей мифологии»: оборотень есть одновременно и человек, и зверь, только звериное почему-то побеждает. Но и прививки механического человеческого начало не выносит: так

³⁸ Riskin J. Op. cit. P. 114–115.

³⁹ Wood G. Op. cit. Introduction. P. xvii.

⁴⁰ См.: Геллер Л. «Органопроекция»: в поисках очеловеченного мира // Звезда. 2006. № 1 (<http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/11/ge17.html>).

⁴¹ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 77.

⁴² Парадоксальным образом, протезы официально преподносились в качестве средства расширения человеческих возможностей, что дает ряду исследователей повод говорить о «веймарских киборгах», связывая практику медицины того времени с современными концепциями «постчеловека».

Пелопс, сын Тантала и обладатель плеча из слоновой кости⁴³, был проклят за тройное предательство, что и определило судьбу его потомков на несколько поколений вперед, вплоть до Ореста и Электры. Конечно, наследственная безнравственность здесь тоже сыграла свою роль (поскольку не каждому достается такой отец, как Тантал, постоянно испытывавший терпение богов), однако белое плечо стало знаком и перешло к потомству.

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

Здесь позволительно было бы вспомнить еще одну цитату. Станислав Лем в эссе «Культура как ошибка» (сб. «Абсолютная пустота», 1971)⁴⁴ заметил *cum grano salis*, что техника, в отличие от культуры, не придумывает высоких слов для несчастного жребия человека, а прямолинейно делает его счастливым. В буквальном смысле и это неверно, однако наши цитаты, подобно кусочкам пазла, собираются в некую неожиданную картину, которой мы не замечали еще минуту назад. Вместо человека, но и посредством человека, для его счастья и за его счет: такова досадная двойственность всех рассуждений о технике.

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

Все началось в Североамериканских Соединенных Штатах, точнее в Новой Англии, в 1853 году, когда проповедник универалистской церкви по имени Джон Мюррей Спир позволил обратить себя в спиритизм. О Спире есть статья в Википедии, где приводятся годы его жизни – с 1804-го (предположительно) до 1887-го, и вышедшая лет десять назад книжка⁴⁵. Сразу оговоримся, что наш персонаж не был тихим городским сумасшедшим – напротив, это был пусть и не слишком крупный, но решительный политический деятель, выступавший за отмену рабства и смертной казни и за предоставление женщинам политических прав. Универсалисты проповедовали идею о грядущем спасении всех душ, и эта уверенность в посмертном равенстве побуждала людей, подобных Спиру, добиваться социальной справедливости для живущих. Интерес же к спиритизму повернул деятельность нашего героя в новое русло, соединив религию и политику в некоторое неожиданное целое.

Стоит, возможно, упомянуть о том, что спиритизм в те времена был явлением свежим и, что немаловажно, американским по происхождению. Только в 1848 году сестры Фокс из Хайдисвилля, штат Нью-Йорк, начали перестукиваться с духами умерших, что принесло им (сестрам, не духам) известность, деньги и множество последователей. Одна из сестер добралась даже до Петербурга и выступала перед Александром III – намного позже, впрочем, да и без особого успеха у императора. Но Спир, в отличие от падких на успех дам, хотел большего, и не для себя, а для человечества. Общение с умершими означало приобщение к их мудрости,

⁴³ Каковое было сделано Гефестом и даровано богами взамен съеденного (по рассеянности) Деметрой за обедом, где сам Пелопс играл роль главного блюда. См. главу «Возвышенная механика, чудовищная архитектура».

⁴⁴ Лем С. Культура как ошибка // Он же. Библиотека XXI века. М. 2002. С. 122–136.

⁴⁵ Buescher J.B. The Remarkable Life of John Murray Spear: Agitator for the Spirit Land. Notre Dame, Indiana, 2006.

причем чисто земного, практического свойства. Все то, что обычно говорится на тему позитивистского характера спиритизма как квазирелигии, в истории Спира проявилось в причудливо гипертрофированной форме.

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

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

Работы были начаты в октябре 1853 года. Местом для осуществления эксперимента избрали ферму одного из единомышленников Спира, стоявшую на холме в окрестностях города Линн, расположенного к северу от Бостона. Наш герой не получил от своих небесных руководителей общей схемы аппарата, а только последовательные указания, и в силу этого постройка шла по принципу сложения частей – «подобно тому, как украшают елку на Рождество», по замечанию современного комментатора⁴⁶. К сожалению, ни чертежей, ни даже зарисовок этого загадочного механизма, который Спир и его единомышленники называют разными эффектными именами, в том числе Философским Камнем и Последним и Лучшим Даром Небес, до наших дней не дошло, так что судить о его конструкции можно лишь по свидетельствам очевидцев.

Описания устройства, оставленные сподвижниками Спира, говорят о металлических стойках, рычагах, пластинах из меди и цинка, шарах (некоторые из них были полыми) и множестве магнитов (некоторые из них были помещены в полые шары). Имелись также провода, служившие чем-то вроде заземления, и антенны, якобы соединявшие аппарат с верхними слоями атмосферы. Сложность конструкции подтверждала в глазах зрителей ее происхождение свыше, мы же отметим ее театральность. Прежде всего, это нечто мудреное, даже на грани комизма, словно декорация для истории о безумных ученых. И да, слово «карго-культ»⁴⁷ уже готово сорваться с нашего языка.

Спир утверждал, что конструкция аппарата соответствует устройству человеческого тела, то есть определенные блоки аналогичны мозгу, сердцу, легким и другим внутренним органам. Именно поэтому аппарат должен был получать энергию из источника, питающего всю Вселенную, а не от обычных батарей и лейденских банок. Каким именно образом устройство отобра-

⁴⁶ *Schneck R.D.* John Murray Spear's God Machine // *Fortean Times*. May 2002 (http://www.forteanimes.com/features/articles/246/john_murray_spears_god_machine.html).

⁴⁷ Совокупность магических практик, зафиксированных после Второй мировой войны на островах Меланезии, где ранее располагались военные аэродромы. Аборигены строили макеты взлетно-посадочных полос и самолетов из подручных материалов, будучи уверены, что эти действия заставят вернуться американских военных (на самом деле – духов предков), которые привезут много вкусной еды и красивых вещей. В последнее время термин все чаще используется в расширительном смысле как воспроизведение отдельных черт более высокой культуры, вырванных из контекста.

жало человеческую анатомию (и зачем это было нужно), объяснить трудно, поскольку ничего антропоморфного, если судить по дошедшим до нас описаниям, в спировском механизме не было.

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

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

Возможно, потусторонние корреспонденты Спира сами не были особенно последовательны в своих высказываниях. Сохранилось утверждение о том, что механизм представляет собой разумное существо, которое тем не менее ниже человека. Не исключено, что это противоречие в определении возникло из недостаточной философской рефлексии, однако можно вспомнить, что мыслители XVIII века не приписывали разум и язык исключительно человеку. Язык, по словам Джорджо Агамбена, «пересекал границы отрядов и классов, так как предполагалось, что говорить умеют даже птицы. Безусловно надежный свидетель Джон Локк рассказывает... историю, что попугай принца Нассауского был в состоянии поддерживать беседу и отвечать на вопросы, “словно разумное существо”»⁴⁸. Франклин, с духом которого общался Спир, был, конечно, естествоиспытателем эпохи Просвещения и, следовательно, не должен был видеть противоречия в идее искусственного устройства, которое было бы при этом живым и даже разумным. Околонаучные представления спиритуалистов можно считать в чем-то возрождающими XVIII век в смысле неразличения живого и неживого – так, Спир писал о жизни, присущей всей материи, вплоть до мельчайших частиц.

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

Механизм, однако, упорно не желал начинать жить и двигаться, хотя все условия были выполнены. Свидетели последних опытов утверждали, что, когда «новая Мария» вошла в транс, аппарат на короткое время ожил: завертелись какие-то колесики, посыпались искры, но все было напрасно. Воплощения Спасителя в механическом теле не произошло. «Иисус из Назарета не воплотился в цинке и меди в городе Линн, – писал один из свидетелей опыта Спира, – и я пока не готов узнать его в таком сомнительном виде»⁴⁹.

Все детали процесса обсуждались в изданиях спиритуалистов, причем со временем тон публикаций становился для нашего героя все менее благоприятным. Вскоре руководители

⁴⁸ Агамбен Д. Открытое. Человек и животное. М., 2012. С. 35–36.

⁴⁹ Laycock J. God's Last, Best Gift to Mankind: Gnostic Science and the Eschaton in the Vision of John Murray Spear // Aries. Vol. 10. № 1. 2010. P. 67.

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

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

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

Но даже если рассказанная нами история есть не более чем мистификация, это мистификация 1850-х годов, а не нашего времени. К тому же усомниться можно только в драматической развязке. Первая часть сюжета подтверждается многочисленными публикациями в изданиях американских спиритуалистов. Однако свидетельства о том, что «Спасителя» все-таки удалось привести в действие, пускай и на краткое время, восходят к самому Спиру и его ближайшему окружению.

Современные авторы, вспоминая эту историю, либо трактуют ее в терминах наивного искусства⁵⁰, либо видят в ней пример так называемой «гностической науки», то есть греческой смеси из плохо понятой физики и оккультизма⁵¹. Но дело даже не в том, что электричество понималось как всеобщая жизненная сила, пронизывающая все мироздание, или что некоторые технические нововведения (например, телеграф) объявлялись результатом откровения свыше⁵². Важнее, что благодаря Спиру техника должна была получить божественную санкцию, сделавшись непосредственным проводником божьей воли.

В этом малоизвестном, но важном событии можно попытаться увидеть ключ к футуризму и прочим явлениям XX века, которые можно объединить под рубрикой поклонения технике. В книге «Тайная жизнь марионеток»⁵³ Виктория Нельсон говорит о том, что некогда человекоподобие и способность к движению были священными качествами изображения бога, а потом они разделились, хотя механическое движение никогда полностью не утрачивало ореола несколько зловещей таинственности. Видимо, для возрождения Сакральной Техники было нужно, чтобы христианский Бог умер и гностическое миропонимание восторжествовало.

В таком свете становится понятно, почему никакого футуризма не появилось во времена первых железных дорог, пароходов и Хрустального дворца. Для Брюнеля и Стефенсона техника была верной служанкой, точно так же как для Эйфеля и Пакстона⁵⁴. Ничего похожего

⁵⁰ *Schneck R.D.* Op. cit.

⁵¹ *Laycock G.* Op. cit. P. 76.

⁵² *Ibid.* P. 77.

⁵³ *Nelson V.* *The Secret Life of Puppets.* Cambridge, Mass.; London, 2001.

⁵⁴ Изамбард Кингдом Брюнель (1806–1859) – английский инженер, строитель мостов, железных дорог и судов, более всего известный как конструктор гигантского парохода «Грейт истерн» (1858). Джордж Стефенсон (1781–1848) – один из изобре-

на футуристическое поклонение технике тогда возникнуть не могло. И только в маргинальной среде новоанглийских сектантов, наследников гностической картины мира, могло зародиться некое гротескное предвосхищение грядущего.

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

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

тателей паровоза, «отец» английских железных дорог. Гюстав Эйфель (1832–1923) – французский инженер, строитель многочисленных мостов и названной его именем стальной башни в Париже. Джозеф Пакстон (1803–1865) – садовник и ландшафтный дизайнер, строитель Хрустального дворца для Всемирной выставки 1851 года в Лондоне.

III. Время зайцев и время кроликов... Скрытая машинерия Льюиса Кэрролла

В 2015 году «Алисе в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла исполнилось 150 лет. Сказка, начинавшаяся, как утверждают биографы, с невинной забавы (по легенде, вначале была история, рассказанная Кэрроллом трем сестрам Лидделл во время катания на лодке), оказалась в следующем веке среди важнейших текстов человечества. Самым главным приключением Алисы стало то, что она неожиданно очутилась в компании Гамлета и Дон Кихота; правда, сам автор стал бы со всем возможным смирением протестовать против такой чести, ведь это сказка для детей, не более того, и уж никак не образец высокого и важного стиля. Но дело было сделано, книжка зажила своей жизнью. Разобранная на цитаты, подобно Библии, проиллюстрированная лучшими (или по крайней мере самыми знаменитыми) художниками, прокомментированная глубочайшими мыслителями, она все же не торопится объяснять свои скрытые смыслы. Кажется, XIX столетие зашифровало в этой небольшой книжке все свои тайны. Мартин Гарднер в свое время писал об аллегорических и психоаналитических толкованиях кэрролловского текста, говоря, что их производство доступно любому обывателю⁵⁵. Несомненно, нас ждут новые трактовки «Алисы», столь же безответственные, сколь и сенсационные – конспирологического или эзотерического свойства, коль скоро публика увлекается подобными сомнительными материями не меньше, чем некогда психоанализом.

Стоило бы выяснить, когда именно «Алиса» стала предметом культа, подобного которому не возникло вокруг других детских книг, сколь угодно талантливых и многозначных (взять хотя бы «Винни-Пуха»), и как этот культ соотносится с культом викторианства вообще. (Заметим, что рукопись «Приключений Алисы под землей», то есть первоначального варианта сказки, где не было ни Чеширского Кота, ни сцены Безумного Чаепития, была издана факсимильным способом еще при жизни Кэрролла, в 1886 году.) Любопытно также, что в нашем отношении к викторианской эпохе преобладает двойственность: только самые наивные толкователи сосредоточены на уютном фасаде эпохи; как правило, за идиллией принято находить ад репрессированной сексуальности и/или скрытого насилия. Подобного рода осовременивание давным-давно проникло в рассуждения как о текстах Кэрролла, так и о личности их автора. В Кэрролле все привыкли (точнее, приучены) видеть любителя маленьких девочек – и на этом фоне версия личной жизни Чарльза Л. Доджсона, изложенная Кэролайн Лич в книге «In the Shadow of the Dreamchild»⁵⁶, где тишайшему профессору приписывается далеко зашедший роман с матерью Алисы Лидделл, выглядит экзотической и шокирующей. А поскольку секс и насилие связаны, словно кровь и почва, некий конспиролог сумел разглядеть в Кэрролле, ни больше, ни меньше, Джека-потрошителя⁵⁷.

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

Тем не менее в сказке Льюиса Кэрролла мы склонны видеть один из центральных текстов эпохи, отсюда и многообразие толкований, не исключая и самые дикие. Поиск смыслов, заложенных автором в «Алисе», осложняется мифологизированностью фигуры Кэрролла, с которой мы ничего не можем сделать: по-видимому, нам уже никогда не узнать, на какие события –

⁵⁵ Гарднер М. Аннотированная Алиса. Введение // Л. Кэрролл. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978. С. 251.

⁵⁶ Leach K. In the Shadow of the Dreamchild. A New Understanding of Lewis Carroll. London, 1999.

⁵⁷ На сайте casebook.org, посвященном делу Джека-потрошителя, помещена статья Кэролайн Лич с подробным анализом этой версии: <http://casebook.org/suspects/carroll.html>.

политические или интеллектуальные – он считал нужным откликнуться, пускай и в завуалированной форме. Круг чтения Кэрролла также остается практически неизвестным, и нашу свободу истолкования его текстов едва ли ограничивает что-то большее, нежели рамки хорошего вкуса.



2. Джон Тенниэл. Безумное чаепитие, 1865

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.