

Содержание

I. Предисловие	7
II. Дерево Филира и лошади барокко	29
III. Барокко как связь и разрыв	49
IV. Прошлое и настоящее меланхолии	92
V. Вечное возвращение Прозерпины, или Меланхолия в преддверии декаданса	112
VI. Сатурн, или Время и барочный космос	138
VII. Арена катастроф	171

I. Предисловие

Автор придерживается правила писать только об интересном лично ему.

Кирилл Кобрин

Культурология, как и всякое уважающее себя гуманитарное знание, занимается поиском смыслов. Просто сказать, что некий артефакт А похож на некий артефакт Б, значит не сообщить почти ничего. Их возможные сходства и различия имеют ценность лишь тогда, когда помогают раскрыть работу культурных механизмов и стоящих за ними намерений людей.

Всем нам (здесь подразумеваются любители отвлеченных рассуждений, к которым автор без колебаний причисляет и себя самого) свойственно преувеличивать либо сходства, либо различия тех объектов, которые мы сравниваем, — особенно, если речь идет о чем-то, удаленном от нас во времени и/или пространстве. Исходным пунктом для любого разговора о прошлом (и здесь приходится ввести понятие «прошлого», которое не равнозначно настоящему моменту и отделено от него некоей точкой невозврата) может быть либо поиск в нем ростков настоящего, либо следов тех явлений, которые к моменту этого разговора окончательно канули в Лету. Дальше начинаются уточнения и оценки. Так, например, консервативное мировоззрение основано на предположении о том, что предыдущие поколения не только знали или умели нечто, нам недоступное, но что их опыт имеет ценность и сейчас. Идея прогресса, в свою очередь, подразумевает прямо противоположное. Но и то и другое невозможно вне историзма, который можно предварительно определить, как систему взглядов, абсолютизирующую течение

времени и различия между разными историческими периодами, а также ставящую в зависимость от них самое человеческое сознание.

Направление мысли, противоположное историзму, легче всего обозначить как типологию, т. е. поиск общих принципов и фундаментальных сходств. Один из ее вариантов предлагает американский историк Хейден Уайт, утверждающий, что любое историческое повествование строится по литературным канонам и принадлежит, таким образом, к какому-либо из известных литературных жанров¹. Согласившись с этим утверждением, мы должны предположить, что и число возможных исторических сюжетов не только ограничено, но и весьма невелико — как число базовых литературных сюжетов, которых, согласно Борхесу, насчитывается всего четыре (о штурме крепости, о возвращении героя, о поиске и о самоубийстве бога). Кажется, возможных культурологических сюжетов должно быть примерно столько же.

Если культурология настаивает на сходствах в большей степени, чем на различиях (а я уверен, что это именно так), не означает ли сказанное, что она берет на себя ту роль, которую история исполняла когда-то очень давно, допустим, во времена Плутарха, — роль сборника примеров и поучений, полезных в хозяйстве? Но даже если это предположение окажется верным, в такой ситуации, на мой пристрастный взгляд, нет ничего страшного. Нужно всего лишь понять, как она может нам помочь.

В таком случае, если я считаю нужным заявить о сходстве вещей и явлений XVII века с вещами и явлениями XX (что будет неоднократно повторяться в этой книге), я делаю это для того, чтобы понять происходящее сейчас,

¹ Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.

воспользовавшись помощью старинных образов, неожиданно похожих на нас самих.

Иллюстрировать мою мысль, приводя многочисленные примеры того, как старина оказывается нашим портретом, здесь было бы неуместно (для этого, как-никак, есть книга), однако и вовсе без примеров обойтись не получится. Значит, придется ограничиться всего одним, но наиболее выразительным, едва ли не хрестоматийным.

«Черный квадрат», написанный Казимиром Малевичем в 1915 году (по крайней мере, так гласит официальная версия), принято считать одним из наиболее значимых для культуры XX века явлений. При этом ни для кого не секрет, что у этой картины были прототипы — но их роль в культуре оказалась значительно скромнее. Что же касается их сходств и различий, то они, как правило, не становятся предметом анализа.

Так, несомненное сходство между «Черным квадратом» Малевича и иллюстрацией из книги английского философа и мистика Роберта Фладда «История двух миров» (1617), изображающей первозданный хаос, можно представить, как забавный курьез. Можно, однако, поступить иначе и найти в нем смысл, указывающий на сходства и различия двух эпох.

Многочисленные и разнообразные интерпретации «Черного квадрата» (от анти-иконы до чертежа механического солнца) сходятся в одном: он символизирует конец, будь то конец привычного нам мира или, хотя бы, конец изобразительности. Иллюстрация же из сочинения Фладда — густо заштрихованный квадрат, очень похожий на картину Малевича, — представляет собой изображение *начала* вселенной. Видно, что начала и концы оказываются практически неотличимыми друг от друга.

Собственно, в этой паре изображений и заключена программа книги, лежащей перед вами. Два черных квадрата

представляют собой проявления одного и того же принципа в разных исторических условиях и указывают на глубинное сходство двух исторических периодов — эпохи барокко и первой половины XX века, которую мне удобно называть эпохой ар-деко.

Другой вывод из картинок, лежащих рядом, таков: они создают рамку — хроно- и просто логическую — для некоего культурно-исторического целого, показывая его утверждение (которое фиксирует Фладд) и отрицание (изображенное Малевичем). Возможно, это целое нужно называть эпохой модерна («Нового времени» советских учебников), начавшегося где-то в первой половине XVII века, вместе со стилем барокко. Кстати, стоит обратить внимание и на то, что книга Фладда была опубликована за год до начала Тридцатилетней войны (1618–1648).

Итак, барокко.

Вальтер Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы» (1927) упоминал расхожую трактовку барокко как стиля, порожденного Тридцатилетней войной¹. Для него это мнение было надоевшей банальностью, не заслуживающей ни опровержения, ни даже комментария. Мы же находимся в другой, нежели Беньямин, культурной ситуации, и потому я постараюсь дать этот комментарий здесь.

Тридцатилетняя война — и это очередная банальность — изменила лицо Европы, сформировав тот миропорядок, который, в основных своих чертах, продолжается и по сей день. Другими словами, она послужила точкой невозврата для отсчета той современности (*modernité*), которую мы наблюдаем вокруг себя. Можно еще добавить, что в боевых действиях на территории Нидерландов

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 37.

участвовал молодой француз по имени Рене Декарт, ставший едва ли не главным из творцов интеллектуального ландшафта современности.

Однако современность все время двоится в наших глазах: она сама словно бы все время собой недовольна, и мы чувствуем, что это недовольство началось не вчера.

Современное искусство, точнее искусство модернизма — если отсчитывать его с 1900-х годов, примерно с «Авиньонских девиц» Пикассо (1907), — постоянно говорит об одиночестве человека, о его неуместности в этом мире и о банкротстве всех попыток найти связь с чем-то бóльшим, чем отдельная личность. Действительно, стремление выстроить связь индивида с историей, нацией, государством привело к худшим видам тирании и к идеологизированному искусству, которое трудно воспринимать иначе, нежели как пустой и помпезный китч. Но обязательно ли попытки восстановить какую бы то ни было связь с прошлым должны привести к китчу, т. е. к циничной эксплуатации банальных, стершихся образов, лишенных внутреннего содержания?

Здесь я остановлюсь и попробую уточнить свою точку зрения, а заодно и некоторые понятия.

Очевидно, что серьезное искусство XX века к модернизму не сводится, и поэтому, как мне представляется, слово «модернизм» не подходит для определения культурно-исторической ситуации и мировоззрения XX века. Более того, полюсами модернизма и сервильного традиционализма культура XX века не исчерпывается, и сводить разговор о ней к такой оппозиции непродуктивно. Наряду с поисками принципиально нового языка описания реальности (модернизм) и новых форм социального существования искусства (авангард) постоянно предпринимались не менее значительные по своему уровню и последствиям попытки остранения, проблематизации

привычного языка, которые принято называть классицизирующими тенденциями в искусстве, закрывая глаза на то, сколь далека эта новая классика от идеала классической гармонии и спокойствия.

Для описания двойственности искусства XX века требуется ввести некую оппозицию. Пусть ею будет «модернизм vs. ар-деко». Возможно, впрочем, что модернизм входит в состав ар-деко как его крайний левый фланг.

Словом «модернизм» я называю героическую попытку пересмотреть интеллектуальные и художественные (образные) основания европейского мировоззрения, осуществляемую ценой отказа от непосредственного прошлого в лице преобладающей позднеромантической или историцистской традиции конца XIX века и (возможно) обращения к глубокой архаике и основополагающим архетипам сознания.

Словом «ар-деко» я называю столь же героическую попытку переосмыслить распавшиеся фрагменты упомянутой позднеромантической традиции в условиях, когда игнорировать их не получается, а установить между ними органические связи более невозможно. Модернизм мечтает отменить все, в чем он не нуждается и начать с чистого листа новую архитектуру или новое общество. Ар-деко, напротив, полагает, что существующее нельзя просто так отменить, а значит, с ним нужно считаться.

«История—это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться», — говорил Стивен Дедал в «Улиссе» Джойса, действие которого, напомним, происходит в 1904 году, накануне появления первых манифестов нового искусства. Нельзя ли счесть антиисторичность — и логически следующую из нее склонность к поиску вечных архетипов и созданию статичных идеальных образцов, которую (в ее противостоянии партикулярности предшествующего столетия) можно было бы считать идущей от классицизма,

если бы не полное отсутствие в ней идеалов спокойствия и гармонии, — основным свойством модернизма? Однако мы легко можем убедиться в том, что современное сознание (сформированное, как мы подозреваем, XIX веком) до сих пор остается историчным, поэтому *modernité* все равно создает свой исторический нарратив, который тем не менее не заходит дальше середины XIX века (т. е. времени Бодлера и импрессионистов).

Чтобы отчетливо понять, с чем мы имеем дело, следует пойти от противного — от историзма, противоположного как барочному, так и модернистскому переживанию новизны.

Этот термин, удобный, но исключительно нечеткий, также нуждается в определении. Скажу поэтому, что словом «историзм» я намерен называть попытки художников и эстетиков XIX века встроить современность (их «современность») в последовательность исторических стилей, точнее — разработать для XIX столетия современный стиль, равнозначный по своим художественным качествам и некоей психологической достоверности всем стилям прошлых эпох. Эти попытки и сами участники художественного процесса, и ближайшие наблюдатели воспринимали как провальные, поскольку, по сравнению с прежними временами, все успело измениться и

...теперь такую жизнь не делают! Умелец
Шлифует и стучит, и красит, и скребет,
А все-таки лежит совсем не так младенец
В коляске, и старик иначе веки трет.

Александр Кушнер

Однако работа, в успех которой никто не верил, не прекращалась.

Убеждение людей XIX столетия в необходимости такой работы было основано на представлении о существовании законов истории, которые, в частности,

предполагают, что каждая состоявшаяся историческая эпоха должна иметь свое визуальное проявление, свое лицо, в виде отчетливо выраженного стиля искусства. Критикой философского историзма (ставшего в русском переводе «историцизмом») мы обязаны Карлу Попперу, и пересказывать содержание его «Нищеты историцизма» здесь было бы излишне. Существует также книга Дэвида Уоткина «Мораль и архитектура»¹, в которой автор, опираясь на идеи Поппера, не только защищает автономию архитектуры, но и детально разбирает аргументы теоретиков (правда, преимущественно англоязычных), склонных видеть в ней индикатор состояния общественных институтов или строительных технологий. «Каждому времени свое искусство, каждому искусству — свою свободу», — такая надпись красуется на фасаде здания венского Сецессиона (1898). С этой точки зрения XIX век, бесконечно перебирающий исторические образцы, но лишенный собственного лица, должен был представляться странной аномалией.

Сейчас можно видеть не только то, что XIX век все-таки обладал собственным лицом, но и что та эпоха уже успела пережить разрыв исторической преемственности, который современники почему-то не торопились осознать в таком качестве. Это все равно случилось, хотя и намного позднее, после окончания Первой мировой войны.

Если историзм XIX века пытался найти способ встроиться в исторический нарратив большой длительности, начинавшийся одновременно с цивилизацией, то для нас непосредственно переживаемая традиция полностью укладывается в хронологические рамки XX века (т. е. наше мышление остается историцистским, но выбор доступных для подражания образцов сильно сужается).

¹ *Watkin D. Morality and Architecture. Chicago and London, 1984.*

Кошмар истории не исчезает, только большая история (исчисляемая от сотворения мира) сменяется малой (от сотворения «Черного квадрата»), в которой тем не менее ужасов нисколько не меньше.

Клемент Гринберг в классической статье «Авангард и китч» (1939)¹ формулирует занимающую нас оппозицию по-другому: либо радикальное обновление художественного языка, либо эксплуатация привычных и комфортных образов. Но можно ли приравнять занимающий нас историзм к китчу? Похоже, что нет. Парадоксальным образом, историзм оказывается ближе к авангарду, поскольку основан на поиске своего места в истории, т. е. ориентирован на прагматику². Историзирующий же китч делает вид, что преемственность не нарушалась и вопросы прагматики тем самым не важны.

Возможно, разрыв традиции — одно из наиболее частых исторических событий. Катастрофы происходят намного чаще, чем выдаются периоды спокойствия, позволяющие рассуждать обо всем в терминах постепенной и равномерной эволюции. Барочный опыт новизны, разрыва прямой исторической преемственности и осознания ненормальности мира обошелся человечеству очень дорого, но именно поэтому он может быть ценным для нас.

Раздражение модернистов против исторических форм (подобное, как сказал бы Оскар Уайльд, ярости Калибана, не находящего в зеркале своего отражения) объясняется тем, что они видели в них только формы утверждения преемственности, т. е. приписывали им собственный прямолинейный пафос, опиравшийся, в конечном счете,

¹ Greenberg C. Art and Culture. Critical Essays. Boston, 1965. P. 8–24.

² Здесь я следую разграничению авангарда и модернизма, предложенному Максимом Шапиром. См.: Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Vol. 2. № 3/4. С. 135–152.

на тот же историзм предыдущего столетия, с которым они намеревались покончить.

Историзм XIX века исходил из необходимости существования художественного стиля, адекватного современности (т.е. отражающего состояние общества, его мировоззрение и степень технического развития), чтобы XIX век мог безболезненно встроиться в последовательность исторических стилей. Историческое сознание, предполагающее существование обширного набора исторических закономерностей, предполагает также, что каждой эпохе должен соответствовать набор специфических художественных форм — и оно поступает таким образом лишь потому, что наблюдает такое явление в прошлом и считает возможным экстраполировать его на настоящее. Однако современность не соответствовала ожиданиям теоретиков того времени: художественного стиля, соответствовавшего духу XIX века, они не видели, а признать, что истинное лицо того времени — всего лишь «разброд и шатания», не могли.

Впрочем, вторая половина XIX столетия не сводится к бесстилю и так называемой эклектике. Но чтобы объяснить, что мы имеем в виду, придется начать издали.

В Англии тогда жили и работали два дизайнера, в равной степени талантливых, но противоположных во всем — Уильям Моррис (1834–1896) и Кристофер Дрессер (1834–1904). И тот и другой стремились создать новый декоративный стиль на основании существующих прототипов, но достигли противоположных результатов. Моррис обращался к готике, Дрессер — к японскому искусству. Моррис стремился к органичности и предвосхитил формы стиля модерн, Дрессер же, судя по его работам, тяготел к чистым геометрическим формам и сумел освободиться от любого влияния исторических стилей или экзотики. Каким образом, работая в эпоху тотального

историзма, он смог прийти к совершенно внеисторическим формам, мне непонятно. И все же его произведения предвосхитили эффектную геометрию ар-деко, распространившегося намного позже и ставшего обратной стороной модернизма.

Существует японское искусство склеивать разбитую посуду, заполняя швы золотом. Таким образом следы времени не только придают бытовому предмету индивидуальность, но делают его драгоценным. Через этот выразительный образ можно попытаться понять усилия ар-деко по гармонизации мира, непоправимо и безнадежно утратившего свою целостность: художник не скрывает трещины, швы и утраты, но старается привлечь к ним внимание.

Например, так, как об этом написал Владислав Ходасевич в холодном Петрограде 1921 года:

Здесь мир стоял, простой и целый,
Но с той поры, как ездит *тот*,

(автомобиль с черными огнями, таинственным образом дарующими забвение) —

В душе и в мире есть пробелы,
Как бы от пролитых кислот.

Похоже, что модернизм и ар-деко едины по своим психологическим и культурологическим предпосылкам и одинаково основываются на чувстве разрыва исторической преемственности. Современность — т. е. то, что можно назвать вторым (после барокко) изданием *modernité*, ведущим свой отсчет от Бодлера, — представляет собой разрыв с прошлым и искусство, не лишенное рефлексии, занято осмыслением этого разрыва.

Разрыв, о котором идет речь, делает бессмысленными любые стилизации в духе викторианской эпохи: если модернистская архитектура Ле Корбюзье декларативно отвергает исторические формы (хотя в действительности лишь инвертирует их), то архитекторы ар-деко упрощают

их и аранжируют вне традиционной архитектоники. (Барокко также лишало классические формы тектонической логики — чего стоят одни только витые колонны, использованные Джанлоренцо Бернини в кивории Собора Св. Петра, — но было склонно усложнять их до предела).

Ар-деко не восстанавливает преемственность, оно демонстрирует невозможность такого восстановления. Отсюда происходят жесткость и отчужденность произведений этого стиля, столь же принципиальная, как и в случае модернизма.

Ар-деко основано на принципе разрушения автоматизма восприятия, о котором говорили русские формалисты, и только маскируется под беспроблемное салонное искусство. Примеры можно перечислять бесконечно, приведем только один: у вполне светской портретистки Тамары Лемпицки все персонажи выглядят статуями из твердого материала и помещены в мрачное и недружелюбное окружение.

Напомним, что историзм XIX века искал способ безболезненно встроиться в историческую последовательность стилей искусства. В этом XIX век противоположен как XX, так и эпохе барокко. Он был занят восстановлением преемственности, а не осмыслением разрыва, который мы принимаем как данность. Та неспособность создать свой стиль, в которой историки искусства и критики видели досадную аномалию, была всего лишь следствием прохождения точки невозврата, должным образом не осознанного.

В XIX веке всеобщей историзации искусства можно было противопоставить только его столь же полную деисторизацию, какой могла бы стать вагнеровская концепция *Gesamtkunstwerk* (тотального произведения искусства), если бы она сразу же породила масштабное движение, равнозначное символизму, и кто-то из его адептов взял бы на себя труд разработать идеи Вагнера

применительно к архитектуре и живописи. Тогда можно было бы ожидать появления синтетического произведения искусства, настолько всеобъемлющего, что оно отрицало бы историю самим своим существованием, точнее, останавливало бы ее.

Сказанное выше — не более, чем фантазия, однако подобные рассуждения аналогичны построениям альтернативной истории, поскольку позволяют увидеть в прошлом неосуществленные возможности.

Впрочем, если у Вагнера не нашлось продолжателей, то предшественники у него были. Так, предвосхищением работ Вагнера можно считать тексты английского архитектора Огастеса Уэлби Пьюджина (1812–1852), где он обосновывает свое понимание готики как целостной среды, формы которой наилучшим образом отражают христианские истины, — т. е. готика, согласно Пьюджину, оказывается вечной архитектурой, осуществившей все возможности, и поэтому противостоящей преходящему историзму. Возможно, что и Уильям Моррис, писавший о готике как об истинно народном искусстве, также видел в ней вечное начало и не был истористом.

Впрочем, я позволил себе отвлечься от барокко, которое считаю близким аналогом XX века в искусстве и мировоззрении.

Частные примеры, говорящие о близости барокко к стилистическим исканиям XX века, можно перечислять очень долго: здесь придется упомянуть и композиции Джузеппе Арчимбольдо (которого принято считать представителем маньеризма, хотя его патрона, императора Рудольфа II, стоит причислить к носителям барочной культуры и барочного мировоззрения) или геометризованных человечков Джованни-Баттиста Брачелли. Важнее другое — тот дух (скорее *mental habit* Панофского, нежели *Zeitgeist*), который стоит за этими произведениями.

Арчимбольдо, задолго до Лотреамона и сюрреалистов осуществивший встречу зонтика и швейной машинки на операционном столе, о которой так много говорила эта шумная компания, предвосхитил своими картинами одну из сторон мировоззрения XVII века, до которого сам не дожил, а именно его механистическую сторону. И хотя об уподоблении мира техническому устройству также говорилось неоднократно, повторю то, что кажется мне наиболее существенным: механизм (в том числе воображаемый) служил в барочном мировоззрении мощным инструментом остранения, применимым ко всему, что можно увидеть или помыслить.

Культура барокко, судя по всему, не замечала принципиальной разницы между техническим устройством и риторическим приемом, точнее, видела в них принципиальную аналогию: об этом можно прочесть в трактате итальянского священника Эммануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (1654). На знаменитое высказывание Жака Лакана, провозгласившего, что бессознательное структурировано как язык, Тезауро возразил бы, что весь наш мир, сотворенный Словом, организован как язык и подчиняется законам построения поэтического текста. Похоже, Тезауро мог бы согласиться и с теорией лингвистической относительности, хотя ему самому были интересны не частные случаи индивидуальных языков, а универсальный, идеальный язык, организующий мышление вообще. Видимо, мы не ошибемся, если посчитаем такой язык — логичный, прозрачный и подобный искусственным «философским» языкам, о которых размышляли мыслители того времени¹, — чисто механическим. Более того, между языком и механизмом можно поставить

¹ См. об этом: Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2007.

знак равенства, поскольку для человека барокко все есть механизм и, одновременно, все есть язык.

Что же касается вещей окружающего нас мира, то они таковы, каковы они есть, не потому, что созданы для пользы человека, но потому лишь, что человек с их помощью может что-то сказать (и в этом человек подобен Богу, разговаривающему с нами через предметы и явления). Как писал Тезауро, природа

...сколь неистошима на выдумки..., когда дело идет об устройстве общей пользы, столь же и торопится ..., к вящей славе Острога Разума, проявить себя ловко и остроумно в устройстве забав и удовольствий. Невиданную щедрость выказала она, насадив разнообразнейшие Цветы. Одни полны шипов и колючек, другие нежны и мягки: это потому, что первые рождены увивать шлем Беллоны, другие созданы, чтоб ласкаться виться в косах Венеры. Есть Цветы темные, будто траурные, и есть лучезарные, белоснежные: это потому, что одни предназначены для надгробий, а другие для алтарей¹.

Сейчас такие рассуждения кажутся шуткой, но в эпоху барокко они были вполне серьезными. Более того, Тезауро говорит не о телеологии, а о языке, и для него, как и для любого представителя барочной культуры, мир в самом буквальном смысле оказывается книгой.

Мишель Фуко в «Словах и вещах» пишет о неразделенности объектов и описывающих их текстов в ренессансно-барочной парадигме. Единство мира означает единство языка описания этого мира— без разделения на «поэтический» и «научный» стили,— что и доказывает история об Альдрованди и Бюффоне, натуралистах двух разных эпох, не понимавших друг друга, которую

¹ Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля. СПб., 2002. С. 58.

приводит Фуко и к которой я буду обращаться на страницах этой книги.

Но разговор пойдет и о многих других вещах, в частности о прозрачности барочного мира, дающей наблюдателю и толкователю возможность сравнивать все со всем. Из нее следует одно немаловажное обстоятельство: отсутствие в барочной культуре очевидного для наших современников различия между искусственным и естественным, природным и рукотворным. «Природа создала один Мир, а Искусство другой», — утверждал английский писатель-эрудит Томас Браун в трактате «*Religio Medici*» (1643) и тут же продолжал, не замечая противоречия в своих словах: «Говоря кратко, все вещи искусственны, ибо Природа есть Искусство Бога»¹. Это означает, что такая природа может обладать способностью к рефлексии и изображать самое себя, о чем свидетельствует распространенная в классификации барочных «натуралий» категория игры природы (*lusus naturae*), включавшая в себя в том числе и примеры изображений, возникших без участия человека².

Все же логическая однородность барочного мира знала исключения — она не распространялась на стихию времени. Хотя этой культуре было свойственно острое чувство новизны, оно тем не менее не сопровождалось какой-либо из возможных версий историзма. И это понятно, поскольку историзм возникает тогда и только тогда, когда нужно восстановить утерянное культурой чувство преемственности, и он решает эту задачу самым

¹ «Nature hath made one World, and Art another. In brief, all things are artificial; for Nature is the Art of GOD» (*Browne T. Religio Medici // Browne T. The Religio Medici and other writings of Sir Thomas Browne. London; N. Y., 1912. P. 19*).

² *Findlen P. Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe // Renaissance Quarterly. Vol. 43. № 2. 1990. P. 292–331.*

простым и эффективным, хотя и несколько топорным способом — за счет проблематизации новизны.

Барокко же этой новизны не чуждалось, хотя оно, несмотря на присущее ему острое чувство нового, несколько не исторично; в отличие от наших современников или деятелей XIX века, мыслители эпохи барокко не были склонны к перечислению исторических событий, после каждого из которых мир необратимо менялся, словно после очередного грехопадения. Возможно, мы всего лишь пытаемся успокоить себя такими рассуждениями, люди же того времени в подобном успокоении не нуждались.

Хотя барокко имело дело с новым миром, в человеке эта культура видела не преходящее, а вечное: его неизменные страсти и извечно присущие ему способности. В этом заключается основное отличие барочного мышления от нас и нашего историзма, но кто здесь оказывается ближе к истине — большой вопрос.

Иногда очень хочется сказать что-нибудь в защиту антиисторического повествования о людях и событиях прошлого. История, точнее, описание явлений, выдержанное в исторических канонах, удовлетворяет некую «страсть к разрывам», т. к. говорит прежде всего о концах и началах, даже в большей степени о концах — о случаях прекращения традиции и разрыва культурой преемственности. Это рассказ о том, чего мы не понимаем, выдержанный с точки зрения стороннего наблюдателя.

Наш взгляд, сформированный жанром микроистории, сфокусирован на исторически обусловленном, т. е. на второстепенном, и эти детали в один прекрасный момент стали заслонять от нас главное, подобно тому, как, по словам Гилберта Кийта Честертона, «разные мелочи — скажем, покрой костюма <...> — приобретали ту преувеличенную важность, какая выпадает на их долю в реалистическом

романе»¹. Выигрывая в понимании причин и следствий, мы тем самым проигрываем в эмпатии.

История, похоже, пишется не о нас, а о разнообразных других. Возможно, это слишком сильное утверждение, но люди эпохи барокко не боялись резких формулировок, как не боялся их и Честертон.

Здесь было бы уместно вспомнить еще одно его высказывание. В трактате «Ортодоксия» Честертон пишет о разнице между сказкой, где нормальный герой, способный удивляться, действует в ненормальном мире, и современным романом, где герой не способен удивиться ничему:

В старой сказке герой — нормальный мальчик, поразительны его приключения: они поражают его, потому что он нормален. В современном психологическом романе центр сместился: герой ненормален. Поэтому ужаснейшие события не могут произвести на него должного впечатления и книга скучна. <...> Волшебная сказка говорит нам о том, что будет делать нормальный человек в сумасшедшем мире. Современный реалистический роман повествует о сумасшедшем в скучном мире².

Лучшим комментарием к приведенным словам английского писателя будет рассуждение Рене Декарта из трактата «Страсти души». Декарт (и здесь он выступает как истинно барочный мыслитель) начинает перечисление человеческих чувств с удивления. Если все можно сравнивать со всем — а это основной принцип барокко — значит, все вещи достойны удивления и внимания, сколь незначительными они бы нам ни казались.

¹ Честертон Г.К. Человек, который был четвергом / Пер. Н.Л. Трауберг // Честертон Г.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. СПб., 2000. С. 255.

² Честертон Г.К. Ортодоксия / Пер. Л.Б. Сумм // Честертон Г.К. Вечный человек. М., 1991. С. 364.

«Мне кажется, — пишет Декарт, — что удивление есть первая из всех страстей. Она не имеет противоположной себе, потому что, если в представляющемся нам предмете нет ничего поражающего нас, он нас совершенно не затрагивает и мы рассматриваем его без всякой страсти»¹. И ниже он уточняет, что удивление «возникает в душе тогда, когда какая-нибудь неожиданность заставляет ее внимательно рассматривать предметы, кажущиеся ей редкими и необычайными»².

Честертон вряд ли читал Декарта (кажется, он нигде не упоминает его имени), но мог бы с ним согласиться, хотя и не без оговорок. Он уточнил бы, что любой предмет может стать необычайным в наших глазах, если мы вспомним, из Чьих рук он вышел.

Дальше в классификации Декарта следуют любовь, ненависть, желание, радость и печаль, но первично для него именно то чувство, которое (по Честертону) заставляет нас не просто обращать наше внимание на какой-то предмет, но вкладывать в него наши душевные силы, выделяя его из обыденности и буквально соучаствуя в его сотворении, т. е. в сотворении мира.

Мне кажется, что XVII век похож на наше время еще и потому, что Декарт, как и мы, строил в пустоте — там, где дух Божий носился над водами.

* * *

Теперь стоило бы сказать несколько слов о самой книге. Она состоит из шести глав, которые были написаны и опубликованы как отдельные тексты в 2018–2020 годах. Некоторые из них пришлось существенно переработать для того, чтобы включить их в книгу. Трудно сказать,

¹ Декарт Р. Страсти души / Пер. А. К. Сынопалова // Декарт Р. Соч.: В 2 т. Т. I. М., 1989. С. 507.

² Там же. С. 511.

намного ли это их улучшило, однако книга стала более цельной (во всяком случае, так кажется автору).

Единой сквозной темы в книге нет, но есть несколько повторяющихся мотивов или мыслительных конструкций, которые можно обнаружить в явлениях, относящихся к разным эпохам (а помимо XX века и барокко в текстах присутствует еще и викторианство— в качестве антитезы тому и другому): мгновенные и постепенные превращения, природа и культура, границы и промежулки, меланхолия и ностальгия, преемственность и разрыв и т.д.

Впрочем, одного персонажа книги можно назвать практически сквозным— это немецкий иезуит и универсальный гений Атаназиус Кирхер (1602–1680). Назначение Кирхера на роль олицетворения барокко *par excellence* может вызвать недоумение, поскольку наследие этого незаурядного человека слишком странно и причудливо, чтобы принимать его всерьез. Более того, в связи с Кирхером возникает вопрос о сущности барочной науки, которая более барочная, нежели наука в нашем понимании— т.е. не Галилей и Лейбниц, а полая Земля и драконы. Мы вправе считать деятельность Кирхера не более, чем курьезом, поскольку в интеллектуальном смысле она мало что дает будущему, по крайней мере, непосредственному будущему, тому, которое наступило вскоре после его смерти. И если даже в области естественных наук поиск аналогий почти всегда заводил Кирхера слишком далеко, то его египтология (изложенная в книге «Эдип египетский», не имеющей ничего общего с эдиповым комплексом), там, где он переходит от описания иероглифических памятников к их интерпретации, оказывается в прямом смысле фантастической и укладывается в известную цитату из «Маятника Фуко» Умберто Эко:

Каким гордым, — говорит персонаж романа, граф Алье, выдающий себя за бессмертного Сен-Жермена, — он (Кирхер. — В. Д.) выглядел в день, когда обнаружил, что этот иероглиф означает «чудеса божественного Озириса вызываются сакральными церемониями и вереницей гениев». Потом пришел прощелыга Шампольон, отвратительный тип, поверьте, движимый инфантильным тщеславием, и настойчиво утверждал, что этот рисунок означает имя фараона — и больше ничего. С какой изобретательностью Новое время старается опоганить сакральные символы!¹

Пусть так. «Эти титанические усилия, в которых последним цветом расцвела ренессансная иероглифика, были предприняты столь поздно, что почти мгновенно им пришлось уступить место открытию истинной природы иероглифов»², — так комментирует Фрэнсис Йейтс кирхеровские толкования египетской письменности. Но это еще не все. Эти слова, как бы справедливы они ни были, все же не способны окончательно превратить Кирхера в комического шарлатана.

Я вынужден признаться, что рассматриваю Кирхера как некую синтетическую фигуру, отчасти подобную Леонардо да Винчи, — натурфилософа и художника в одном лице, причем художник в этом странном союзе все время перевешивает, все время выходит на первый план, искупая тем самым многие промахи мыслителя. Но именно этим он и ценен для моего повествования. Кирхер — создатель мощных и волнующих образов, выражающих, как мне кажется, самую суть трагического барочного мировоззрения.

¹ Эко У. Маятник Фуко. СПб., 1999. С. 336–337.

² Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 367.

Собственно говоря, здесь я возвращаюсь к тому, с чего начиналось это предисловие, — к попытке сформулировать, зачем автор взял на себя труд все это написать. Это значит, что разговор, который начинает ходить кругами, пора заканчивать.

Но пока еще есть время, мне хотелось бы поблагодарить всех тех, чья поддержка и внимание так или иначе помогали мне в работе над книгой: Кирилла Кобрина, Галину Ельшевскую, Алису Львову, Вадима Высоцкого, Ольгу Баллу, Виктора Тропченко, Валерия Сосновского, Александра Ромодина, Елену Еремееву, Гали-Дану и Некода Зингеров, Анну Порфирьеву, Ларису Никифорову, Надежду Воинову, Илью Докучаева, Юдифь Зислин и многих других.