

Коллаж, механизм и руина. Механическое *versus* историческое

ВЛАДИСЛАВ
ДЕГТЯРЕВ

Что такое обжитые руины (которых еще два–три столетия назад было намного больше, чем сейчас), как не коллаж, возникший естественным образом, даже коллаж *par excellence*, демонстрирующий если не единство противоположностей, то уж точно – их постоянную борьбу? «Коллажное пространство, – пишет Екатерина Бобринская, – состоит из демонстративных стыков разных реальностей»¹. И это подчеркнуто разнокачественные реальности, добавим мы. Монтажные швы между первоначальной величественной структурой и позднейшими мелкими и суетными дополнениями никак не маскируются, так что наблюдатель, в особенности романтически настроенный, может либо оплакивать несоответствие старого и нового – их масштаба, их стилистики, их жизнеспособности, наконец, – либо наслаждаться этим наглядным примером *juxtaposition*.

Среди иллюстраций в книге Роуз Маколей «Удовольствие от руин»² есть литография 1840-х, изображающая художника, находящегося внутри римского храма, обращенного в жилой дом, и рисующего интерьер этого странного жилища. Устройство здания нам не показывают. Все, что мы видим, это комната, из пола которой вырастают совершенно немасштабные коринфские колонны. Между ними кошка играет со своими котятами, а несколько поодаль художник (сюртук в талию, пышный бант на шее, остроконечная борода) раскачивается на стуле, пытаясь что-то зарисовать. Как ни странно, самым неуместным в этой идиллической, в общем-то, картинке оказывается именно художник, а вовсе не грубоватые строительные нововведения. Вывод же напрашивается такой: граница между прошлым и настоящим сохраняется неизменной, но проходит вовсе не там, где мы ожидаем ее найти.

Стоит ли в таком случае удивляться, что попытки воссоздать прошлое часто оказываются более трагичными, нежели безыскусное приспособление его следов для повседневных



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

1 Бобринская Е. *Русский авангард: границы искусства*. М., 2006. С. 27.

2 MASAULAY R. *Pleasure of Ruins*. London: Thames and Hudson, 1953. Отрывок из этой книги в нашем переводе опубликован в: МАКОЛЕЙ Р. *Удовольствие от руин* // Неприкосновенный запас. 2020. № 4(132). С. 187–202.

нужд? Хорхе Луис Борхес в рассказе «Бессмертный» описывает безумный город, заново отстроенный из руин: те, кто его восстанавливал, не имели иной цели, кроме воссоздания знака своей причастности к какому-то прошлому.

Странник (борхесовский рассказчик, предположительно сам Агасфер), попавший в этот город, не находит в нем ничего, кроме тягостной бессмыслицы, воплощенного в камне кошмара:

«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. [...]

Город, чья слава прокатилась до самого Ганга, веков девять тому назад был разрушен. И из его обломков и развалин на том же самом месте воздвигли бессмысленное сооружение, в котором я побывал: не город, а пародия, нечто перевернутое с ног на голову, и одновременно храм неразумным богам, которые правят миром, но о которых мы знаем только одно: они не похожи на людей»³.

Наше представление о руинах, как об архитектурных сооружениях, распадающихся и уходящих назад, в природу, невозможно и бессмысленно, если в нашей культуре не существует разграничения искусственного и естественного, рукотворного и природного. Однако существование такой границы вовсе не обязательно.

Артур Лавджой в книге «Великая цепь бытия» формулирует принципы, названные им принципами изобилия (*plenitude*) и непрерывности. Согласно принципу изобилия, в нашем мире должны существовать все возможные переходы между теми категориями, которые мы используем для классификации объектов внешнего мира: между живым и неживым, между растениями и животными, между животными и людьми:

«Для этой теоремы до сих пор не было найдено [...] подходящего имени; и поэтому ее тождество в различных контекстах и способах выражения ускользало [...] от внимания историков. Я называю ее принципом изобилия [*plenitude*], но буду [...] обозначать этим понятием не только тезис, что вселенная *plenum formarum* [преисполнена форм], в которых исчерпывающе представлено все мыслимое множество разнообразия типов живущего, но также и любые другие умозаключения из предположения, что никакая подлинная потенция бытия не может остаться неисполнившейся; что протяженность и изобильность сотворенного должны быть так же велики, как беспределен потенциал существования, и должны

3 Борхес Х.Л. *Бессмертный* // Он же. *Новые расследования*. СПб., 2000. С. 213, 216.

соответствовать продуктивным возможностям “совершенного” и неисчерпаемого Источника; и что мир тем лучше, чем больше вещей он содержит»⁴.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ
КОЛЛАЖ, МЕХАНИЗМ
И РУИНА. МЕХАНИЧЕСКОЕ
VERSUS ИСТОРИЧЕСКОЕ

Согласно Лавджою, у принципа изобилия, восходящего к Платону, в истории мысли был еще и двойник – аристотелевская концепция непрерывности:

«[Концепции непрерывности] было суждено переплестись с платоническим учением о необходимой “полноте” мира, [в котором она...] стала рассматриваться как предполагаемая. [...] Природа сопротивляется нашему стремлению проводить строгие разграничения; она любит сумеречные зоны, в которых формы, принадлежащие им, могут – если их вообще возможно классифицировать – принадлежать двум классам одновременно. И эти ускользающие и незначительные степени различия особенно очевидны там, где обычно предполагается наличие глубоких и безусловных контрастов»⁵.

Интересно проследить судьбу одного из наиболее глубоких подобных контрастов – оппозиции естественного и искусственного.

«Все вещи искусственны, ибо Природа есть Искусство Бога»⁶, – утверждал в середине XVII века английский эрудит Томас Браун. Это высказывание логически безупречно, поэтому оспорить его можно, лишь изменив точку зрения на мир и на себя самих.

Лавджой показал, что культура XVIII века отрицает наличие разрывов между логическими и таксономическими категориями там, где они очевидны для нас. Можно дополнить рассуждения Лавджоя ссылками на других исследователей истории идей.

Так, Мишель Фуко в «Словах и вещах» писал, что культура XVIII века не была знакома с временным измерением. Речь, конечно же, идет об активном времени современности (точнее – *modernité* XIX–XX веков), описанном Алейдой Ассман, которое представляет собой не среду изменений, но «“двигатель” определенных “процессов” или “трансформаций”»⁷. С середины XIX века, утверждает она, «события не только происходили *внутри* [...] времени, но и порождались *самим этим временем*»⁸. Время из среды превратилось в событие и с тех пор ощущается нами как таковое.

Согласно концепции Джессики Рискин – американского историка науки и специалиста по автоматам XVIII века, – граница живого и неживого (естественного и искусственного, при-

4 Лавджой А. *Великая цель бытия*. М., 2001. С. 55.

5 Там же. С. 58, 59.

6 BROWNE T. *Religio Medici* // ИДЕМ. *The Religio Medici and Other Writings of Sir Thomas Browne*. London; New York, 1912. P. 19.

7 АССМАН А. *Распалась связь времен?* М., 2017. С. 39.

8 Там же. С. 45.

родного и рукотворного и так далее), неопределенная в эпоху барокко и Просвещения, застывает где-то к 1830-м⁹. До тех пор считалось, что, «если жизнь материальна, значит, материя живая, и трактовать животное в качестве машины значит тем самым одушевлять машину; [...] рассматривая животное как механизм, [мыслители и механики XVIII столетия] начинали видеть животное в машине и конструировать машины соответствующим образом»¹⁰.

Мышление (*mental habit* в смысле Панофского), не осознающее границу между природой и культурой, способно порождать всякие необычные мыслительные конструкции и мысленные эксперименты, вызывающие к жизни странные объекты, которые можно назвать антируинами. Антируина в общем смысле представляет собой попытку вывести архитектуру из природных форм.

Джозеф Рикверт в книге «О доме Адама в раю» приводит рисунок странного английского архитектора Джозефа Гэнди, изображающий природные формы, которые могли бы послужить прообразами архитектурных сооружений¹¹. Единственный узнаваемый объект среди них – Фингалова пещера в Шотландии; впрочем, Гэнди рисует ее более правильной, чем в действительности, более похожей на колонный зал какого-нибудь великанского дворца.

Мышление, не осознающее границу между природой и культурой, способно порождать необычные мыслительные конструкции и мысленные эксперименты, вызывающие к жизни странные объекты, которые можно назвать антируинами.

Если более известные работы Гэнди – такие, как рисунок Банка Англии, лежащего в руинах, – принадлежат к парадигме историзма и часто интерпретируют тему времени весьма неожиданным образом, то здесь можно видеть воспроизведение некоторых идей эпохи Просвещения, порой принимавших чрезвычайно курьезные формы. Рикверт показывает, что попытки вывести ордерную архитектуру из деревянных конструкций, освященные авторитетом Витрувия, приводили к мысли связать формы архитектуры с формами природы.

Любопытно, что авторы таких сочинений не ограничивались утверждениями природоподобия классических форм. Мы

⁹ RISKIN J. *Eighteenth-Century Wetware* // Representations. 2003. Vol. 83. № 1. P. 97–125.

¹⁰ Ibid. P. 99–100.

¹¹ RYKWERT J. *On Adam's House in Paradise*. New York, 1972. P. 74.

сейчас не понимаем, как найти связующее звено между каркасной конструкцией и природными объектами, но еще менее понятно, каким образом можно было подсмотреть в природе более сложные архитектурные формы – например, готики. Тем не менее Рикверт цитирует автора конца XVIII века, который сделал именно этот ход. В 1813 году шотландский геолог Джеймс Холл выпустил книгу¹² (бывшую, впрочем, итогом более ранних публикаций), в которой ясно и логично показывал, как готическая постройка получается из плетеной конструкции, основой которой служат соединенные стволы деревьев – возможно, даже живых. Вот как Рикверт описывает технологию строительства:

«В землю на равном расстоянии вбивается ряд шестов, примерно одинаковой высоты – так, как это показано в различных исследованиях о происхождении ордера. Но к каждому из этих “готических” шестов по кругу крепятся гибкие ивовые прутья. Когда прутья с противоположных сторон связываются вместе, получается форма, подобная крестовому своду, достаточно прочная, чтобы выдерживать, например, вес соломенной крыши. Связывая ивовые прутья немного по-разному, можно получить образцы сводов и арок»¹³.

На фронтиспise книги Холла красовалось изображение изящной плетеной, но, несомненно, готической часовни, которую автор построил в своем имении. Шпиль часовни опирался на полукруглые арки, повторяя конструкцию шпиля средневекового собора святого Николая в Ньюкасле и лондонской церкви святого Дунстана-на-востоке, построенной Кристофером Реном. Интересно было бы выяснить, как долго просуществовала эта экспериментальная постройка. Холл то ли не видит контраста между скромным материалом и утонченным архитектурным мышлением, которое предполагает его реконструкция, то ли пытается извлечь из него художественный эффект. Обратим внимание и на профессию реконструктора, хотя трудно сказать, какой из нее следует вывод.

По словам Рикверта, Холл исходил из представления об отсутствии естественных для камня свойств, которые могли бы стать формообразующим фактором в архитектуре. Соответственно, поиск материала, для которого формы готики были бы естественными, привел его к плетеной конструкции. Однако «естественность» в рассуждениях как самого Холла, так и многих других авторов (вплоть до Рёскина) представляет собой сложный конструкт, подобный платоновской идее.

Архитектура, полностью взятая из природы, безболезненно в нее возвращается, подобно тому, как люди Золотого века –

12 HALL J. *Essay on the Origin, History, and Principles, of Gothic Architecture*. London, 1813.

13 RYKWERT J. *Op. cit.* P. 85.

по крайней мере в описании Фридриха Юнгера – не знали страданий и умирали легко. Но этот Золотой век представляет собой «лишь периодическое повторение поколений, возвращающихся назад и погружающихся в неизвестность. От них до нас ничего не доходит; они увядают, как трава, и опадают, как листья деревьев. Здесь человек еще не имеет судьбы»¹⁴.

Любопытно, что упомянутая церковь святого Дунстана на востоке тоже словно бы возвращается назад, в природу. Она была сильно повреждена во время немецких бомбардировок Лондона в начале Второй мировой войны, и сейчас от нее остались только стены, внутри которых разбит своеобразный сад. Впрочем, все это можно счесть очередной инкарнацией искусственных руин, которые мало-помалу исчезают среди растительности.

* * *

Как же тогда можно определить руину? Должны ли мы увидеть в ней прежде всего нарушение геометрии объекта или разрушение его целостности? В первом случае нам важнее всего правильная форма, во втором – последовательные связи между всеми его частями. Природные объекты, запечатленные Гэнди в качестве примеров почти-архитектуры, можно счесть проявлениями своего рода парейдолии, заставляющей нас видеть упорядоченность там, где ее нет, но можно посчитать и руинами. Так, если мы, сделав над собой некоторое усилие, попытаемся увидеть в Фингаловой пещере памятник не природы, но архитектуры, мы увидим также, что этот памятник не закончен, точнее – недоовоплощен.

Георг Зиммель писал:

«[Разрушение здания представляет собой] месть природы за насилие, которое дух совершил над ней, формируя ее по своему образу. Ведь исторический процесс – постепенное установление господства духа над природой, которую он находит вне себя, но в известном смысле и в себе. Если в других искусствах дух подчинял формы и происходящее в природе своему велению, то архитектура формирует ее массы и непосредственные собственные силы, пока они как бы сами не создают зримость идеи. Однако только до тех пор, пока произведение стоит в своей завершенности, необходимость материи подчиняется свободе духа... Но в момент, когда разрушение здания нарушает замкнутость формы, природа и дух вновь расходятся и проявляют свою исконную, пронизывающую мир вражду: будто художественное формирование было лишь насилием духа,

14 ЮНГЕР Ф. Г. *Греческие мифы*. СПб., 2006. С. 115.

которому материал подчинился против своей воли, будто он теперь постепенно сбрасывает с себя это иго и возвращается к независимой закономерности своих сил»¹⁵.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ
КОЛЛАЖ, МЕХАНИЗМ
И РУИНА. МЕХАНИЧЕСКОЕ
VERSUS ИСТОРИЧЕСКОЕ

Впрочем, руина все же сохраняет в себе больше смыслов, больше от первоначального замысла, чем обломки разбитой статуи или фрагменты разорванной картины:

«Руина [...] означает, что в исчезнувшее и разрушенное произведение искусства вросли другие силы и формы, силы и формы природы, и из того, что еще осталось в ней от искусства, и из того, что уже есть в ней от природы, возникла новая целостность, характерное единство. [...] Очарование руины заключается в том, что в ней произведение человека воспринимается, в конечном счете, как продукт природы»¹⁶.

Можно видеть, что логика Зиммеля основана на противопоставлении усилий художника и действия сил природы, так что она возможна только при строгом разграничении естественного и искусственного, характерном для мышления XIX и XX веков. Согласно этой логике, рукотворное и природное – два равнозначные начала, не просто способные вступить в конфликт, но по большей части именно этим и занимающиеся. Это принципиально посюсторонние и одноплановые рассуждения. Такая дуалистическая система мышления не нуждается в христианском Боге как в высшем синтезе и примирении противоположностей. Предположив присутствие Бога, мы снимаем противоположности и оказываемся на позиции Томаса Брауна, убеждаясь в том, что все вещи искусственные, ибо природа есть искусство Бога.

Можно ли связать руину с понятием чудовищного? Закия Ханафи объясняет, что чудовище представляет собой существо, находящееся вне телесной нормы и отрицающее ее своим существованием:

«Чудовище есть “не человек”, и оно явным образом сигнализирует об этом посредством своего тела: тела с избытком членов или с недостаточным их числом, с членами в неправильных местах. Чудовища уродливы, поскольку деформированы [*de-formed*], буквально находятся “вне формы”, отклоняясь от красоты обыкновенного телесного устройства. 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»¹⁷.

15 Зиммель Г. *Руина* // Он же. *Избранные работы*. М., 1996. Т. 2. С. 226–227.

16 Там же. С. 228, 229.

17 HANAFI Z. *The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of Scientific Revolution*. Durham; London, 2000. P. 2.

Зиммель пишет о руинах, противопоставляя интенцию материала и интенцию человека, причем первая у него сводится к разрушению, размыванию формы (равнозначной смыслу), переходу ее в бесформенное состояние чисто материальной «жизни». Мы вправе допустить, что интенция материала, влекущая его в сторону жизни и органики, подразумевает также и неограниченное и неупорядоченное разрастание. В таком случае монстров можно было бы считать органическими руинами и приписать им значение, коренным образом отличное от средневекового и барочного *monstrare*, – значение, сводящееся к стиранию смысла, равнозначного правильности и систематической упорядоченности. Чудовища же подобны не просто руинам, но обжитым руинам, наглядно соединяющим в себе два плана бытия: повседневное и возвышенное, или даже профанное и сакральное. Тогда мы могли бы приравнять сакральное к упорядоченному, повседневное же – к хаотическому.

Чудовища подобны обжитым руинам, наглядно соединяющим в себе два плана бытия: повседневное и возвышенное, профанное и сакральное.

Говард Филипс Лавкрафт в повести «Хребты безумия» изображает чудовищный город, построенный представителями неизвестной расы:

«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 группки – 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»¹⁸.

Руины, описанные Лавкрафтом, чудовищны, но только потому, что их загадочные строители (обладавшие, заметим, едва ли не божественными возможностями) сами были чудовища-

18 ЛАВКРАФТ Г.Ф. *Хребты Безумия* // Он же. *Шепчущий во тьме*. М., 2000. С. 386–387.

ми. Точно так же чудовишна Вавилонская башня, поскольку гордыня Нимрода столь грандиозна, что буквально выводит его за пределы рода человеческого и масштабы колоссального строительства, как показал Атаназий Кирхер, поставили бы под угрозу само существование Земли.

Впрочем, пора вернуться к классическим чудовищам, которые тоже способны поведать нам много интересного.

В греческой мифологии миксантропические существа представляют собой плод странных мезальянсов. Часто одним из родителей оказывается кто-то из богов, но принявших звериное обличье. Так Сатурн, принявший облик жеребца, сходится с океанидой Филирой, и она производит на свет мудрого кентавра Хирона. Полным аналогом подобных чудовищных рождений оказывается появление на свет технических устройств. Роберт Харбисон в книге «Эксцентрические пространства», пишет:

«За идеей порожденной техникой не-личности [*Imperson*] скрывается желание не быть похожим на что-нибудь, не быть *подобным* ничему из сотворенного. Все естественные объекты подразумевают сравнение, технические же, как правило, нет, так что устройство вроде пишущей машинки обладает очень яркой индивидуальностью, но эта индивидуальность везде неуместна»¹⁹.

Сказанное составляет лишь половину правды. Мы ошибемся, посчитав механизм просто «вещью», так как вещь *per se* представляет собой предмет, не имеющий референции. В отличие от природных объектов, связанных отношениями родства, вещи не связаны друг с другом вне своих функций. Родство же технических устройств – протivoестественное.

Знаменитая фраза Лотреамона, представляющая собой критерий красоты протагониста «Песен Мальдорора» – «прекрасен, как [...] встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки»²⁰, – теряет привкус абсурда, если мы увидим в ней принцип возникновения технических устройств (а также причину их странной привлекательности). Технические объекты – по сути дела бастарды, рождающиеся вне законных связей и вне статуса. Им не место среди людей, их область – дикое поле, что роднит их со зверями. Этим отчасти можно объяснить стремление архитекторов, строивших первые железнодорожные вокзалы, закрыть от города все, что связано с железной дорогой как таковой – не только сами поезда и рельсовые пути, но и железные навесы дебаркадеров.

Техника чудовишна, как чудовищен Минотавр и прочие порождения богов, принимавших забавы ради звериный облик.

19 HARBISON R. *Eccentric Spaces*. Cambridge; London, 2000. P. 38.

20 ЛОТРЕАМОН. *Песни Мальдорора* // Он же. *Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона*. М., 1998. С. 291–292.

Одновременно в ней присутствует некий оттенок божественного, но это божественное страшно, как страшна трансгрессия, нарушение естественных границ и законов. Иногда она осуждается как преступление, иногда – нет, поскольку то, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку.

В силу сказанного техника всегда сохраняет некий привкус извращенности, запретного плода. Недаром греческое «технэ» имело дополнительный смысл нечестности, запрещенного приема или откровенной подлости. Можно еще вспомнить, что в английском языке XVII века слово *machinery* означает в том числе и «заговор».

Но эти заговоры, насколько можно судить, не всегда вредоносны. Барочные механизмы отличаются от привычной нам техники прежде всего тем, что они представляют собой чудеса, редкости, диковины. Такие механизмы нефункциональны, их естественная среда обитания – гетеротопии, выделенные из обыденной жизни анклавов, такие, как театр или дворец (иногда еще и церковь), где они не производят ничего, кроме видимости. При этом их разрабатывают гениальные мастера, подобные Леонардо да Винчи или Саломону де Ко, создавшему комплекс фонтанов с механическими фигурами в парке гейдельбергского дворца (уничтоженный после падения Фридриха V Пфальцского, зимнего короля Богемии). Зрелищем (иногда – философским) были и автоматы эпохи Просвещения, такие, как утка Жака Вокансона или механический турок-шахматист, построенный Вольфгангом фон Кемпеленом (пусть даже он и был мистификацией). И если теоретик барочной риторики Эммануэле Тезауро в «Подзорной трубе Аристотеля» (1654) сравнивает технические устройства (от движущихся статуй до телескопа) с метафорами, то это происходит не только потому, что он вообще так мыслит, но и потому еще, что машины того времени волновали, развлекали и поучали его современников. Эти машины могли притворяться чем угодно, только не обыденностью.

Получается, что механистический мир Декарта был устроен как нечто редкое и необычное, то есть, по определению, хорошее, а не как банальность. Банальностью машины стали гораздо позже – во второй половине XX века, когда начался «второй машинный век», описанный Райнером Бенэмом²¹.

Но и машина, которая пугает и угрожает смертью, так же не может быть банальностью. Эрнст Теодор Амадей Гофман написал «Песочного человека» задолго до технологической революции середины XIX века. Однако и для Вилье де Лиль-Адана, заставшего эпоху телеграфа и телефона, Гадали – механическая героиня «Будущей Евы» (1886) – была чудом из чудес. Изобре-

21 См.: ВАННАМ R. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York, 1967.

татель (и отчасти черный маг) Эдисон, описывая своему другу Эвальду ее устройство, в частности упоминает следующее:

«Два золотых [*sic!*] фонографа, расположенных под углом друг к другу в центре грудной клетки: это и есть легкие Гадали. Они передают один другому металлические листочки, обеспечивающие ей возможность вести беседы мелодичным – *небесным*, следовало бы сказать – голосом... На одной оловянной ленте содержатся тексты в количестве, достаточном для семичасовой беседы. Тексты эти – плод воображения самых великих поэтов, самых тонких мыслителей, самых глубоких прозаиков нашего времени; я обратился ко всем этим гениям, и они уступили мне – оценив на вес алмаза – чудеса, которым никогда не попасть в печать. Вот почему я утверждаю, что Гадали обладает не *просто* разумом, а Высшим Разумом»²².

Гадали работала безупречно, но оказалась слишком хороша для нашего несовершенного мира – отсюда и печальный конец всей этой декадентской истории (механическая девушка гибнет вместе с тонущим кораблем). Театральные же и театрализованные механизмы барокко при всей своей нефункциональности и непрактичности работали хорошо и были надлежащим образом включены в устройство мироздания. Так, Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы» цитирует поэтов и мыслителей XVIII века, для которых образ механизма был метафорой, раскрывающей сущность общества, в том числе придворного, и природу человека:

«Человеческие аффекты как поддающийся расчету движущий механизм тварного создания – в наборе знаний, преобразующих динамику всемирной истории в государственно-политическое действие, – это завершающий инструмент. Он одновременно является источником метафоры, которая стремилась поддерживать в поэтическом языке это знание в столь же активном состоянии, как это делали в истории Сарпи или Гвиччардини среди историков. Эта метафорика не останавливается на политической сфере. Наряду с выражениями вроде: “В часовом механизме власти советы хотя и подобны шестеренкам, однако властелин 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”.

22 Лиль-Адан О.В. де. *Будущая Ева* // Он же. *Избранное*. Ленинград, 1988. С. 127.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ
КОЛЛАЖ, МЕХАНИЗМ
И РУИНА. МЕХАНИЧЕСКОЕ
VERSUS ИСТОРИЧЕСКОЕ

А об Агриппине говорится:

“И вот лежит гордый зверь, надменная женщина,
Что думала: часовой механизм ее мозга
Способен перевернуть вращение светил”.

Совершенно не случайно, что все эти выражения подчиняются образу часового механизма. [...] Образ движущейся стрелки, как показал Бергсон, был незаменим для формирования представления лишённого свойств, повторимого времени математического естествознания. В нём проходят не только органическая жизнь человека, но и происки придворного, а также деяния суверена, который [...] каждый раз непосредственно вторгается в работу государственного механизма, чтобы расположить данные исторических событий так сказать в пространственно размеренной, соответствующей правилам и гармоничной последовательности»²³.

Все эти маятники сердца и механизмы двора, о которых пишет Беньямин, не останавливаются сами по себе. Однако механизм XX века – это плохой механизм, распадающийся на части, подобно машинам Жана Тэнгли, так что уже не понять, кто был зонтиком, а кто – швейной машинкой. Как только культура опознает механизм как нечто, несовместимое с жизнью, этот механизм отказывается работать. А распавшись на части, механическое устройство обнаруживает свою коллажную природу.

* * *

«Коллажное мышление – это [...] как правило, мышление с помощью техники»²⁴, – замечает Екатерина Бобринская, и, хотя в её толковании речь идет исключительно о технических устройствах, с которыми имеет дело художник XX века (фотоаппарат, печатный станок и так далее), мы можем подставить на их место многое другое – например, любые транспортные средства, со времен Уильяма Тёрнера и его картины «Дождь, пар и скорость» (1844) выступающие в роли машин зрения²⁵.

Эти машины прежде всего ставят под сомнение наше восприятие мира и представления о его целостности. Любое изменение точки зрения вскрывает относительность нашего знания о реальности, обнаруживает в ней швы и заплатки. И, если у Тёрнера очертания видимого мира исчезают за буйством красочных вихрей, то на картинах итальянских футуристов каждый движущийся объект раскрывает неустойчивость миро-

23 Беньямин В. *Происхождение немецкой барочной драмы*. М., 2002. С. 88–89. Приведены цитаты из трагедий И.К. Хальмана «Мариамна» (1670) и Даниэля Лознштейна «Агриппина» (1665).

24 Бобринская Е. *Указ. соч.* С. 34.

25 Подробнее см.: Дегтярев В. *Железная дорога и абстракция* // Новый мир. 2020. № 4. С. 157–164.

здания, детали которого подогнаны друг к другу далеко не лучшим образом и как будто случайно оказались рядом. Мир абсурден, и мы не замечаем этого лишь в силу привычки. Техника же показывает нам этот абсурд, помогая в создании коллажей.

Архетипом коллажа как воплощенной неуместности может служить фотография паровоза, потерпевшего аварию на вокзале «Монпарнас». Кирилл Кобрин так описывает это происшествие:

«22 октября 1895 года нагонявший график скорый поезд “Гранвиль-Париж” ворвался под своды вокзала, но не смог вовремя затормозить, снес тупиковый упор в конце пути, пробил внешнюю стену фасада и рухнул локомотивом на прилегающую к станции плас де Ренн. Невиданное происшествие так взволновало всех, что фото живописной аварии обрело невиданную популярность»²⁶.

По-видимому, этой фотографии мы обязаны появлением картины Рене Магритта «Пригвожденное время» (1938), на которой изображен маленький дымящий паровоз, въезжающий, точнее, влетающий, в комнату из камина.

Как только культура опознает механизм как нечто, несовместимое с жизнью, этот механизм отказывается работать. А распавшись на части, механическое устройство обнаруживает свою коллажную природу.

Магритт, мыслящий подчеркнуто рационально, обнажает прием: левитирующий паровоз явно принадлежит другому миру, с другой логикой событий, нежели то банальное помещение с камином, в котором он волею судеб оказывается. В нашем же мире паровозы не летают, так что все должно закончиться так же, как на том знаменитом снимке, где паровоз, упавший на тротуар, становится коллажем, демонстрируя бессмысленность механизма, вырванного из контекста. Коллаж, таким образом, оказывается максимально далек и от барочной кунсткамеры, и от калейдоскопа, демонстрируя случайно сложенные обломки мира (или, возможно, разных миров), которые никак не могут срастись.

Мы можем назвать коллаж руиной смысла. Здесь опять стоило бы вспомнить Зиммеля, настаивавшего на том, что руина сохраняет больше от первоначального замысла, чем полустертая фреска или растрепанная книга, лишившаяся половины страниц.

26 Кобрин К. *Кирико: меланхолия вечного (не)отбытия* // Он же. *Modernité в избранных сюжетах*. М., 2015. С. 88.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ
КОЛЛАЖ, МЕХАНИЗМ
И РУИНА. МЕХАНИЧЕСКОЕ
VERSUS ИСТОРИЧЕСКОЕ

Если руины говорят о принципиальной неполноте мира, коллаж – о его принципиальной бессмысленности. Философия, которую транслирует коллаж, утверждает, что мир не может ни породить, ни восстановить сам себя. В ньютоновской небесной механике подразумевалось присутствие Бога, который время от времени должен был все регулировать, словно искусный часовщик. Пессимистическая философия, стоящая за коллажем, считает мир принципиально неустойчивым (и, в общем-то, нежизнеспособным), но при этом не предполагает Бога. Идеальный коллаж обязан быть непрочным и недолговечным, а монументальный коллаж есть противоречие в определении. Так что высшее проявление коллажного принципа – это саморазрушающиеся машины Жана Тэнгли.

Артур Лавджой, чью книгу мы цитировали в начале повествования, рассказывал в том числе и о распаде той парадигмы, в основе которой лежал принцип изобилия.

«Мопертюи, пользовавшийся среди современников репутацией великого ученого, предложил [...] один 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”»²⁷.

Глава, в которой приведен этот выразительный пассаж из сочинений Пьера Луи Моро де Мопертюи (1698–1759) «*Essay de cosmologie*»²⁸, называется «Темпорализация цепи бытия», но эта характеристика противоречит смыслу цитаты. Лавджой уточняет:

«Те, чья вера в изобилие и непрерывность универсума требовала более правдоподобной и более обоснованной гипотезы, пришли к другому предположению: цепь бытия, лишенная сейчас, по всей видимости, своей полноты, предстала бы в этой полноте, зная мы всю последовательность форм во времени – в прошлом, настоящем, будущем»²⁹.

Это и есть истинная темпорализация. Впрочем, цитата из Мопертюи интереснее.

Грехопадение происходит единожды. Точно так же и руина становится руиной лишь единожды, даже если под этой руиной мы понимаем весь мир, утративший целостность и непрерывную последовательность всей цепи органических форм.

27 Лавджой А. Указ. соч. С. 262.

28 MAUPERTUIS P.-L.M. DE. *Essay de cosmologie // Les oeuvres de monsieur de Maupertuis*. Dresden, 1752. P. 36.

29 Лавджой А. Указ. соч. С. 262–263.

Введение одной-единственной точки невозврата не означает появления истории и активного времени; эта схема исторична не более, чем рассказ Гесиода о Золотом веке и о сменяющих друг друга – в направлении от большего совершенства к меньшему – поколениях людей, которых мы, с высоты своего знания, вправе считать отдельными биологическими видами.

Мир, таким образом, представляет собой остатки первоначальной постройки и нагромождение обломков, которые мы не можем сложить воедино. Именно такое состояние мироздания зафиксировано в искусстве модернизма, точнее – в кубизме и коллаже, который непосредственно связан с кубистическими принципами формообразования.

Кубизм начался с «Авиньонских девиц» Пикассо (1907) – и о сложности организации пространства в этой картине написано очень много. Соединение различных ракурсов и точек зрения в кубистическом произведении можно отождествить с коллажем.

Владимир Татлин, побывавший в мастерской Пикассо в 1914 году, вполне мог видеть «Авиньонских девиц». Интереснее предположить, что он также мог быть знаком с циклом работ Робера Делоне, изображающих Эйфелеву башню в том же кубистическом духе, сочетающей воедино разные ракурсы и взаимоисключающие точки зрения, так что она предстает изломанной и словно разрушающейся. Это могло бы пролить свет на возникновение образа башни Татлина, знаменитого «Памятника III Интернационалу» (1919), на ее алогизм и коллажный характер.

Живопись модернизма разрушает не только единство предметного мира, но и единство и однородность самого пространства. Если сочетание различных точек зрения и (возможно) перспективных систем в живописи кубизма можно сопоставить с коллажем, то его в свою очередь было бы интересно сравнить с руиной. И, поскольку коллажность противостоит модернистской унификации, возникает соблазн увидеть в ней проявление постмодернизма, тягу к «сложности и противоречиям», которым посвятил свою книгу Роберт Вентури³⁰. Следует, однако, уточнить, что те сложность и противоречия, о которых говорил Вентури, могут восприниматься и как эклектика, и как коллаж – возможно, впрочем, что это лишь разные подходы к описанию одного явления.

Искусство, основанное на коллажном принципе – прежде всего дадаизм и сюрреализм, возникающие как радикальные течения внутри коллажной парадигмы *art déco*, – это исключительно атеистическое искусство. Оно отрицает не только

30 VENTURI R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, 1966.

наличие плана в мире и его (мира) осмысленность, но и способность к развитию, так что к атеизму добавляется и антипозитивизм. Невозможность развития означает отсутствие не только будущего, но и прошлого, отсутствие родословной. Поэтому коллаж фиксирует не просто гибель богов (как модернизм вообще)³¹, но и гибель всякой осмысленности. Но и это еще не все: демонстрируя мир, рассыпающийся на осколки, коллаж свидетельствует о провале жизнестроительного проекта модернизма и авангарда.

Коллаж свидетельствует о наступлении эпохи постправды: в мире не только не существует привилегированной точки зрения, но нет и единой для всех логики. Проявления коллажного мышления в совершенно разных (как по стилистике, так и по интенциям) произведениях изобразительного искусства и архитектуры 1920-х говорят о том, что термин «модернизм» в своей односторонности оказывается явно недостаточным для описания искусства той эпохи. Ему нужно противопоставить нечто ироническое и плюралистическое, не просто лишенное жизнестроительного пафоса, но и активно ему сопротивляющееся. Коллаж как раз и говорит о невозможности мировоззренческого синтеза, для которого нужна единая система координат и единая художественная воля.

Самое ценное в коллаже – то, что он высмеивает позицию модернистского демиурга, причем дважды: художник не только оказывается в роли старьевщика, но и лишается власти переустраивать мир, сообщая ему единство.

И если старинная кунсткамера, обаятельная в своей кажущейся нелепости, хотя бы предполагала разношерстные, но одинаково экзотические экспонаты и объединяющую их яркую личность коллекционера – богача, возможно, чудака, эстета, натурфилософа, – то коллаж, напротив, оперирует самыми заурядными предметами и совершенно не нуждается в фигуре романтического творца.

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