

ВЛАДИСЛАВ  
ДЕГТЯРЕВ

## Руина культурная и руина природная



Владислав Владимирович Дегтярев (р. 1974) – культуролог, преподаватель Факультета свободных искусств и наук СПбГУ.

Строительство искусственных руин в европейских пейзажных парках, примерами которых могут служить Башня-руина Юрия Фельтена в Екатерининском парке Царского Села (1771–1773) или «La colonne brisée» Франсуа Барбье (1774–1784) в парке Дезер де Рец в Марли близ Парижа, не просто совпадает по времени с попытками вывести архитектуру из природы – это явления одного порядка, взаимосвязанные феномены эпохи Просвещения.

Фальшивые руины можно трактовать как своего рода обманку, *trompe l'oeil*. Этим термином принято называть плоскостные живописные имитации трехмерных объектов, популярные в XVIII веке, но почему бы не распространить его на другие имитации, скрывающие от нашего глаза свой возраст или сущность? Тогда мы обнаружим, что подобной обманкой может быть также и машина – особенно, если она притворяется живой, как притворялись живыми «Утка» Жака Вокансона, «Турок» Вольфганга фон Кемпелена и другие автоматы XVIII века. В историческом смысле их судьба не завидна: будучи в свое время объектом размышления для лучших умов, сейчас они проходят по разряду курьезов. Точно так же и о традиции живописных обманок можно вкратце сказать, что она тихо угасала в течение XIX века, чтобы возродиться как часть массовой культуры уже в наше время. Фальшивые же руины окончательно и беспово-

ПОЛИТИКА  
КУЛЬТУРЫ



ротно исчезли с приходом романтизма и историзма, когда культура стала по-настоящему интересоваться прошлым и памятниками истории, а не просто их местом в современном мире. Тогда, кстати, подлинные руины начали достраивать до состояния идеальной завершенности. Правда, это касалось только средневековых руин – возможно, сказывался пиетет перед античностью или развалин средневековых замков и церквей было попросту больше. Фальшивые же руины могли быть как готическими, так и классическими.

«Должны руины быть готическими или античными?» – спрашивал в «Основаниях критики» (1762) шотландский философ Генри Хоум, лорд Кеймс, имея в виду искусственные парковые руины. Ответ был для него ясен: «Я высказываюсь за первые; ибо они олицетворяют торжество времени над силой – мысль меланхолическая, но не лишенная приятности; античные руины говорят скорее о торжестве варварства над цивилизацией – мысль, мрачная и рождающая уныние»<sup>1</sup>. При этом разница между подлинными руинами и их имитацией для Хоума несущественна.

Как утверждает исследователь автоматов Джессика Рискин, культура, не различавшая искусственное и естественное, существовала между 1730-ми и 1790-ми, а к началу XIX века, то есть к пришествию эпохи Романтизма, полностью угасла:

«Инженеры XVIII столетия стремились воспроизвести текстуру живых существ и вещества, из которых они состоят, делая автоматы этого периода очень отличающимися от автоматов предшествующего и последующего времени. [...] Период между 1730-ми и 1790-ми годами был периодом воспроизведения [*simulation*], когда механики честно старались устранить разрыв между одушевленной и искусственной машинерией. [...]

Проекты XVIII века в области искусственной жизни порождали машины с мягкой кожей, подвижными губами и тонкими, суставчатыми пальцами. Эти машины не только писали, рисовали и играли на музыкальных инструментах, но также дышали, ели и испражнялись. Другими словами, они осуществляли функции, которые их создатели выбрали в качестве воплощения одушевленного и органического»<sup>2</sup>.

Рассуждая в духе Мишеля Фуко, можно допустить, что неразличение искусственного и естественного представляет собой основную черту интеллектуальной парадигмы эпохи Просвещения. Тогда логично будет предположить, что строительство искусственных руин и существование теории о происхождении архитектуры из природных форм должны укладываться

<sup>1</sup> Хоум Г. *Основания критики*. М., 1977. С. 522.

<sup>2</sup> Riskin J. *Eighteenth-Century Wetware* // *Representations*. 2003. Vol. 83. № 1. P. 100–101, 104.



во временной промежуток, условно говоря, от создания Вокансоном своей «Утки» (1738) до воцарения королевы Виктории (1837).

Кажется, так оно и есть. Во всяком случае закат жанра, объединяющего природные структуры и постройки человека, можно точно датировать. По-видимому, последний пример обращения к идее возникновения архитектурных форм из природных объектов представляет собой акварель английского архитектора Джозефа Гэнди (1771–1843) «Происхождение архитектуры», выполненная в 1838 году. Что характерно, Гэнди, как наследник мыслителей Просвещения, видит в природе исключительно классические формы – колонны, своды и арки. Однако к этому времени в Англии уже процветала архитектура историзма, полностью отменившая легитимацию античных форм через их предполагаемую связь с природой и/или богом. Для историзма все архитектурные стили есть не более чем порождение человеческого разума в определенных исторических условиях. Стоит еще заметить, что в это же время появляется «инженерная» архитектура (железные мосты и так далее), подчиняющаяся совершенно другим принципам формообразования. Чувствуя это, архитекторы XIX века выводят технику за пределы культуры и прячут железные фермы за фасадами, выдержанными в исторических формах. Если Гюстав Эйфель в конце того столетия мог сблизить конструкцию своей башни со строением каких-то биологических объектов, это значит, что техника и природа в его сознании одинаково противостояли культуре, понимаемой как каталог форм прошлого, собрание увражей с архитектурными деталями.

Возвращаясь к культуре Просвещения, мы сможем увидеть еще одну интересную особенность: она не делала различия между человеческим и животным. Например, Мишель Фуко в «Словах и вещах» цитирует швейцарского натуралиста Шарля Бонне (1720–1793), изображавшего в работе «Философская палингенезия» некое будущее состояние вселенной, в котором низшие формы жизни вследствие сдвига лестницы творения заместят высшие, заново воссоздав привычное мироустройство из себя самих и даже – как ни странно это звучит для нас – отыскав для разума другой органический носитель:

«Будет происходить непрерывное и более или менее медленное развитие всех видов в направлении дальнейшего совершенства, так что все ступени лестницы [творения] будут непрерывно изменяться в определенном и постоянном отношении. [...] Перемещенный в сферу пребывания, более соответствующего превосходству его способностей, человек оставит обезьяне и слону то первое место, которое он сам занимал среди животных нашей планеты. [...] И среди обезьян найдутся Ньютоны и среди бобров –

Вобаны. По отношению к более высокостоящим видам устрицы и полипы будут тем же, чем птицы и четвероногие для человека»<sup>3</sup>.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ

РУИНА КУЛЬТУРНАЯ  
И РУИНА ПРИРОДНАЯ

Приведенная нами (и Фуко) цитата из Шарля Бонне аналогична по смыслу завершению стихотворения Осипа Мандельштама «Ламарк»<sup>4</sup>, хотя и с противоположным знаком, ведь натурфилософ говорит о восхождении, а не о смирении и добровольной деградации:

Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень.  
К кольцецам спущусь и к усоногим,  
Прошуршав среди ящериц и змей,  
По упругим сходням, по излогам  
Сокращусь, исчезну, как Протей.  
Роговую мантию надену,  
От горячей крови откажусь,  
Обрасту присосками и в пену  
Океана завитком вопьюсь.

Старый зоолог выступает у Мандельштама как некий гофмановский волшебник, властелин повседневной действительности и принц другого мира, подобный Линдгорсту из «Золотого горшка». Однако Мандельштам действует намного тоньше, чем Гофман, воспользовавшийся в «Повелителе блох» именами давно умерших к тому времени естествоиспытателей Левенгука и Сваммердама. Мандельштамовский Ламарк совмещает в себе черты исторического Жана-Батиста Ламарка (1744–1829) с чертами других ученых XVIII века, в частности – того же Шарля Бонне, к которому отсылают слова о «подвижной лестнице». При этом все, что происходит с протагонистом, словно попавшим в другое измерение, как Ансельм в зимнем саду Линдгорста, –

Мы прошли разряды насекомых  
С наливными рюмочками глаз.  
Он сказал: природа вся в разломах,  
Зренья нет – ты зришь в последний раз.  
Он сказал: довольно полнозвучья –  
Ты напрасно Моцарта любил:  
Наступает глухота паучья,  
Здесь провал сильнее наших сил...

**3** Цит. по: Фуко М. *Слова и вещи*. СПб., 1994. С. 181. Себастьян Ле Претр, маркиз де Вобан (1633–1707) – военный инженер, маршал Франции, строитель множества крепостей.

**4** Эта параллель, насколько нам известно, не привлекала внимания исследователей. Библиографию литературоведческих истолкований «Ламарка» см., например: Жолковский А. К. *Еще раз о мандельштамовском «Ламарке»*. *Так как же он сделан?* // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 150–182.



– происходит ради защиты чести самой природы («Кто за честь природы фехтовальщик? / Ну, конечно, пламенный Ламарк»), от мудрых установлений которой человечество, по видимому, отступило – и, как выясняется, с фатальными для себя последствиями. Тем самым Ламарк справедливо помещается в контекст романтической культуры, разводившей природное и человеческое по разным логическим и нравственным полюсам.

Но вернемся из XX века обратно, в XVIII, когда до всяких фатальных последствий было еще далеко.

Термин «палингенезия», который швейцарский натурфилософ поставил в название процитированной нами книги, не имеет точного определения и используется в контексте реинкарнации или, что интереснее, повторяющегося творения. Заметим, однако, что к упомянутым Бонне разумным существам, которых приходится рекрутировать из обезьян и бобров, есть многочисленные параллели в греческих мифах. Так, кентавры вообще считаются потомством горделивого фессалийского царя Иксиона и облака-Нефелы, которой придали облик Геры, но при этом мудрый кентавр Хирон родился от союза Кронаса в облике коня и океаниды Филиры. Что же касается людей, то их родословные еще запутаннее: кто-то произошел из брошенного камня или из посеянных в землю зубов дракона, а кого-то непосредственно сотворили боги.

Вообще-то внешнее сходство не должно означать генеалогического родства. Предваряя рассуждение о классификации и номенклатуре, которое мы не будем пересказывать, Фуко свидетельствует:

«Ламарк отвергал даже для низших животных принцип классификации, который опирался бы лишь на видимую форму. [...] Таким образом, классифицировать уже не значит соотносить видимое с самим собою, заставляя один из его элементов представлять другое, – это значит уже в исходном побуждении к анализу связывать видимое с невидимым»<sup>5</sup>.

Интереснее, однако, что генеалогия, никак не соотносящаяся с типологическим сходством, в XVIII веке могла находить свое обоснование в принципе изобилия, сформулированном Артуром Лавджоем в книге «Великая цепь бытия». Этот принцип гласит, что в совершенном мире должны существовать все возможные переходы между категориями, которые мы используем для классификации объектов окружающей нас реальности, так что оппозиции живого и неживого, человеческого и животного, искусственного и естественного сами оказываются

5 Фуко М. *Указ. соч.* С. 254–255.

ся искусственными, точнее – существующими исключительно в области языка, а не в реальности.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ

РУИНА КУЛЬТУРНАЯ  
И РУИНА ПРИРОДНАЯ

«Я [...] буду обозначать этим понятием не только тезис о том, что вселенная *plenum formarum* [преисполнена форм], в которых исчерпывающе представлено все мыслимое множество разнообразия типов живущего, но также и любые другие умозаключения из предположения о том, что никакая подлинная потенция бытия не может остаться неисполнившейся»<sup>6</sup>.

По своей сути принцип изобилия соответствует учению номинализма, поскольку подразумевает искусственность границ и произвольность групп, которые отражают не устройство мира, а устройство нашей логики и языка.

О поисках «недостающих звеньев», долженствующих заполнить лакуну между человеком и животными (как «*Homo troglodytes*» у Карла Линнея), подробно рассказывает Лавджой. Мы же заметим, что идея о возможности перехода гегемонии разума от человека к другим видам аналогична средневековой теории о *translatio imperii* – переходе цивилизации (и власти над цивилизованным миром) от одних народов к другим. Жак Ле Гофф писал об этом:

«Путеводной нитью средневековой философии истории была... идея преемственности империй, передачи власти от вавилонян к мидянам и персам, затем к македонянам, а от них к грекам и римлянам. Преемственность эта осуществляется на двойном уровне: власти и цивилизации. Передача власти [*translatio imperii*] означает прежде всего передачу знания и культуры [*translatio studii*]. [...] Оттон Фрейзингенский видел завершение мировой истории в Священной Римской империи германской нации. Высшая власть перешла “от римлян к грекам (византийцам), от греков к франкам, от франков к лангобардам, от лангобардов к германцам”. Кретъен де Труа перемещал ее во Францию»<sup>7</sup>.

И так же, как *translatio imperii* не есть история, сдвиг лестницы творения с одновременным перемещением всех существующих форм жизни вверх не представляет собой эволюции, то есть развития.

Архитектура, выводимая из природы, представляет собой следствие принципа изобилия, согласно которому должен существовать бесконечный ряд форм, заполняющих разрыв между постройкой и природным образованием. Согласно принципу изобилия должны также существовать и все переходы между сохранным и разрушенным, как и между существующим и несуществующим – но такие градации, способные воспламе-

<sup>6</sup> Лавджой А. *Великая цепь бытия*. М., 2001. С. 55.

<sup>7</sup> Ле Гофф Ж. *Цивилизация средневекового Запада*. Екатеринбург, 2005. С. 209.



нить фантазию Борхеса, кажется, не вдохновляли мыслителей Просвещения, за исключением доктора Сэмюэля Джонсона (1709–1784), оспаривавшего сам этот принцип:

«Не может существовать лестница бытия, которая тянулась бы от бесконечности до ничто. В этом промежутке между конечным и бесконечным всегда будет место для бесконечной последовательности ускользающих от понимания сущностей. В промежутке между самым нижним уровнем положительно существующего и ничто, где бы мы ни располагали этот нижний уровень, существует еще одна бесконечно глубокая пропасть; и там опять-таки будет место для бесчисленного количества нисходящих порядков, спускающихся все ниже и ниже и между тем все-таки бесконечно превосходящих несуществующее. [...] Так что на этой шкале, где бы она ни брала начало и ни заканчивалась, есть бесконечное количество пустот. На каком удалении от человека мы ни располагали бы следующий порядок существ, в промежутке между ними может быть расположен промежуточный порядок, а там, где может быть один промежуточный порядок, может поместиться и бесконечное их количество. Ибо каждая вещь, могущая быть больше или меньше, и, следовательно, каждая ее часть могут быть делимы бесконечно. Так мы должны были бы заключить, что в пустотах между двумя любыми ступенями лестницы должно существовать место для бесчисленных проявлений бесконечного могущества Всевышнего»<sup>8</sup>.

Если же наш мир несовершенен, в чем мы способны убедиться каждую минуту, то перед философами встает задача спасения явлений. Можно предположить, что полнота всех органических форм и логических возможностей осуществляется не в одном мире, а в нескольких, как считал Лейбниц, или же неизвестные нам катаклизмы время от времени уничтожают часть обитателей Земли. Но этот логический шаг требует введения категории времени, причем это время должно быть не просто измерительной шкалой, но актором, активно формирующим облик мироздания. Лавджой пишет:

«Одним из главнейших событий мысли восемнадцатого столетия стала “темпорализация” цепи бытия. *Plenum formarum* все больше стал восприниматься не как инвентарный перечень всего существующего, а как программа природы, постепенно и чрезвычайно неспешно совершающаяся в космической истории. Да, все возможности требуют своей реализации, но такая реализация не предоставляется сразу всем им. Некоторые обрели ее в прошлом, а потом утратили; многое воплощено в созданиях, существующих ныне; но бесконечно большее число получит дар актуального существования в грядущие эпохи. Принцип изобилия имеет силу только в отношении универсума на всем его временном протяжении»<sup>9</sup>.

8 Цит. по: Лавджой А. *Указ. соч.* С. 261.

9 Там же. С. 251–252.



Из этого положения, отмечает Лавджой, есть интересные следствия, и приводит пример «пользовавшегося среди современников репутацией великого ученого» французского математика и естествоиспытателя Пьера Луи Моро де Мопертюи (1698–1759):

«[Он] предложил [...] довольно надуманный довод в пользу исходной полноты последовательности форм. Многие когда-то существовавшие виды уничтожил некий катаклизм, например, падение кометы. Природа, какой мы ее видим ныне, подобна строению, разрушенному молнией: “Она представляет нашему взору только руины, в которых мы не можем различить более ни соразмерности частей, ни замысла архитектора”»<sup>10</sup>.

О последовательных катастрофах, уничтожавших прежних обитателей нашей планеты, писал и Шарль Бонне. Лавджой пересказывает его мысли так:

«По данным геологии и астрономии, мы [...] точно знаем, что наша планета прошла через длинную череду эпох, каждая из которых заканчивалась “революцией”, то есть катаклизмом, в котором погибали все существовавшие тогда органические структуры»<sup>11</sup>.

Получается, что мы видим вокруг себя не просто руины, а руины, которые много раз восстанавливались, перестраивались и снова разрушались, утратив всякое сходство с первоначальным проектом, как таинственный город в рассказе Хорхе Луиса Борхеса «Бессмертный». Странник, оказавшийся в этом городе, описывает его как утомительный и бессмысленный кошмар, воплощенный в камне:

«Куда ни глянь, коридоры-тупики, окна, до которых не дотянуться, роскошные двери, ведущие в крошечную каморку или в глухой подземный лаз, невероятные лестницы с вывернутыми наружу ступенями и перилами. А были и такие, что лепились в воздухе к монументальной стене и умирали через несколько витков, никуда не приведя в навалившемся на купола мраке»<sup>12</sup>.

Но, если Мопертюи прав и мир действительно представляет собой руину первоначальной целостности, тогда наша способность классифицировать что-либо, как и сами единицы классификации, могла появиться лишь в результате катастрофы. Логика, язык и само знание становятся возможными только вследствие катаклизма, лишаящего мир первоначального единства; но та же утрата единства и связности делает наше знание принципиально неполным, то есть подобным руине,

**10** Там же. С. 262.

**11** Там же. С. 293.

**12** Борхес Х.Л. *Бессмертный* // Он же. *Новые расследования*. СПб., 2000. С. 213.





как и весь мир в целом. Знание оказывается изоморфным миру в своей принципиальной неполноте, но это тем не менее не снимает вопроса о его адекватности познаваемой реальности.

Нас, однако, интересует не точное знание, а его символы. Так, уже упоминавшийся парк в Дезер де Рец, по предположению Марии Нащокиной, воспроизводил сценарий масонской инициации, эмблемой которой «является дом, возведенный в виде огромной разрушенной колонны – многозначный символ разрушенного храма Соломона и незавершенности и недостижимости полного знания»<sup>13</sup>.

**По своей сути принцип изобилия подразумевает искусственность границ и произвольность групп, которые отражают не устройство мира, а устройство нашей логики и языка.**

Разрушенный храм может оказаться и разрушенным миром. Но разве первоначальная целостность мироздания, лишнего внутренних границ, не противоречит библейской истории о наречении Адамом имен всему творению, поскольку присваивать имена можно только отдельным сущностям?

Итак, деятельность человека и подобна работе природы, и противоположна ей. Последовательное применение принципа изобилия приводит к необходимости противопоставить человеческое мышление устройству мира.

\* \* \*

Вернемся на шаг назад. Явный отголосок просвещенческих идей в том их изводе, который не знает противопоставления человека и природы, можно услышать в словах Алоиза Ригля:

«Вся созидательная деятельность человека есть не что иное, как соединение некоторого числа элементов, рассеянных в природе или растворенных в ее всеобщности, в единое целое, ограниченное формой и цветом. В своем творчестве человек действует подобно самой природе: и он, и она производят обособленных индивидов»<sup>14</sup>.

Барочный же мир чудовищ представляет собой мир универсальной грамматики, свободно переставляющей части речи. Это мир, устроенный как механизм, но предполагающий при-

**13** Нащокина М. В. *Португальская усадьба Резалеира и типология масонских сооружений в западноевропейских «садах инициации»* // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2015. № 5. С. 355.

**14** Ригль А. *Современный культ памятников: его сущность и возникновение*. М.: ЦЭМ; V-A-C press, 2018. С. 38.

сутствие и постоянное вмешательство механика. Поскольку материя пассивна, то приводить ее в движение должен разумный агент, находящийся вне материального мира. Но если мы говорим о свободном перемещении элементов и пересборке их в новых конфигурациях, то мы имеем дело не с руинами, а со споллиями (хотя они невозможны без руин).

Архитектурная практика споллий, своего рода строительного секунд-хенда, то есть использования элементов старых зданий для возведения новых, которую обычно связывают с ранним Средневековьем, с так называемыми «темными веками» и общим упадком искусств и ремесел в это время, берет свое начало еще в императорском Риме. Подрядчики, ремонтирующие те или иные значимые здания, не стеснялись демонтировать хорошо сохранившиеся элементы декора, заменяя их новыми с тем, чтобы выгодно продать старые архитектурные детали своим коллегам-строителям. Власти пытались бороться с такими злоупотреблениями, но заметного осуждения, тем более – основанного на представлении о подлинности старой постройки, они не встречали. Так, Цицерон, выступая с речью против коррупционера Гая Верреса, обвиняет его в том, что он при ремонте храма Кастора и Поллукса на римском форуме (73 год до нашей эры), многократно завысив стоимость работ, не стал заменять старые колонны новоделами<sup>15</sup>. Но, если бы Веррес снял старые колонны и продал их на сторону, как это обычно и делалось, Цицерон его не осуждал бы.

Начиная с Константина Великого применение споллий становится настоящей эпидемией, захлестнувшей всю Европу и закончившейся лишь с концом Средневековья. Появляются даже здания, архитектурное оформление которых полностью состояло из споллий. Первым примером такого памятника считается триумфальная арка Константина в Риме, построенная в 315 году. На ее фасадах соседствуют статуи времен правления Траяна (98–117), медальоны эпохи Адриана (117–138) и барельефы, заимствованные у неизвестной постройки времен Марка Аврелия (161–180). Колонны, капители и архитравы арки так же были взяты с каких-то старых сооружений. Джорджо Вазари во вступлении к своим «Жизнеописаниям» упоминает арку Константина как пример упадка искусства в поздние годы Римской империи.

«Ясным свидетельством этого [упадка] могут служить произведения скульптуры и архитектуры, созданные в Риме во времена Константина, и в особенности – триумфальная арка, воздвигнутая в его честь римским народом у Колизея, где мы видим, что из-за

**15** МАРК ТУЛЛИЙ ЦИЦЕРОН. *Речь против Г. Верреса, назначенная к произнесению во второй сессии* // Он же. *Полное собрание речей в русском переводе*. СПб., 1901. Т. 1 (<http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1267351006>).



недостатка хороших мастеров использовали не только мраморные истории, выполненные во времена Траяна, но также и обломки, свезенные в Рим из разных мест»<sup>16</sup>.

Сполии были использованы и при строительстве старого собора св. Петра (около 318–360 годов), и судьба некоторых из их крайне интересна. Позволим себе снова процитировать Вазари. По его мнению, архитектура поздней Римской империи, хотя и клонилась к упадку, все же делала это медленнее, чем другие искусства, и именно потому, что у архитекторов была возможность использовать высококачественные споллии:

«Поскольку почти все большие постройки воздвигались из обломков, то архитектору нетрудно было при сооружении новых подражать в большей части старым, которые постоянно были перед глазами. [...] Истинность же этого очевидна по храму главы апостолов в Ватикане, богатому лишь колоннами, базами, капителями, архитравами, карнизами, дверями и прочими инкрустациями и украшениями, взятыми целиком из разных мест и построек, воздвигнутых ранее весьма великолепно»<sup>17</sup>.

Проследить, что стало со всеми упомянутыми фрагментами, в которых Вазари видел единственные художественные достоинства старого собора св. Петра, пожалуй, уже не удастся. Несмотря на то, что Антонио да Сангалло (1484–1546), возглавивший строительство нового собора в 1520 году, постарался сохранить от первоначальной постройки все, что было возможно, большинство архитектурных деталей, о которых говорит Вазари, сохранились только на рисунках и в текстах. Тем не менее самые причудливые и необычные из этих споллий счастливым образом дошли до наших дней<sup>18</sup>.

Собор св. Петра был возведен над могилой апостола Петра. Его надгробие первоначально было украшено четырьмя витыми «Соломоновыми» колоннами, которые, согласно легенде, были привезены откуда-то из Греции самим императором Константином. Их спиралевидные фусты (стволы) были выполнены из полупрозрачного розового мрамора и покрыты сложным декором, сочетающим в себе листья аканта с виноградными листьями и гроздьями. Форма этих колонн, практически уникальная для античной традиции, стала пользоваться большой популярностью в эпоху барокко. Происхождение колонн неизвестно, но, по предположениям некоторых историков, они могли происходить из какого-нибудь храма Диониса, находив-

**16** ВАЗАРИ Д. *Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. М., 2008. С. 66.

**17** Там же. С. 66–67.

**18** Позднякова М.И. *Витые колонны и ордер французской поздней готики. Часть 1 // Вопросы всеобщей истории архитектуры*. 2020. № 1(14). С. 81–109.

шегоса в Малой Азии, чем объясняется и их неканоническая форма, и растительный декор, счастливым образом совпадающий с символикой евхаристии. В VIII веке к четырем колоннам добавились еще шесть, якобы подаренных папе Григорию III экзархом Равенны, однако они идентичны старым, «константиновским». Лоренцо Бернини, завершая строительство нового собора св. Петра, перенес четыре колонны, связанные с именем Константина, в лоджии капеллы св. Вероники, где они находятся и по сей день. И именно они, по-видимому, послужили ему источником вдохновения при создании знаменитого балдахина в соборе св. Петра. Однако Бернини в соответствии с принципами барочной эстетики, ориентированной на грандиозное и поражающее воображение, радикально увеличил размеры колонн балдахина по сравнению с прототипами: их высота составляет двадцать метров, в то время как высота старых, «Соломоновых», колонн не достигает пяти метров. Как справедливо замечает Марина Позднякова, «витая форма при увеличенных размерах колонн создает у зрителя чувство психологического дискомфорта – от колонны ожидается устойчивость и способность нести нагрузку»<sup>19</sup>. Очевидно, что Бернини заранее рассчитал этот психологический эффект, который должны производить необычные и нефункциональные формы.

Сполии (преимущественно колонны и капители, выполненные из высококачественного мрамора) можно рассматривать как архитектурные формы в чистом виде, формы, освобожденные от функции, как пишет о руинах Роберт Гинзберг:

«Смерть функции в руине пробуждает форму к жизни. [...] Свежая форма могла и не существовать заметным образом в своем предыдущем воплощении, будучи функцией или частью фасадного декора. Она была деталью или элементом, но не настоящей формой.

Руина, убрав прежний сценарий, дает формам возможность говорить свою правду. Форма есть артикуляция, независимая от измерения. Освободившись от архитектурного, форма остается чисто формальной»<sup>20</sup>.

И эти чистые формы, способные перемещаться с места на место, оказываются более фундаментальными и долговечными, нежели их временное пристанище – здания, всегда отягощенные функцией.

Так же, как сполнии соединяются, образуя новое здание, соединяются и части организмов у Эмпедокла, после чего нежизнеспособные сочетания выбраковываются. Но как заранее узнать, какие именно сочетания нежизнеспособны, если всем правит случайность?

**19** Там же. С. 91.

**20** GINSBERG R. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam; New York, 2004. P. 151.



Закия Ханафи говорит о чудовищах как об аномальных телах с неупорядоченным количеством частей – чрезмерным или (что встречается намного реже) недостаточным<sup>21</sup>. С руинами можно сопоставить лишь второй тип чудовищ, да и то, если предположить, что их (чудовищ, не руин) недостающие члены находятся где-то в ином мире.

Чудовища, проникающие в наш мир откуда-то извне, оказываются, по канонам жанра ужасов, более жизнеспособными, чем мы с вами, старательно обживающие единственную знакомую реальность. Эту сюжетную схему постоянно разрабатывал Говард Филлипс Лавкрафт, ей же сохраняют верность современные голливудские сценаристы. Однако точно так же выглядит Парфенон в описании Ле Корбюзье: несмотря на все повреждения, он оказывается могучим пришельцем из какого-то другого мира, сплошь населенного ницшеанскими персонажами:

«Невероятная машина Парфенона размалывает и властвует. [...] Его обращенный к морю куб приобретает доминирующее положение, [...] странно возвышается скала с плоской вершиной, в правой стороне которой желтеет куб. Парфенон и Акрополь!.. [Фасад], который, как блок гигантской мраморной призмы, обработан до самого верха с очевидной математической точностью и чистотой, какую привносит в свою работу механик. [...] Все фронтоны отменены, кроме Парфенона, этой глыбы из другого мира»<sup>22</sup>.

Руины у Корбюзье вообще не связаны с идеей какого бы то ни было прошлого. Парфенон представлен как выдающееся явление, абсолютно чуждое истории и среде, причем чуждое в намного большей степени, чем, например, дорическая Валгалла (1830–1842), построенная Лео фон Кленце на берегу Дуная. Ле Корбюзье в своих проектах разрушает среду, психологически или физически (как в пресловутом «Плане Вуазен», предусматривавшем разрушение большей части исторического Парижа ради постройки восемнадцати 60-этажных башен); и то же самое свойство он с одобрением отмечает в Парфеноне. Словно бы оспаривая аргументацию не написанной еще книги Винсента Скалли<sup>23</sup>, в которой храмы рассматриваются как часть пейзажа, Ле Корбюзье в своем тексте превращает в руину не постройку, а окружающий ее природный ландшафт, чуждый ей до враждебности.

Руины, особенно в традиционной культуре, всегда выступают как немые, вырванные из контекста объекты. Предельный случай этой немоты, чуждости и агрессивности (здесь эти сло-

**21** HANAFI Z. *The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of Scientific Revolution*. Durham; London, 2000.

**22** ЛЕ КОРБЮЗЬЕ. *Путешествие на Восток*. М., 1991. С. 103–113.

**23** SCULLY V. *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New York, 1969.

ва оказываются синонимами) – описание жутких нечеловеческих руин в «Хребтах безумия» Говарда Филлипса Лавкрафта:

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ

РУИНА КУЛЬТУРНАЯ  
И РУИНА ПРИРОДНАЯ

«Казалось, перед нами раскинулся гигантский город, построенный по законам неведомой человечеству архитектуры, где пропорции темных, как ночь, конструкций говорили о чудовищном надругательстве над основами геометрии. Усеченные конусы с зазубренными краями увенчивались цилиндрическими колоннами, кое-где вздутыми и прикрытыми тончайшими зубчатыми дисками; с ними соседствовали странные плоские фигуры, как бы составленные из множества прямоугольных плит, или из круглых пластин, или пятиконечных звезд, перекрывавших друг друга. Там были также составные конусы и пирамиды, некоторые переходили в цилиндры, кубы или усеченные конусы и пирамиды, а иногда даже в остроконечные шпильки, сбитые в отдельные группы – по пять в каждой. Все эти отдельные композиции, как бы порожденные бредом, соединялись воедино на головокружительной высоте трубчатыми мостиками. Зрелище подавляло и ужасало своими гигантскими размерами»<sup>24</sup>.

«Низшие формы органического бытия – ад для человека»<sup>25</sup>, – писал Мандельштам в своем «Путешествии в Армению». Лавкрафтовские твари не только служат воплощением этого ада, но и противоречат нашей логике, будучи одновременно и неизмеримо могущественнее человека, и ниже его в эволюционном отношении.

**Чистые формы, способные перемещаться с места на место, оказываются более фундаментальными и долговечными, нежели их временное пристанище – здания, всегда отягощенные функцией.**

Палеонтолог из «Хребтов безумия» при описании ископаемых останков одного из строителей чудовищных руин теряет в догадках относительно систематической принадлежности своей находки. В его тексте странным образом смешиваются термины, относящиеся к живым существам различных уровней организации:

«Бочкообразное пятискладочное тело. [...] Семифутовые перепончатые “крылья” [...] идут из борозд между складками. [...] В центре тела, на каждой из пяти вертикальных [...] складок – светло-серые гибкие лапы-щупальца. [...] Венчает торс – [...] раздутая, как от жабр, шея, на которой сидит желтая пятиконечная, похожая на морскую звезду, головка»<sup>26</sup>.

**24** ЛАВКРАФТ Г.Ф. *Хребты безумия* // Он же. *Зов Ктулху*. СПб., 2012. С. 275–276.

**25** МАНДЕЛЬШТАМ О. *Путешествие в Армению* // Он же. *Полное собрание сочинений и писем*. М., 2010. Т. 2. С. 330.

**26** ЛАВКРАФТ Г.Ф. *Хребты безумия*. С. 262.



И далее в тексте содержится очень важное замечание, словно иллюстрирующее концепцию лиминальности антрополога Виктора Тёрнера:

«Будучи в некоторых отношениях чрезвычайно примитивной и архаичной, эта тварь имела систему ганглиев и нервных волокон, свойственных высоко развитому организму. [...] Причислить ее куда-либо было невозможно. [...] Обладая признаками растения, она на три четверти принадлежала к животному миру»<sup>27</sup>.

Само по себе понятие лиминальности основано на предположении о реальном, а не иллюзорном характере классификаций, однако лиминальные сущности кажутся сконструированными специально для того, чтобы противоречить всем основаниям классификации. Обладая признаками противоположных классов, они проскальзывают сквозь ячейки таксономий и поэтому оказываются «ненаходимыми» для обыденного сознания. Тёрнер писал в этой связи:

«Свойства лиминальности или лиминальных *personae* [“пороговых людей”] непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или выскальзывают из сети классификаций, которые обычно размещают “состояния” и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом. Поэтому их двусмысленные и неопределенные свойства выражаются большим разнообразием символов. [...] Так, лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны.

Лиминальные существа – например, неофиты в обрядах инициации или совершеннолетия – могут представляться как ничем не владеющие. Они могут наряжаться чудовищами, носить только лохмотья или даже ходить голыми»<sup>28</sup>.

Ключевое слово произнесено: чудовища. Представление о чудовищном создается в культуре с той же целью, что и лиминальность – для того, чтобы обозначить границу, отделяющую правильную и упорядоченную часть мироздания от хаоса. Закия Ханафи поясняет:

«Чудовище – есть “не человек”, и оно явным образом сигнализирует об этом посредством своего тела. [...] Я знаю, что я человек, потому что я – не это. Чудовище служит для того, чтобы утвердить границы человеческого сразу на “нижнем” и на “верхнем” их пределе: полуживотное или полубог, все прочее – чудовищно»<sup>29</sup>.

27 Там же. С. 268.

28 ТЭРНЕР В. *Ритуальный процесс. Структура и антиструктура* // Он же. *Символ и ритуал*. М., 1983. С. 169.

29 НАНАФИ Z. *Op. cit.* P. 2.



Тогда архетипом всех лиминальных существ оказывается описанная Гомером Химера, коей порода была от богов – не от смертных:

**ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ**  
РУИНА КУЛЬТУРНАЯ  
И РУИНА ПРИРОДНАЯ

Лев головою, задом дракон и коза серединой,  
Страшно дышала она пожирающим пламенем бурным<sup>30</sup>.

Боги, будучи, в отличие от людей, совершенными, способны преодолевать границы классификационных схем, зато люди обладают свободной волей.

В европейской культуре чудовища возникают как следствие новых открытий, как побочный результат освоения нового. И это новое первоначально связано с границами ойкумены, с маргинальностью, с лиминальными сущностями: недаром Новое время началось с Великих географических открытий.

Хрестоматийно известная гравюра из серии «*Americae relectio*», выполненная по рисунку Яна ван дер Страта (1523–1605), изображает «Фердинанда Магеллана, лузитанца» на борту корабля, плывущего через океан. Корабль изображен таким образом, чтобы зритель почувствовал себя стоящим на палубе, но не это самое интересное. Отрешенный Магеллан погружен в астрономические расчеты и не замечает того удивительно-го мира, который развертывается вокруг него. А посмотреть здесь есть на что. В море плавают весьма декоративные киты и сирены, жители далеких стран предаются своим загадочным занятиям, в небесах парит птица со слоном в когтях, и вдобавок на корабль спускается лучезарный Аполлон, словно предлагая мореплавателю свое покровительство. Горизонты внезапно раскрылись, вселенная меняется на глазах, и средневековое «*Nic sunt dracones*» из предостережения пилигримам становится обещанием новых возможностей и неожиданных открытий.

Если руина в определенный момент становится констатацией ограниченности наших интеллектуальных способностей, то чудовища несут совсем другие смыслы. Похоже, что в мире раннего модерна, в противоположность известной сентенции Гойи, чудовища порождаются не сном, но чутким бодрствованием разума для того, чтобы с их символической помощью исследовать мир.

**30** *Илиада*. VI. 180–182 (перев. Н.И. Гнедича).

