

Ар Деко, или Взгляд Медузы

ВЛАДИСЛАВ
ДЕГТЯРЕВ

Героини портретов Ар Деко производят странное впечатление: все эти эффектные женщины, как правило, статуарны и холодны, но никогда не бывают эротичными, даже если и пытаются время от времени таковыми казаться. Их попытки сыграть теплоту и мягкость всегда неубедительны. Больше того – они похожи на представительниц какой-то иной расы, сотворенных из более тяжелых материалов, нежели обычные человеческие плоть и кровь. Так, персонажи картин Тамары Лемпицкой выглядят отлитыми из бронзы, а затем раскрашенными, настолько тяжелы их тела, даже обнаженные, настолько остры пряди их волос, о которые, кажется, можно порезаться. Чем-то подобным был бронзовый гигант Талос, охранявший Европу на Крите и побежденный коварной Медеей. Или же это последние преадамиты, потомки титанов, а может быть – падших ангелов. Пусть все эти женщины совершенны, но их совершенство чисто скульптурного рода.

О том, чем обладает и чего лишена статуя, воплощенная форма, по сравнению с живыми людьми, точно и глубоко высказался Жан Старобинский в эссе «Взгляд статуй». Статуя, утверждает он, есть воплощение совершенства, поэтому героини греческих мифов, возжелавшие такого совершенства, наказаны за свою гордыню превращением в камень¹.

¹ Старобинский Ж. *Взгляд статуй* // Он же. *Чернила меланхолии*. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 456.



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

**ЖИВОЕ,
МЕРТВОЕ,
САКРАЛЬНОЕ
МОДЕРНОСТИ**

И это превращение, стоит добавить, всегда происходит насильственно. Если Дафна или Филера сами хотят превратиться в деревья, то, чтобы захотеть стать камнем, нужно обладать трагическим барочным сознанием микеланджеловской Ночи, до которого беломраморной Греции было так же далеко, как до неба:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать – удел завидный...
Отраднo спать, отрадней камнем быть.

Перевод Федора Тютчева

Вывод Старобинского сводится к следующему: в мире греческих мифов «наказанием для тех, кто верит в собственное совершенство, в законченность собственной красоты, служит обретение этой законченности»². Это верно, однако нужно как-то объяснить странную двойственность всего, что связано с превращениями, поскольку в греческих мифах превращение человека в камень, животное или растение – словом, в любой природный объект, выступает и как наказание, и как награда. Самые известные из персонажей, ставших растениями, запечатлены Никола Пуссенom в «Царстве Флоры» (1631), и идиллический характер картины нарушает только Аякс, бросающийся на меч. Животными же стали Кадм и Гармония, Арахна, Прокна и Филомела. Причины и возможный смысл этих метаморфоз не имеют в себе ничего общего, однако все они необратимы, за единственным исключением, которым была Ио. И камень здесь – лишь одно из тех природных тел, которыми может стать человек, хотя его естественные свойства от человека максимально далеки. Поэтому антропоморфность статуи ограничена свойствами материала: статуя неподвижна и тверда, она заимствует у человека форму и наполняет ее другим содержанием.

Это содержание настолько совершенно (можно даже сказать, что оно и есть совершенство), что выразительности греческой скульптуры и тому впечатлению, которое она производит на нас, нисколько не вредит утрата головы и конечностей. Похоже, что статуя *par excellence* – это как раз греческий торс, лишенный головы и рук, то есть малейшего намека на психологию, сведенный к изображению телесности как таковой. И в этом статуи подобны механизмам, столь же совершенным в своей форме и функциях. В свидетели мы можем призвать Генриха фон Клейста. В эссе «О театре марионеток» он – устами своего собеседника, господина Ц., – говорит так:

«Чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация. [...] Но, как две

2 Там же.

линии, пересекающиеся по одну сторону от какой-либо точки, пройдя через бесконечность, пересекаются вдруг по другую сторону от нее, [...] так возвращается и грация [...] таким образом, в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге»³.

Впрочем, говоря о совершенстве зверя, или механизма, или же превращающегося в камень (наверняка – в мрамор) прекрасного тела, мы остаемся в рамках романтической логики Старобинского и Клейста. Следуя этой логике, можно отождествить механизмы, зверей и богов (Клейст, собственно говоря, так и поступает). Однако Ар Деко возникло после романтизма и отрицает многое в его представлениях и системе ценностей. Поэтому, чтобы объяснить специфику Ар Деко, стоит поискать другую логику и другие метафоры. Попробуем это сделать.

Итак, если все монументальные женщины с картин первой половины XIX века и не статуи, и не механизмы, то можно задать вопрос: а живы ли они? Или же (как ни страшно этого предполагать) они умерли и то, что нам показывают, – лишь коллекция мертвых тел вроде знаменитого собрания Фредерика Рюйша?

Хочется сказать, что они ни то и ни другое, а какие-то неуспокоенные мертвецы, навсегда застрявшие между жизнью и смертью. Как говорит о наступающем времени героиня романа Густава Майринка «Зеленый лик» (написанного в 1916 году, в начале эпохи Ар Деко), «из глубин земли исходит какая-то парализующая духота – но не смерть, – и эту духоту, эту невозможность ни жить ни умереть, мне кажется, и подразумевал мой отец, говоря об утрате последних устоев»⁴.

О подобном персонаже рассказывает и Старый Мореход в балладе Сэмюэла Тейлора Кольриджа «Сказание о старом мореходе»: это Жизнь-в-Смерти:

Там только Женщина одна.
То Смерть! И рядом с ней
Другая. Та еще страшней.
Еще костлявей и бледней –
Иль тоже Смерть она?

Кровавый рот, незрячий взгляд,
Но космы золотом горят.
Как известь – кожи цвет.
То Жизнь-и-в-Смерти, да, она!
Ужасный гость в ночи без сна,
Кровь леденящий бред.

Перевод Вильгельма Левика

3 Клейст Г. фон. *О театре марионеток* // Он же. *Избранное*. М.: Художественная литература, 1977. С. 518.

4 Майринк Г. *Зеленый лик*. СПб.: Азбука, 2004. С. 77.



Впоследствии, уже на излете Ар Деко (в 1943 году), Мервин Пик изобразит эту Жизнь-в-Смерти как женщину-скелет с обтянутым кожей черепом, без носа, но при этом – с живыми внимательными глазами, длинными светлыми волосами и преувеличенно пухлыми губами соблазнительницы.

Кажется, что персонажи греческих мифов, будучи превращенными в камень, точно так же застревают между жизнью и смертью. Окаменевшая Ниоба, по свидетельству Овидия, не перестает плакать:

Вот у нее и язык с отвердевшим смерзается небом;
Вот уже в мышцах ее к напряженью пропала способность,
Шея не гнется уже, не в силах двинуться руки,
Ноги не могут ступить, и нутро ее все каменеет.
Плачет, однако, и вот, окутана вихрем могучим,
Унесена в свой отеческий край. На горной вершине
Плачет: поныне еще источаются мрамором слезы⁵.

Животные (и люди в том числе), согласно Карлу Линнею, растут, живут и чувствуют – камни же только растут⁶. Но даже Линней не смог бы объяснить, к какому из царств природы мы должны причислить окаменевшую Ниобу или тех, кто превратился в камень под холодным взглядом Медузы.

* * *

Голландский художник и теоретик искусства Давид Пьер Хумберт де Супервиль (1770–1849) в 1827–1832 годах опубликовал работу «Опыт о безусловных знаках в искусстве»⁷. Интереснее всего, пожалуй, третья, неизданная, часть его трактата, известная под названием «Медуза». Этот текст, соединяющий или, лучше сказать, смешивающий, в себе цитаты из разных источников с оригинальными мыслями автора, представляет собой странный рецидив барочной учености в романтическую эпоху. Такое смешение стилей интересно само по себе, но сначала стоит кое-что сказать о названии труда.

В греческой мифологии Медуза была одной из трех Горгон, младшей смертной сестрой бессмертных Сфено и Эвриалы, и единственной из них, обладавшей смертоносным взглядом. История убийства Медузы Персеем общеизвестна, как и фрейдовская интерпретация ее отрубленной головы. Однако Хумберту де Супервиллю удается сказать (в изложении современной исследовательницы) о Медузе нечто неожиданное:

5 Овидий. *Метаморфозы*. VI. 306-312.

6 Линней К. *Философия ботаники*. М.: Наука, 1989. С. 9.

7 D. P. G. H. DE S. [HUMBERT DE SUPERVILLE D. P. G.]. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. Leyden: C. C. Van der Hoek, 1827.

«Медуза представляет собой образ нашей Луны, и это тело, как и все прочие луны или спутники, есть обломок или частица мира, существовавшего ранее. [...] Тысячи лет протекли на земле без Луны. Жителей Аркадии называли *Proselenoi*, людьми, жившими до того, как появилась Луна. [...] Новозеландцы сохраняют рассказы о времени, когда Луны не было. Легенда об одноглазых циклопах свидетельствует, что в отдаленнейшие эпохи существовал только один небесный источник света. Как же тогда наш мир обзавелся своим спутником? Так же, как Сатурн, Юпитер и, возможно, даже Венера обзавелись своими. [...] Из-за столкновения с небесным телом от нашей Земли, как и от других планет, был оторван фрагмент. Часть Солнца, оторвавшаяся от него, столкнулась с Землей, отколов от нее кусок. В результате этого столкновения Земля получила свою нынешнюю орбиту и Луну. [...] Луна символизирует отрубленную голову, поскольку сама была отторгнута от Земли»⁸.

Эти слова нужно объяснить с учетом контекста, и прежде всего – того времени, когда они были произнесены. Времена, как известно, меняются. Одни эпохи оказываются заморожены зрелищем реальных и мнимых катастроф, менявших облик Земли. Таким был XVII век – эпоха барокко, когда иезуит-энциклопедист Атанасиус Кирхер воображал себе Вавилонскую башню, которая перевернула бы земной шар.

Но есть и другие времена, когда людей буквально гипнотизирует идея упадка, медленного, но неуклонного вырождения всего, что есть в нашем мире живого. Это викторианство, классический XIX век, который стал таковым после появления книги Чарльза Дарвина.

Ар Деко в этой схеме оказывается рядом с барокко, но только как его несовершенное подобие. Стиль предчувствия и переживания катастрофы ничего не мог сделать для ее преодоления, в то время как художники и архитекторы барокко сумели предложить современникам и товарищам по несчастью лекарство и утешение. Петербургский искусствовед Александр Степанов пишет:

«Люди, у которых почти не было передышки в череде трагических событий XVII века, нуждались в отвлечении от жестокой реальности, в психологической компенсации. Витальное искусство барокко выполняло роль утешителя, создавая яркую альтернативную, воображаемую действительность. [...] Искусство... стало единственной областью деятельности, благодаря которой человек мог восстанавливать свою духовную целостность»⁹.

Однако весь XX век, ничуть не менее страшный и кровавый, чем век барокко, прошел под знаком искусства, которое (в сво-

8 STAFFORD B. "Medusa" or the Physiognomy of the Earth: Humbert de Superville's Cosmological Aesthetics // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1972. № 35. P. 310–311.

9 СТЕПАНОВ А. Чем нам интересно барокко? // Логос. 2018. № 4. С. 194–198.



ей высокой и честной ипостаси) всячески отрешивалось от роли утешителя и провозвестника какой бы то ни было духовной гармонии. Мир «Автопортрета в зеленом “Бугатти”» Тамары Лемпицкой способен предложить нам радость и утешение ничуть не более, чем мир «Герники» Пикассо.

Свою логику, позволяющую отождествить Луну с головой Медузы, Хумберт де Супервиль объясняет довольно неуклюже: ночью все спят, а спящие похожи на мертвых – только и всего. Однако из этой примитивной метафоры можно извлечь очень многое для истолкования того времени, которое наступило через сто лет после написания его работы. Луна, ставшая глазом Медузы, освещает своим мертвенным и мертвящим светом всю эпоху Ар Деко.

* * *

Французский генетик Франсуа Жакоб пишет:

«До самого конца XVIII века не существовало четкой границы между существами и предметами. Живое без перерыва продолжалось в область неодушевленного. Все в мире было непрерывно, и, как говорил Бюффон, “можно незаметными шагами спуститься от наиболее совершенного существа к самой бесформенной материи, от наилучшим образом устроенного животного к самому грубому минералу”. Фундаментального разграничения между живым и неживым тогда еще не было. [...] В течение XVII столетия и большей части XVIII качество организации материи, названное в XIX веке “жизнью”, никак не различалось. Функций, необходимых для жизни, пока еще не было; были только функционирующие органы. Целью физиологии было распознавать их механизмы и устройство. Таким образом, в XVII веке не было причин, чтобы искать специальное место для живых организмов, выделяя их из машинерии вселенной. [...]

До XIX века не только не существовало четкой границы между существами и предметами, но и мир живого представлял собой непрерывную сеть. Все было взаимосвязано и смешано. Природа не совершала прыжков. Она наводила мосты между четвероногими, птицами и рыбами, простирая свои связи таким образом, что все сближалось, соединялось и переплеталось друг с другом. [...] Поэтому между самым низким и самым высоким уровнем в ряду живых существ есть бесконечное число переходных звеньев. Все живые существа образуют единую последовательность, непрерывную цепь, которая, по словам Бонне, “трепещет на поверхности земного шара, проникая в бездонные глубины Моря, взмывая в Атмосферу, вторгаясь в небесное Пространство”. Только незнание скрывает от нас некоторые звенья этой цепи и морочит натуралистов призраками отсутствующих звеньев. Связь между индивидами всех родов представляется столь тесной, что, рассматриваемые в целом, они вполне могли “образовать единую сущность, единое

универсальное существо, в котором сами стали бы частями», как писал Адансон»¹⁰.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ

АР ДЕКО, ИЛИ ВЗГЛЯД
МЕДУЗЫ

Но что мы получаем, добавив к этой модели мира стихию жизни? Сквозь оптику романтизма мир барокко, или (что то же самое) мир описанной Мишелем Фуко «классической эпохи», представляется чудовищем Франкенштейна, собранным из отдельных частей и сшитым буквально на живую нитку. Вспомним, что Мэри Шелли описывала это искусственное существо как соразмерное подобие человека, не имевшее в себе ничего пугающего, но вызывавшее тем не менее безотчетный страх.

Можно еще вспомнить знаменитые строки из первой части «Фауста», в которых Гёте (но, замечу, устами Мефистофеля) говорит как раз об отвержении романтизмом механистичности предыдущей эпохи (или эпох). Новооткрытое явление жизни не сводится к сумме частей живого существа, и в этом коренится основное отличие организма от механизма:

Но даже генезис узнав
Таинственного мирозданья
И вещества живой состав,
Живой не создадите ткани.
Во всем подслушать жизнь стремясь,
Спешат явленья обездушить,
Забыв, что если в них нарушить
Одушевляющую связь,
То больше нечего и слушать¹¹.

Просвещение отделило часть культуры («слова») от своеобразно понятой природы («вещей»), но эти «вещи» включали в себя и живые организмы, и рукотворные объекты. Другими словами, граница между «культурным» и «природным» в те времена проходила не там, где ее провели романтики и где она проходит сейчас.

Ар Деко (и модернизм как его частный случай) можно рассматривать как реванш механицизма, случившийся в постро-мантической (поствиталистской) культуре. Что же касается модернизма с его фиксацией на проблемах языка (а согласно Максиму Шапиру, модернизм занят разработкой нового художественного языка, в то время как авангард – переосмыслением прагматики художественной деятельности¹²), то она воз-

10 Ясов F. *The Logic of Life. A History of Heredity*. New York, 1973. P. 33–34; 46–47. Шарль Бонне (1720–1793) – швейцарский натурфилософ, автор концепции «лестницы существ». Мишель Адансон (1727–1806) – французский ботаник, изучавший логику классификации живых организмов.

11 ГЁТЕ И. В. *Фауст* // Он же. *Собрание сочинений: В 10 т.* М.: Художественная литература, 1976. Т. 2. С. 68–69 (перевод Бориса Пастернака).

12 ШАПОР М. И. *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм* // *Philologica*. 1995. Vol. 2. № 3–4. С. 135–143.



вращает нас в мир, подобный миру барокко, но лишенный при этом барочной логики и/или риторики, объединяющей все сущее. Основное же отличие Ар Деко от барокко заключается в коллажном принципе устройства стиля. А коллаж возможен только тогда, когда есть конфликтующие начала и сопротивление материала, поэтому в барочном мире-конструкторе он возникнуть не может. Для коллажа нужно жесткое противопоставление живого и неживого и сознание того, что живое невозможно разобрать на части и собрать заново. В отличие от барочных монстров или фантазий Джузеппе Арчимбольдо, коллаж принципиально неорганичен поэтому и производит на зрителей столь болезненное впечатление. Более того, коллаж возникает, когда между двумя конфликтующими началами или принципами нельзя сделать выбор, опирающийся на ценностные критерии. То есть в этой ситуации оказываются в равной степени скомпрометированными такие оппозиции, как «традиция vs. новаторство», «условность vs. натурализм» и любые другие, какие только можно сформулировать.

Просвещение отделило часть культуры («слова») от своеобразно понятой природы («вещей»), но эти «вещи» включали в себя и живые организмы, и рукотворные объекты. Граница между «культурным» и «природным» проходила не там, где ее провели романтики и где она проходит сейчас.

Представители же радикальных флангов Ар Деко – как левого (условный Ле Корбюзье), так и правого (столь же условный Альберт Шпеер) – воспринимают свой однозначный выбор как следствие нравственной позиции. Этот выбор формулируется ими как выбор между сложными формами, обремененными шлейфом историко-культурных ассоциаций, и простыми, таких ассоциаций лишенными. В любом случае единство (в противоположность коллажу) ощущается радикально настроенными эстетамы как нечто положительное. Как писал Владимир Паперный в книге «Культура два»¹³, сталинская архитектура стремится соединить в себе все, что было в мировой архитектурной истории хорошего. Что же касается Ар Деко, то оно способно соединить буквально все что угодно, поскольку все элементы этого мира (в том числе и живые) равнозначны и представляют собой «лишь груды поверженных образов»¹⁴, связь между кото-

13 Паперный В. *Культура два*. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

14 «Ибо узнал лишь / Груды поверженных образов» (Элиот Т.С. *Бесплодная земля* (перевод Андрея Сергеева)).

рыми с крушением классической европейской культуры оказалась безвозвратно утраченной. В барочном же мире-конструкторе все элементы ощущаются как одинаково ценные, поскольку согреты и освящены присутствием бога, которое связывает их воедино вне зависимости от наших намерений. То есть коллаж оказывается следствием смерти бога, провозглашенной Фридрихом Ницше около 1880 года.

Похоже, что разница между Ар Деко и барокко такая же, как между трансмутацией и коллажем. Алхимическая трансмутация, по-видимому, основана на принципе непрерывности¹⁵: предполагалось, что любое вещество можно превратить в любое другое, проведя его через все промежуточные стадии. Поэтому портреты Арчимбольдо, составленные из фруктов или рыб, подчеркивают единство мира. Коллаж, напротив, построен на представлении о разрывах в ткани мира. А дискретно организованный мир есть то же самое, что механизм.

Культура Ар Деко предпочитает механическое органическому, но, кажется, чувствует при этом некоторую неловкость. Николай Заболоцкий писал в 1947 году в стихотворении «Я ищу гармонии в природе»:

И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.
И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.

Можно заметить, что механический «труд» для Заболоцкого выступает не только антонимом анархической «свободы», но и единственным средством, вносящим в мир этическое измерение, хотя и за счет его расколдовывания.

Итак, мир, лишенный бога, приобретает качества механизма, причем плохо работающего и стремящегося к саморазрушению, как машины Жана Тэнгли. Известная максима Мартина Хайдеггера гласит, что техника чревата катастрофой, но это замечание лишний раз подтверждает ее титанический характер, и в том, что «Титаник» носил именно такое название, можно видеть некий провиденциальный смысл. Титанизм и механицизм обладают внутренним родством, но титаны неумны, и это обстоятельство вселяет в нас некоторую надежду. Возможно, именно глупость титанов, ведущих себя как слоны в посудной лавке, имел в виду Джулио Романо, когда изобразил их на

15 См.: Лавджой А. *Великая цель бытия*. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.



стенах Палаццо дель Тэ в Мантуе, гибнущими под обломками колонн и архитравов: так высокая культура всегда побеждает грубую силу, которая на нее покушается, пусть даже через самопожертвование.

Вернемся тем не менее к нашим механизмам. Механистическая логика модернизма, основанная на непреложных следствиях из незыблемых причин – наиболее поверхностная из возможных, поскольку она исключает случайность. Если барокко могло приручить случайность, то модернизм, стремясь ее избежать, терпит крушение, подобно Эдипу, неуклонно приближавшему свою судьбу. Вячеслав Локтев в книге «Барокко от Микеланджело до Гварини» пишет:

«Парфенон как воплощение рациональности, целеустремленности, тектонической логики должен был бы показаться художнику барокко трагически обреченным, как обречен царь Эдип в момент, когда в игру вмешивается хаос, слепая стихия. А ведь устойчивость и безопасность, к которой тщетно стремился Эдип, оказывается, могут быть достигнуты совсем иначе. Стоящий рядом с Парфеноном Эрехтейон – тот случай, когда “слепые” и “нецеленаправленные” поступки непредвиденно обезвреживают разрушительные силы. Эрехтейон и комедия не боятся динамики и непредвиденного, поскольку обращают и то и другое в свой “строительный материал”.

Поразительно, что именно в комедии исчезает опасность разрушения, рок обезоружен, обманут. Его обошли, притворившись союзником, отдавшись на волю случая. Эдип и Парфенон “действуют” напрямик, серьезно и только разумно, а за их спиной неотвратимо стоит Рок. Так абсолютно счастливый на вид человек невольно вызывает тревогу за него. Трагедия начинается спокойно, уверенно, “правильно” и кончается ужасно. В комедии – часто нескладное, “угрожающее” начало и радостный, счастливый финал.

Барочный ансамбль, начиная с конфликта, с импровизации, с немотивированного передразнивания, дает в итоге такое ощущение, как если бы с Роком, слепой стихией, хаосом была достигнута надежная договоренность»¹⁶.

Можно сказать, что Медуза в греческом мифе выступает как геометр: она подменяет жизнь формой, изгоняя всякий призрак случайности. И если Луна – это голова Медузы, то идеальный мир, находящийся выше лунной грани, оказывается миром смерти. Именно так его описывает итальянский профессор Филострато в романе Клайва Стейплза Льюиса «Мерзейшая мощь» (1945), который можно рассматривать как реквием культуре Ар Деко. Под многими рассуждениями этого персонажа мог бы подписаться Филиппо Маринетти, много размышлявший о соединении человека и машины. В частности, Филострато произносит следующую апологию искусственности:

16 Локтев В.И. *Барокко от Микеланджело до Гварини. Проблема стиля*. М.: Архитектура, 2004. С. 212.

«В человеке органическая жизнь произвела Разум. Она сделала свое дело. Больше она нам не нужна. Мы больше не нуждаемся в мире, кишасщем жизнью, словно его покрыла плесень. И мы избавимся от нее. [...] Мы постепенно постигаем, как этого добиться. Мы учимся поддерживать тело химическими веществами, а не мертвыми животными и растениями. Мы учимся воспроизводить себе подобных без соития»¹⁷.

Устами Филострато Льюис последовательно раскрывает природу той культуры, которая, гордясь своим рационализмом, породила не только социально-эстетический проект Ле Корбюзье, но и социально-антропологический проект Адольфа Гитлера. Согласно Льюису, и то и другое в равной степени оказывается проявлением влечения к смерти. Вот еще одна пространная цитата, без которой, как мне кажется, здесь невозможно обойтись:

«Полная Луна глядела на них... Стерильный свет залил комнату.

– Вот он, мир чистоты, – сказал Филострато. – Гольй камень, ни травы, ни лишайника, ни пылинки. Даже воздуха нет. Ничто не портится, не гниет. Горный пик – словно пика, острая игла, которая может пронзить ладонь. Под нею – черная тень, в тени – небывалый холод. Если же сделаешь шаг, выйдешь из тени, ослепительный свет режет зрение, словно скальпель, камень обжигает. Вы погибнете, конечно. Но и тогда не станете грязью. В несколько секунд вы станете кучкою пепла – чистым белым порошком...

– Да, – сказал Марк, глядя на Луну, – мертвый мир.

– Нет! – почти прошептал Филострато... – Там есть жизнь... Разумная жизнь. Внутри. Великая чистая цивилизация... Им не нужно рождаться и умирать. Только *canaglia* рождается и умирает. Главные живут вечно. Они сохраняют разум, они хранят его живым. А органическое тело заменяют истинным чудом прикладной биохимии... Они почти свободны от природы, они связаны с ней очень тонкой нитью... Там есть и внешние жители, как бы дикари. На другой стороне существует грязное пятно, с лесами, водой и воздухом. Великая раса стремится дезинфицировать планету, но дикари еще сопротивляются. Если бы перед вами предстала другая сторона, вы бы увидели, как уменьшается зеленовато-голубое пятно. Словно кто-то чистит серебряную посуду»¹⁸.

Изображая лунный мир, Филострато будто бы описывает типичное произведение графики 1920–1930-х – лишенное полутонов, с рваными контурами и локальными пятнами ярких, контрастных цветов, где человеческие персонажи (если они есть) распадаются на пятна абсолютного света и столь же абсолютной черноты. Далее следует проекция идеала на ближайшее будущее:

17 Льюис К.С. *Мерзейшая мощь* // Он же. *Собрание сочинений: В 8 т.* М.: Фонд имени отца Александра Меня; СПб.: Библия для всех, 2003. Т. 4. С. 140.

18 Там же. С. 142–143.



«Мы победим смерть, другими словами – победим органическую жизнь. Мы выведем из этого кокона Нового Человека, бессмертного, свободного от природы. Природа была нам лестницей, и мы ее оттолкнем»¹⁹.

* * *

Если согласиться с преобладающим мнением, что модернизм в живописи начался с интереса к архаике и искусству «дикарей» (которое еще в конце XIX века проходило по разряду этнографии), то придется признать, что аналогом «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо нужно считать не белые параллелепипеды Ле Корбюзье, не имеющие никаких исторических прообразов, а расплотившиеся в архитектуре 1920-х зиккураты. Эти ступенчатые пирамиды можно видеть на рисунках американского художника Хью Феррисса, придающего им рациональное обоснование, связанное с нормами освещенности, согласно нью-йоркскому закону о высотном зонировании 1916 года. Однако то, что было практической необходимостью на улицах Манхэттена, продолжается как модное поветрие в Лондоне, Париже, Берлине, Стокгольме и даже в Москве, где хитроумный Алексей Щусев придает (и, надо сказать, очень уместно) мавзолею усопшего большевистского вождя черты гробницы ближневосточного деспота.

Откуда эти зиккураты появились, понять несложно – гораздо труднее разобраться в том, какими были психологические причины их неожиданного появления и столь широкого распространения. Хотя раскопки Генриха Шлимана в Трое и Микенах и не оказали воздействия на формы искусства 1870–1880-х, уже в 1900-е, благодаря работам Артура Эванса в Кноссе, ситуация изменилась. Формы же зданий, подобных зиккуратам, в Ар Деко происходят то ли от ступенчатых пирамид доколумбовой Америки, то ли из Вавилона, где в 1899–1917 годах проводил раскопки Роберт Кольдевей. Как ни странно (или, наоборот, глубоко закономерно), Ар Деко склонно создавать образы прогресса из форм глубокой архаики: так, например, шпиль Крайслер-билдинг (1928–1930, архитектор Уильям Ван Аллен), словно составленный из колпаков автомобильных колес, по сути представляет собой очередную ступенчатую пирамиду, хотя и с закругленными ярусами.

Можно видеть, что увлечение Ар Деко архаикой и экзотикой, то есть до- и внехристианскими культурами, оказывается глубже и серьезнее, чем поверхностная и чисто декоративная «китайщина» XVIII века или столь же поверхностный ориента-

19 Там же. С. 143.

лизм XIX столетия, с его пошловатыми одалисками. Но в самой этой глубине скрывалась опасность, поскольку через влияние архаических культур сама современность и технический прогресс превращаются в нечто архаическое, титаническое.

Архаику можно понимать двояко, в том числе и как воспроизведение мифологического прошлого нашего мира. В греческих мифах нынешнему поколению богов, установивших в мире правильный порядок, предшествовали титаны, на которых пора остановиться подробнее. Согласно Фридриху Георгу Юнгеру, титанизм – это не только «великие формы изначального становления»²⁰, но и все неправильное, несоразмерное, бесформенное или же недооформленное – одним словом, чудовищное.

«Чудовищное» не есть просто страшное или отталкивающее. Этому понятию можно дать строгое определение. Казалось бы, нет ничего проще, и чудовищное легко выводится из фрейдовского понятия жуткого, будучи его превосходной степенью. Однако это не так. Жуткое связано с нашим индивидуальным опытом, в то время как чудовищное обходится без всякой психологии и удовлетворяется телесностью. Можно предположить, что мы нуждаемся в чудовищном для более точного определения собственной сущности методом от противного.

Разговор о жутком требует личной, точнее – личностной реакции, а любая каталогизация жутких явлений глубоко проблематична. Напротив, чудовищное всегда имеет дело с родовым началом и тяготеет к систематизации, к энциклопедии, каковые и создавались во множестве в барочную эпоху («История чудовищ» Улисса Альдрованди и другие). Безусловно, чудовища не есть люди, но слово «человек» служит здесь не более чем наименованием биологического вида, имеющего определенный ареал и признаки – то есть пространственные и смысловые границы. Нарушение же границ предполагает установление новых, уточненных границ. Так, заговорив о чудовищах, барочный мыслитель расставляет вокруг нас красные флажки, за которые опасно заходить. Закия Ханафи в книге «Чудовище в машине» пишет:

«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»²¹.

20 ЮНГЕР Ф.Г. *Греческие мифы*. СПб.: Владимир Даль, 2006. С. 18.

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



Продолжая это рассуждение, можно сказать, что чудовища далеко не всегда кажутся нам страшными, скорее они возмущают нас своей чуждостью и бессмысленностью. Культура же, которую занимает демаркационная линия между смыслом и бессмыслицей и, в частности, чудовищное, то ли не доросла до индивидуальной психологии, то ли, наоборот, пытается от нее отказаться, притворяясь, что не нуждается в ней. Но и телесность как таковая чревата проблемами.

Классическое искусство можно определить наиболее лаконичным образом как теоцентрическое и в силу этого антропоморфное во всех своих проявлениях. Так, ордерная архитектура, как всем известно из учебников, моделируется исходя из пропорций человеческого тела: дорическая колонна – это мужская фигура, ионическая – женская и так далее. Образ мира, который она выстраивает, прост и понятен; более того, именно этот архитектурный мир мы до сих пор считаем наиболее разумным и комфортным. И архитекторы до какого-то момента не решались с этим образом порвать.

Жуткое связано с нашим индивидуальным опытом, в то время как чудовищное обходится без всякой психологии и удовлетворяется телесностью. Можно предположить, что мы нуждаемся в чудовищном для более точного определения собственной сущности методом от противного.

Однако этот момент настал. Титаническая архитектура XX века не только несоразмерна человеку (о чем прямо говорит Эль Лисицкий, придумавший для группы АСНОВА лозунг «Архитектуру мерьте архитектурой»), но и покушается на правила, которые до сих пор воспринимаются нами как воплощение разумного устройства мира, и в первую очередь – на тектонические закономерности ордерной архитектуры. В своей книге об искусстве раннего Нового времени Александр Якимович напоминает, что самые рискованные эксперименты барокко все же не покушались на устойчивость картины мира, сложившейся в голове зрителя.

«Архитекторы были обязаны соблюдать законы, считавшиеся вечными и неизменными. И эти законы были этически ориентированы. [...]

Общее правило состояло в том, что глаз нельзя обижать. Нельзя доводить зрителя до беспомощности, до потери ориентации. Можно удивлять, волновать, вызывать даже некоторое недоумение и беспокойство, но есть граница, которую нельзя переходить. [...]

Есть принцип визуальной целостности. Глаз культурного человека должен получать подтверждение, что все в порядке, все под контролем. Зритель не должен чувствовать себя бессильным и впадать в панику. [...] Эксперимент не должен доводить до состояния безумия и самозабвения. Здание обязано давать пространственные и временные ориентиры. Зритель должен иметь возможность воспринимать главные опорные точки: центр и края, верх и низ, ближе и дальше. [...]

Принцип классической доавангардной архитектуры – это принцип заботы о зрительном восприятии. Глазу надо помочь видеть, читать послание, идентифицировать знаки, определять координаты в пространстве. И понятно, почему надо помогать. Смотрит на мир не просто глаз. Смотрит сверхценное “мы”. Смотрит сам Великий Денотат культуры»²².

В противоположность сказанному архитектура XX века – и реальная, и в еще большей степени воображаемая – не только громоздит Пелион на Оссу, как бунтующие против богов От и Эфиальт («Они, – поясняет Аполлодор, – стали угрожать, что с высоты этих гор взберутся на небо, что превратят море в материк, засыпав его горами, а землю в море»²³), но и порывает с логическими и этическими принципами классики. Рождается новый мир, в котором ценность человека необратимо девальвируется. И, что интересно, он возникает задолго до начала всех бедствий XX века, еще в рамках Просвещения, в проектах Этьена-Луи Булле и Клода-Николя Леду, относящихся к 1780-м. Ханс Зедльмайр в «Утрате середины» обращает внимание на то, что архитектура в этот момент окончательно избавляется от природных форм и ищет не просто монументальности, но сверхчеловеческого величия²⁴. Однако эта монументализация во время Французской революции распространяется и на человеческие коллективы:

«Вокруг алтарного куба собираются в могучие геометрические блоки безжизненно застывшие войска и народ: впервые именно в режиссуре этих государственных действий подчинение человека толпе становится непосредственно доступным взору»²⁵.

С этим рассуждением Зедльмайра мне хочется сопоставить мысль Людмилы Акимовой, говорящей о колоннаде греческого храма как об образе «коллектива, все члены которого [...] с равным усилием несут возложенное на них жизненное бремя; они исполняют ритуал»²⁶. Если считать, что этот смысл колон-

22 Якимович А. *Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков*. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 32–33.

23 Аполлодор. *Мифологическая библиотека*. I. VII. 4.

24 Зедльмайр Х. *Утрата середины*. М., 2008. С. 47.

25 Там же. С. 48.

26 Акимова Л. *Искусство Древней Греции: геометрика, архаика*. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 96.



над подспудно сохраняется сквозь века и стили, то получается, что бесконечные колоннады Булле изображают, состоящие из людей мегамшины, о которых писал Льюис Мамфорд в «Мифе машины»²⁷, или государство в том виде, в каком оно изображено на титульном листе первого издания «Левиафана» Томаса Гоббса. С точки же зрения строго антропоморфного прочтения архитектуры колоннады из проектов Булле оказываются аналогичны одинокой колоссальной колонне здания редакции «Chicago Tribune» Адольфа Лооса (1922): они в равной степени чудовищны, поскольку нарушают наши представления о правильности и регулярности, связанные с нормальным человеческим телом, имеющим строго определенное число конечностей и иных органов. Григорий Ревзин пишет:

«[Самым известным произведением Булле] является “Кенотаф Ньютона” (1784) – гигантский шар (полкилометра в диаметре), пустой, в геометрическом центре которого висит гроб сэра Исаака без тела. Это, пожалуй, самое яркое свидетельство того, какое гигантское впечатление оказал Ньютон на людей, чьи умы не просвещены непосредственно физикой. Он предстает как бог, установивший законы мироздания, эманации из его гроба преобразуют разум верующих в него»²⁸.

Однако шар воображаемого кенотафа Ньютона, по-видимому, изображающий само мироздание, объяснить несложно, в отличие от сферической формы Дома садовников у Леду. Ревзин сравнивает его с яблоком, а яблоко отсылает к сюжету грехопадения, что, в общем-то, неважно. Важнее, что сфера может быть образом мира, но никак не домом, твердо стоящим на земле и связанным с окружающим ландшафтом. В отличие от Леду, меседж Булле намного яснее, и он говорит о грандиозности (но не величии) того, что не есть отдельный индивид.

«Противопоставление природы как беспорядка человеку как представителю порядка и культуры, – пишет Дмитрий Лихачев, – типичное противопоставление Нового времени»²⁹. К этому наблюдению, очевидному для исследователя средневековой культуры, стоит добавить, что современного человека окружает великое множество подобных оппозиций, которые так или иначе находят свое отражение в архитектурной риторике. Так Булле, похоже, говорит о противопоставлении человека и общества (или государства), которое строит грандиозные здания и способно преобразовать мир как таковой. То есть смысл его проектов примерно такой же, как у футуристического альбома

27 Мамфорд Л. *Миф машины. Техника и развитие человечества*. М.: Логос, 2001.

28 Ревзин Г. *Слово, которое стало зданием* // Коммерсант. 2022. 21 октября (www.kommersant.ru/doc/5621459).

29 Лихачев Д.С. *Поэзия садов*. СПб.: Наука, 1991. С. 49.

Антонио Сант'Элиа «Новый город» (1914), о котором Ревзин замечает, что он «придуман не для одного горожанина, но для массы, это обиталище коллективного, увлеченного движением куда-то тела»³⁰.

Однако воображаемые здания Булле не похожи на фантазию Сант'Элиа. Утопист XVIII века пользуется другими средствами, нежели футурист, преклоняющийся перед скоростным автомобилем. Уходящие куда-то к горизонту колоннады Булле так же, как аркады Джорджо Де Кирико, напоминают тягучий ночной кошмар благодаря монотонному повторению одного элемента. Можно предположить, что все эти здания не только не предполагаются к осуществлению в этом мире, но существуют в вечности. Подобную архитектуру изображает Рафаэль в «Афинской школе», и даже самому неискушенному зрителю понятно, что эти величественные декорации, словно противостоящие всему земному, служат оформлением некоего философского рая, где Платон с Аристотелем, а также Бозций с Аверроэсом могут предаваться своим размышлениям до скончания времен. Другое дело, что вечность Булле и Леду холодная и неприветливая, примерно такая же, как в «Снежной королеве».

Вспомним, как выглядит нарисованный Леду Дом садовников: это сфера, непонятно из чего сделанная и лишенная окон. Она для чего-то помещена в прямоугольное углубление, напоминающее бассейн (но без воды), попасть же внутрь сферы можно по четырем изящным лестницам и мосткам. Единственное, что связывает этот проект с традиционной архитектурой – намек на серлиану в оформлении входной группы. Действительно, каждый из четырех входов представляет собой трехчастный проем, центральная секция которого завершена полукруглой аркой, а боковые, пониженные, разделены двумя колоннами (или пилонами) каждый. Эти колонны похожи на упрощенные дорические, которые Леду неоднократно использовал в своих постройках, но при этом дугообразно изгибаются вместе с поверхностью сферы, в которую вписаны.

Придуманное Леду сооружение представляет собой откровенный, на грани хулиганства, коллаж, причем намного более радикальный, нежели построенный в Лондоне Бертольдом Любеткиным дом «Хайпойнт II» (1938), модернистский фасад которого дополнен кариатидами, скопированными с портика Эрехтейона и поддерживающими криволинейный козырек над входом. Возможно, это было последнее появление кариатид в XX веке.

Эти неприкаянные кариатиды – обратная сторона явления, которое можно было бы назвать расчеловечиванием колонны. Так, в «пролетарской классике» Ивана Фомина колонны пре-

30 Ревзин Г. *Город движущихся толп* // Коммерсант. 2022. 7 октября (www.kommersant.ru/doc/5592839).



вращаются в цилиндрические столбы, примерно такие же, как в «Доме коллекционера» (архитектор Пьер Пату) на Парижской выставке 1925 года. Этот процесс продолжает Огюст Перре, придавший колоннам Музея общественных работ в Париже (1936) вид ножек стола, расширяющихся кверху. Логическим завершением происходящего стали, с одной стороны, пилониды Шпеера и Пауля-Людвига Трооста, а с другой, – «пилоти» Ле Корбюзье.

Начало же этой эволюции положили гротескно приземистые конические колонны в Кносском дворце, реконструированные Артуром Эвансом и его сотрудником, архитектором Питом де Йонгом, по образцу колонны на барельефе Львиных ворот в Микенах. Однако, как утверждает Кэти Гир³¹, тот мир, который описал Эванс на основании своих исследований в Кноссе, был сознательно сконструирован как противоположность миру Шлимана, миру воинственных гомеровских героев, главным и самым блестящим из которых был микенский царь Агамемнон.

Мир Агамемнона и Приама, реконструированный Шлиманом, был началом традиции *modernité*, с ее безжалостным прогрессом и войной всех против всех. Как пишет Владимир Емельянов, XIX век создавал себя по образцу классической античности и сама идея исторического прогресса была не более чем калькой сюжета о смене поколений греческих богов: так же, как Зевс свергает Кроноса, новое агрессивно вытесняет старое, и насилие становится повивальной бабкой истории³². Эванс в пику Шлиману предлагает альтернативное – и более правильное – начало европейской культурной традиции, пацифистское и безмятежное. Однако минойская архитектура, которую реконструирует Эванс, оказывается принципиально внеантропологичной. Борис Виппер, безоговорочно доверяющий реконструкциям Эванса, писал:

«Критская монументальная архитектура вообще не знает здания как некоего законченного, пластического тела, как самостоятельного тектонического организма. Не знает она и принципиального различия между внутренним и наружным пространством: ее комнаты ничем не отличаются от портиков, ее световые шахты – от закрытых зал. Наконец, чуждо критской архитектуре и понятие направления в здании: присматриваясь к фестским пропилям, видим, что их продольное устремление, их идея пути совершенно обесценены обилием поперечных пространств и опорами, закрывающими как раз середину пути»³³.

31 GERE C. *Knossos and the Prophets of Modernism*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2009.

32 ЕМЕЛЬЯНОВ В. В. *Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса)* // Вопросы философии. 2011. № 8. С. 51.

33 ВИППЕР Б. Р. *Искусство Древней Греции*. М.: Наука, 1972. С. 28.

Предсказанное Леду и Булле восстание против историзма в архитектуре оборачивается восстанием против антропологии. Если колонна перестает быть универсальной моделью человеческого тела, множество ее значений оказывается пустым, и она может обозначать все что угодно, в том числе и технические устройства, как это происходит в стихотворении Максимилиана Волошина «Цепелины над Парижем» (1915):

И было видно: осветленный
Сияньем бледного венца,
Как ствол дорической колонны,
Висел в созвездии Тельца
Корабль...

Однако дело не только в том, что ордер есть символическое подобие человеческого тела. Целью любых революций, согласно Ханне Арендт, было сотворение мира заново, а сотворение мира предполагает и сотворение человека³⁴. Но, в отличие от христианского бога, человек-демиург нуждается в материале, и самое радикальное, что он может предпринять, – это переустройство человеческого рода через возвращение в самое начало истории, к архаике. В результате получается единство противоположностей, аналогичное логике оруэлловского но-во-во-во: чаемое будущее оказывается глубоким прошлым, и на лице механической девушки из «Метрополиса» Фрица Ланга блуждает улыбка архаической Керы.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ
АР ДЕКО, ИЛИ ВЗГЛЯД
МЕДУЗЫ

34 Арендт Х. *О революции*. М.: Европа, 2011.

