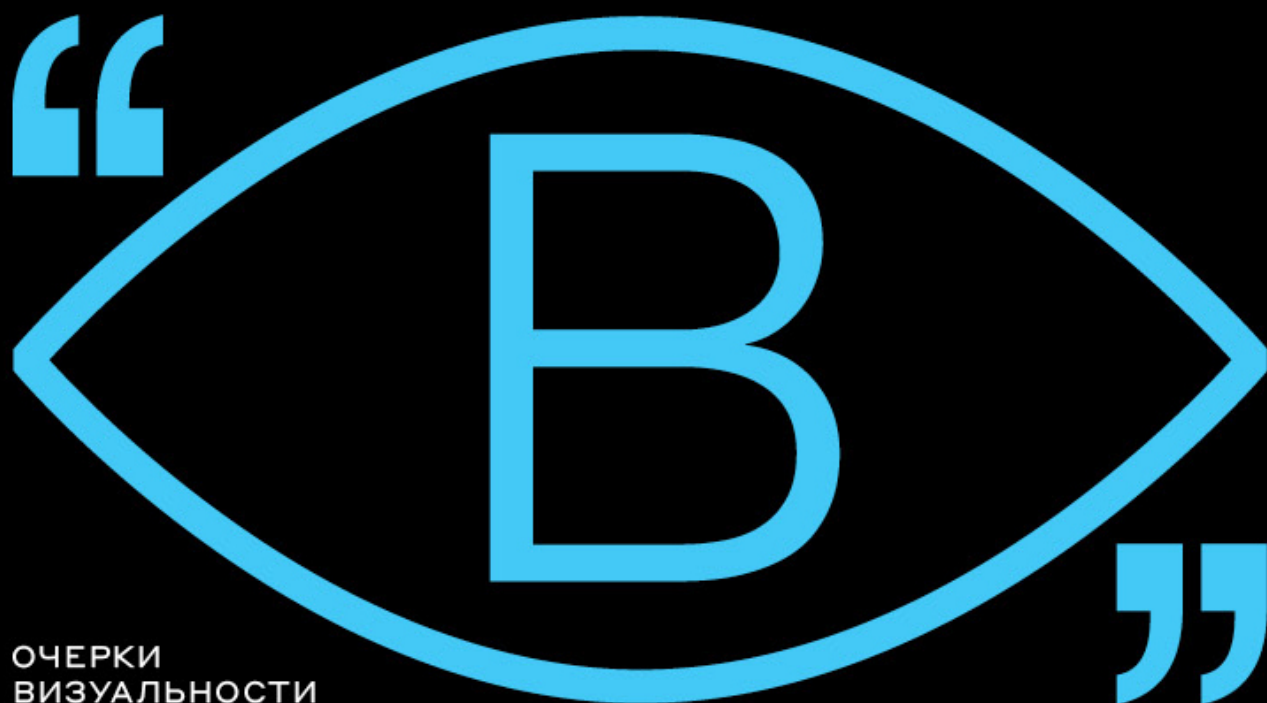


Сергей Хачатуров

# АПОЛОГИЯ ОБЛОМКОВ

Руинная тема в контексте  
истории европейской культуры



ОЧЕРКИ  
ВИЗУАЛЬНОСТИ

Слово «руина» происходит от латинского глагола *ruere* — «падать». Я предлагаю более широкий метафорический спектр значений: под руинами мы будем понимать сокрушенное состояние художественного образа как такового.

Очерки визуальности

Сергей Хачатуров

**Апология обломков. Руинная  
тема в контексте истории  
европейской культуры**

2025

УДК 7.01  
ББК 87.821

**Хачатуров С. В.**

Апология обломков. Руинная тема в контексте истории европейской культуры / С. В. Хачатуров — 2025 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-4448-2854-0

Руина и руинность определяют свойства исторической психологии людей в разные эпохи — людей, чье существование оказывается во многом призрачным, знания обрывочными, а понимание бытийственных вопросов — дискретным. Что можно прочесть в руинах? Какие аффекты они пробуждали в разные века? Почему руина может стать баррикадой на пути марширующих тоталитарных доктрин? Как обломки и развалины встраиваются в сегодняшнюю парадигму объектно-ориентированного искусства? Книга Сергея Хачатурова — это собрание лекций-эссе, выстроенных в хронологическом порядке и реконструирующих историю руинной темы. Отходя от сугубо археологического толкования понятия как останков разрушенного здания, автор предлагает читателю пройти по пути, которым в познании руин двигалась европейская культура — от античности до современного искусства. Сергей Хачатуров — историк искусства, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ, автор книги «Романтизм вне романтизма», вышедшей в «НЛО».

УДК 7.01  
ББК 87.821

ISBN 978-5-4448-2854-0

© Хачатуров С. В., 2025

## Содержание

Руина. Чти. Памяти Михаила Алленова	7
Глава I. Руины Трои и Гетеротопии. Гомер. Вергилий. Рождение элегии	12
Глава II. Средневековая эсхатология и практицизм	19
Глава III. Церковь Сан-Петронио в Болонье. Non finito. «Готика» как метафора руин воспоминаний	24
Конец ознакомительного фрагмента.	25

# Сергей Хачатуров

## Апология обломков. Руинная тема в контексте истории европейской культуры

© С. Хачатуров, 2025,

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2025,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

\* \* \*

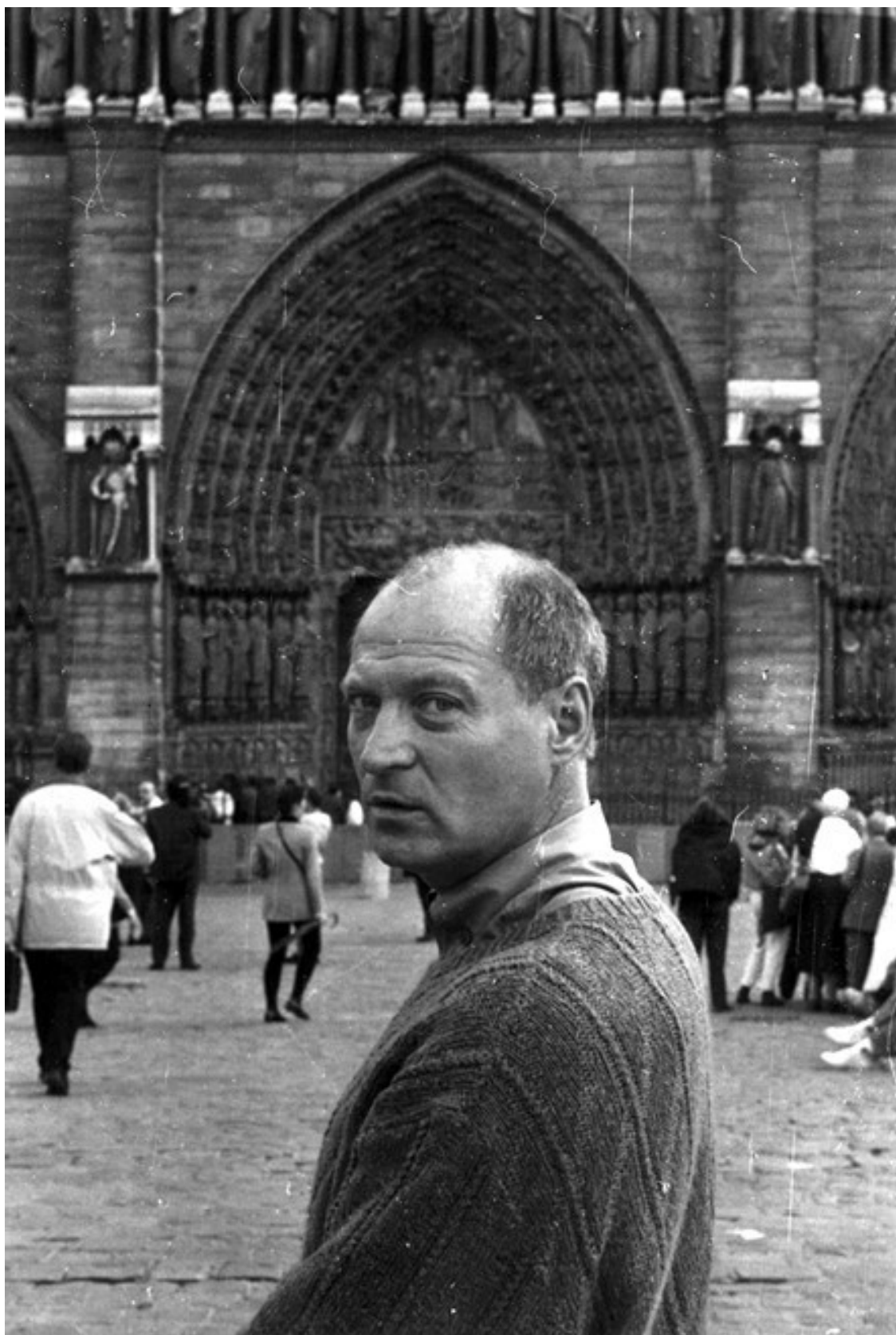
*Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Через звуки лиры и трубы,  
То вечности эсерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.*  
*Гавриил Державин*

## **Руина. Чти. Памяти Михаила Алленова**

Любимец многих поколений учеников отделения истории искусства исторического факультета МГУ профессор Михаил Михайлович Алленов был одним из лучших специалистов по русскому искусству нового времени. Элегантный, изящный, мудрейший и тончайший в фигурах речи, Михаил Михайлович щедро делился способностью восхищаться искусством и быть свободным в суждениях о нем.

Классикой науки об искусстве стали его монография «Александр Иванов», книги по истории живописи, скульптуры, архитектуры XIX столетия. Метод, применявшийся Михаилом Михайловичем, в чем-то наследовал герменевтической традиции и традиции интерпретации заданных памятью цивилизации образов / изображений внутри универсума культуры. Эта традиция связана с так называемой гамбургской школой (традиционно именующейся «школой Аби Варбурга»). Однако при всей близости и параллелизме поисков Михаил Алленов создал свою собственную уникальную навигацию в мире творчества. Презрев догмы и нарушая магистральные пути, он точно сближал резонансные системы речи многих территорий сразу: музыки, театра, изобразительного искусства, архитектуры и, конечно, литературы. В литературе он видел ключ к так называемому обратному иллюстрированию: памятники пространственных искусств узнают себя в словесных тропах. Неспроста одна из самых известных его книг, выпущенная «Новым литературным обозрением», называется «Тексты о текстах».

Акростих Гавриила Державина про руину впервые был открыт мне Михаилом Михайловичем. Именно он расшифровал тогда смысл слова «чти», что становится частью фразы из первых букв каждой строки: «Руина чти». Алленов тогда четко сформулировал: «чти» – это не только почитай, но и читай руины как письма истории, достраивающие ее образ до сложных универсальных идей. Сам Алленов любил тему руин и часто к ней обращался и в лекциях, и в статьях.



*Портрет Михаила Алленова. Фото Екатерины Алленовой. Фото из архива семьи Алленовых*

В диалоге с Учителем написана эта книга, в которой образ руины интерпретируется не в археологическом, а скорее в антропологическом контексте.

Река времен, о которой написал в 1816 году (за несколько дней до кончины) Гавриил Державин, как известно, представляет философскую оду памяти. В стремлении (течении) реки времени уносятся народы, царства и цари... Остается лишь то, что достойно внимания поперек общего словесного потока в созданном поэтом акростихе (восьмистишии «На тленность»). Из первых букв каждой строки складывается девиз: «Руина чтит».

Самый точный картографический образ реки времен представляет, конечно, синхронистическая таблица-карта «Река Времен, или Эмблематическое изображение Всемирной Истории от Сотворения мира по 19 столетие».

Эта карта висела в кабинете Гавриила Романовича в новгородском имении Званка. Ею он вдохновлялся при написании упомянутой последней оды на быстротечность времени («На тленность»). Российский ее вариант был издан в Санкт-Петербурге в 1805 году (автор Фридрих Штрасс, перевод Алексея Варенцова, гравировал Иоганн Кристоф де Майр, рисовал Карл Фридрих Кнаппе), а теперь хранится в отделе картографии Государственного Исторического музея.

Восьмистишие «На тленность» Державин написал, кстати, самым эфемерным способом: на аспидной (грифельной) доске. Он писал это призрачное восьмистишие, созерцая иллюзорные потоки деяний человеческих на карте в своем кабинете. Реки, озера, водопады, в которых заключены дела людей, народов, их биографии и история, в державинской карте 1805 года струились прямо из облаков. Символично, что это русло венчает среди прочих имя самого Державина, подытожившего Век Просвещения.

Акростих «На тленность» вкуче с вдохновившей поэта картой Всемирной Истории, по сути, заверченный образ той меланхолии руин, что полноценно раскрыл романтизм, а описал философ рубежа XIX–XX веков Георг Зиммель в своем знаменитом эссе «Руина». Георг Зиммель понимал жизнь как полноводный иррациональный поток, то есть в образе реки. То, что противостоит стихии природы, – культура – оказывается некоей плотиной, поставленной поперек потока. Именно так и работает акростих Державина, поставленный «поперек» течения поэтических строк. Плотина-культура воспринимается как победа разума, порядка, духа человеческого над стихией жизни. Однако победа эта мнимая. Подобно Державину, Зиммель говорит о разрушении хрупкого договора между цивилизацией и «рекой времен»:

Это неповторимое равновесие между механической, тяжелой, пассивно противодействующей давлению материей и формирующей, направляющей ввысь духовностью нарушается в то мгновение, когда строение разрушается. Ибо это означает, что силы природы начинают господствовать над созданием рук человеческих: равенство между природой и духом, которое воплотилось в строении, сдвигается в пользу природы. Этот сдвиг переходит в космическую трагедию, которая вызывает печаль в нашем восприятии каждой руины: разрушение предстает перед нами как 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 зримую идею. Однако только до тех пор, пока произведение стоит в своей завершенности, необходимость материи подчиняется свободе духа, *жизненность* духа полностью находит свое выражение в тяжелых, несущих силах материи. 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, которому материал

подчинился против своей воли, будто он теперь постепенно сбрасывает с себя это иго и возвращается к независимой закономерности своих сил<sup>1</sup>.

Георг Зиммель считает, что лишь архитектурные руины могут быть оценены эстетически. Если рушится написанная на холсте картина, вырвана книжная страница, то возникает визуальный и смысловой хаос. Лишь архитектурная руина позволяет впустить в себя животворные силы природы и создать нечто новое, эстетически полноценное.

К слову сказать, спорное сегодня суждение. Оно все-таки отражает мир с позиции классической философии. В новейшее время некоторые книжные тексты, как, например, роман 2000 года Марка Z. Данилевского «Дом листьев», изначально замыслен как руина с обрывками фраз и утраченными частями в самом наборе. Верстка «Дома листьев» представляет собой коллаж разных обрывочных архивов, сохраненных различными рассказчиками. Сноски замыкаются на самих себя, некоторые страницы содержат лишь отдельные слова, строки. В разных частях верстка идет под разными углами, и книгу надо вертеть. В традиции готического романа центром повествования Данилевского выбрана как раз архитектура странного дома, в котором происходят таинственные и жуткие вещи. Опять-таки по заветам готических новелл, дом этот – живая руина. Его нельзя понять как цельный проект, он – сгусток обрывочных фантазий и кошмаров. Он может менять размеры, трансформироваться, снаружи быть меньшим, чем внутри. О доме и историях, с ним связанных, свидетельствуют некая кинолента, снятая обитателем дома фотографом Нэвидсоном, а также комментарии к ней слепого философа Дзампано и аутсайдера, тату-мастера Джонни Труэнта. Все свидетельства и комментарии, ссылки и примечания иллюзорны и недоказуемы. «Дом листьев» Марка Z. Данилевского – уникальный образ книги, созданной в жанре искусственной руины с ненадежным рассказчиком. Автор словно коллекционирует многие темы механики страшного, возвышенного, загадочного, что обозначили руины готической эстетики, и, вопреки Зиммелю, представляет новейшую редакцию поэтики развалин: ту, что связана с шизоанализом, психопатией, черной желчью планеты Сатурн и упоением от чтения страшных историй с открытым финалом, *Non finito*...

Однако в обоих случаях, и у Зиммеля, и у Данилевского, руины оказываются письменами истории. Согласно Державину, руины можно не только почитать, но и читать: «Руина, чтить!» – вот смысл акростиха. Письмена эти, помимо деяний людских, создаются самой природой, активной во времени.

Что же можно прочесть в руинах? Всегда ли похоже они расшифровывались? Какие аффекты пробуждали в разные века? В поисках ответов на эти вопросы будем странствовать с читателями этой книги. Жанр ее – научно-популярное изложение цикла лекций, или собрание эссе в логике исторической хронологии. Лекции нередко воспринимаются монотонно и неэмоционально. Чтобы преодолеть априори эту проблему, решил ввести в повествование множество развернутых цитат, в которых время говорит от первого лица. Ярko и страстно.

Автор не тщится привлечь в собеседники всю необъятную литературу, посвященную руинам. Однако некоторые принципиальные идеи подтверждаются диалогом с разными авторами, ссылки на труды которых приводятся в книге. Уместно упомянуть самый новый фундаментальный труд об археологии и семантике руин «*Une histoire universelle des ruines*»<sup>2</sup>. Книга издана в 2020 году. Ее автор – профессор Сорбонны, основатель французского Национального института истории искусства (Inha) Ален Шнапп. Мы постараемся быть в почтительном диалоге с профессором Шнаппом и учитывать, что наша книга в сравнении с его гигантским 700-страничным фолиантом лишь заметки на полях и капризы воображения.

Сразу обозначим контекст интерпретации темы руин. Слово «руина» происходит от латинского глагола *ruere* («падать»). Отходя от сугубо археологического толкования понятия

---

<sup>1</sup> Зиммель Г. Руина / Пер. с нем. М. И. Левиной // Зиммель Г. Избранное: В 2 т. Т. II. М.: Юрист, 1996.

<sup>2</sup> Schnapp A. Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières. Paris: Édition du Seuil, 2020.

как останков разрушенного здания, я предлагаю куда более широкий метафорический спектр значений. Если иметь в виду глагол «падать», то под руинами мы будем понимать сокрушенное состояние художественного образа как такового. Руина в широком смысле толкования – то, что разрушилось, то, что недовоплотилось, то, что не достигло цельности и гармонии, осталось фрагментом и осколком, не встроилось в систему и завершённый проект. Этот богатый нюансами и виражами смыслов путь познания руин европейской культуры предлагается пройти читателю книги.

## Глава I. Руины Трои и Гетеротопии. Гомер. Вергилий. Рождение элегии

Эпоха античности руины не любила. Самый знаменитый трактат по архитектуре Марка Поллиона Витрувия «10 книг об архитектуре» (I век до н. э.) посвящен созидательному процессу на всех уровнях понимания мира, жизни, зодчества. Параллельно с описанием раствора для построек даются характеристики главных античных ордеров (дорический, ионический, коринфский), а также рассказывается о влиянии ветров на проектирование городов, даются рекомендации, какие источники воды самые чистые, как делать оборонительные сооружения и машины. Даже вещество вселенной, четыре элемента, толкуются в их отношении к лучшей реализации градостроительных идей. Фундаментальные понятия архитектуры по Витрувию – польза, прочность и красота. Прочность и руины – две вещи несовместные...

Однако античный мир оставил нам вселенское воспоминание о руине, вписанной в мировую культуру. Это руины Трои. Малоазийский город-крепость был воспет Гомером в «Илиаде». Троянская война (1194–1184 годов до н. э.) подарила огромный материал для художников, изображавших руины покоренного греками города. Впрочем, в самой Илиаде описания руин Илиона-Трои нет, так как повествование завершается до ее разрушения. Согласно профессору Алену Шнаппу, слово «руина» встречается в сочинениях древнегреческого историка V века до н. э. Геродота, однако употребляется фрагментарно и нейтрально. Лишь латинская поэзия ввела тему трагической, меланхолической рефлексии по поводу руин. Потому что в ней появилось чувство безвозвратного движения исторического времени<sup>3</sup>. Греческая же поэзия, по чуткому замечанию Шнаппа, противопоставляла разрухе мира незыблемую крепость слова: греческий поэт уверен, что его стихи прочнее и надежнее самых крепких стен<sup>4</sup>. В мифологическом мировосприятии греков ностальгии не было. Прошлое замещалось словом – семей. Погребение, могила героя – тоже семьи, знаки памяти. Воспетые в слове.

Народный гомеровский эпос только начал разрабатывать тему гетеротопных, других, призрачных, потусторонних, руинированных пространств мира. Призрак мира иного, руинированного, в отличие от полнокровного земного, стал одной из тем гомеровской «Одиссеи». В Одиннадцатой песне Одиссей вызывает души умерших, приготовив жертвоприношения. На черную кровь убитых зверей прилетели, «из темных бездн Эреба поднявшись» (перевод В. Жуковского), души усопших, среди них – мать Одиссея и прорицатель Тиресий, рассказавший Одиссею его будущее. В Двадцать четвертой, заключительной песне «Одиссеи» живописуется слет душ умерщвленных Одиссеем женихов Пенелопы. Они предстают чем-то вроде полутварей, наподобие летучих мышей. Вот описание приведенных Эрмием-Гермесом в Аид усопших душ в переводе поэмы Василием Жуковским:

Эрмий тем временем, бог килленийский, мужей умерщвленных  
Души из трупов бесчувственных вызвал; имея в руке свой  
Жезл золотой (по желанью его наводящий на бодрых  
Сон, отверзающий сном затворенные очи у сонных),  
Им он махнул, и, столпясь, полетели за Эрмием тени  
С визгом; как мыши летучие, в недре глубокой пещеры,  
Цепью к стенам прилепленные, если одна, оторвавшись,  
Свалится наземь с утеса, визжат, в беспорядке порхая, —

---

<sup>3</sup> Schnapp A. Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières. P. 130.

<sup>4</sup> Ibid. P. 117.

Так, завизжав, полетели за Эрмием тени; и вел их  
Эрмий, в бедах покровитель, к пределам тумана и тленья;  
Мимо Левкада-скалы и стремительных вод Океана,  
Мимо ворот Гелиосовых, мимо пределов, где боги  
Сна обитают, провели тени на асфодилонский  
Луг, где воздушными стаями души усопших летают.

Латинская поэзия придала переживанию руинной темы небывалую прежде интенсивность. Эпикурец Тит Лукреций Кар в поэме «О природе вещей» (58 год до н. э.) живописует неумолимые разрушительные силы природы, безжалостной по отношению к деяниям людским. Стоический его вывод: *fiat mundi confuse ruina* («мир станет лишь запутанными руинами»)⁵. Для римлян (поэзия Овидия) время стало обратимым и действующая жестоко по отношению цивилизации природа – агент времени. Снова точная формулировка профессора Шнаппа: «руины времени – шаг ко времени руин»⁶.

Обратимся к поэме римского автора Публия Вергилия Марона «Энеида». В ней описывается бегство Энея, чудом оставшегося в живых троянца, сына Анхиза и самой Афродиты, на Запад. Эней и оставшиеся жители Трои (народ тевкры) приплыли на Апеннинский полуостров и основали Рим. Впервые в истории человечества память о руинах стала стимулом «пересобирания» славы истории. Рим, по аналогии с птицей Феникс, стал мыслиться возрожденной из пепла Троей.

Собственно, «Энеида» Вергилия и посвящена этому переносу руин былого величия, которое можно назвать гетеротопией (иным местом) греческого мира. Вот как у Вергилия в книге первой «Энеиды» описывает будущее Рима Юпитер своей дочери Афродите-Венере, покровительнице скитальцев-троянцев:

Страх, Киферея, оставь: незыблемы судьбы троянцев.  
Обетованные – верь – ты узришь Лавиния стены,  
И до небесных светил высоко возвеличишь Энея  
Великодушного ты. Мое неизменно решенье.  
Ныне тебе предреку, – ведь забота эта терзает  
Сердце твое, – и тайны судеб разверну пред тобою:  
Долго сраженья вести он в Италии будет, и много  
Сломит отважных племен, и законы и стены воздвигнет,  
Третье лето доколь не узрит, как он Лацием правит,  
Трижды зима не пройдет со дня, когда рутул смирится.  
Отрок Асканий, твой внук (назовется он Юлом отныне, —  
Илом был он, пока Илионское царство стояло), —  
Властвовать будет, доколь обращение луны не отмерит  
Тридцать великих кругов; перенесши из мест лавинийских  
Царство, могуществом он возвысит Долгую Альбу.  
В ней же Гекторов род, воцарясь, у власти пребудет  
Полных трижды сто лет, пока царица и жрица  
Илия двух близнецов не родит, зачатых от Марса.  
После, шкурой седой волчицы-кормилицы гордый,  
Ромул род свой создаст, и Марсовы прочные стены  
Он возведет, и своим наречет он именем римлян.  
Я же могуществу их не кладу ни предела, ни срока,

---

⁵ Schnapp A. Une histoire universelle des ruines. P. 129.

⁶ Ibid. P. 131.

Дам им вечную власть. И упорная даже Юнона,  
Страх пред которой гнетет и море, и землю, и небо,  
Помыслы все обратит им на благо, со мною лелея  
Римлян, мира владык, облаченное тогою племя.

(Перевод С. Ошерова)

В отличие от народного гомеровского эпоса, творение Вергилия куда более эклектичное и изощренное. Вергилий жил в I веке до новой эры, во времена сперва Юлия Цезаря, убитого республиканцами, затем – Октавиана Августа. Своей поэмой «Энеида» он создал героический памятник Римской империи, утверждающий легитимность императорской власти вообще, а Октавиана – в частности. Когда мы читаем после Гомера «Энеиду», то понимаем, что в новой поэме проводится более сложная многоуровневая работа с историческим материалом.

История теперь не нейтральный фон, не перечень событий. Это именно живой ландшафт с тайниками, закоулками, горами, впадинами и руинами. Непосредственно к теме руин как будущего «инога места», гетеротопии, нас подводит шестая книга «Энеиды», о путешествии Энея в загробный мир. Вот как интерпретирует ее переводчик Сергей Шервинский:

Готовые не обращать внимания на дробность эпизодов книги шестой, мы не можем не испытывать душевого трепета, следя за тем, как Эней, сопровождаемый Кумской сивиллой, совершает свое странствие по загробному царству. Сивилла научает Энея, как достать «золотую ветвь», открывающую доступ к недоступному, ту «золотую ветвь», которая, отомкнув ему врата подземного обиталища теней, осталась в последующих веках знаком мистического посвящения. В царстве мертвых происходят встречи живого Энея с умершими; ради одной из них он и стремился сойти в Аид: в сонме теней он находит любимого отца.

Но прежде чем Эней мог насладиться отрадой свидания с ним, происходит другая, для читателя неожиданная, но художественно и морально необходимая встреча: к Энею подходит тень, чей облик ему слишком знаком, – это когда-то любимая им женщина, та самая царица Дидона, что была им покинута и в отчаянье наложила на себя руки. Эней тронут, клянется, что всему виною воля богов, что он не мог предположить, каким для нее горем будет его отплытие, – обычные слова мягкосердечных изменников, – оскорбленная тень скрывается в лес, где ее ожидает верный законный супруг. Так Вергилий не пожелал снять с души своего героя вину вероломства<sup>7</sup>.

Как можно догадаться, описание странствия в Аид открывает поистине необозримый источник будущих изобразительных сюжетов меланхолии, в том числе и сюжетов с руинами.

Можно сказать, Вергилий сформировал тематический и образный ряд, что будет в европейской культуре ассоциироваться с руинированной антропологией разных моделей мироздания (включая Дантову «Божественную комедию» с ее кругами Ада и Чистилищем). Эней у Вергилия встречает недовоплотившиеся души. Это погибшие во младенчестве, это те, кто, не будучи погребен, зависли между телесным и эфирным существованием (призраки невинно убиенных, в них можно усмотреть вектор ко всей «готической» литературе, от Призрака Отца Гамлета до Кентервильского привидения). Также к руинированным образам относятся самоубийцы, предавшие цельность своей судьбы и жизненного пути, самовольно разрушившие их. Конечно, «руинированы» и роппущие на богов, и мечущиеся от неразделенной любви (ибо Любовь достраивает человека до совершенства воплощения). В одних из самых вдохновенных

---

<sup>7</sup> Шервинский С. Вергилий и его произведения // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1971.

строк «Энеиды» описываются эти сложно организованные руины людских и божественных сообществ:

Лежа в пещере своей, в три глотки лаял огромный  
Цербер, и лай громовой оглашал молчаливое царство.  
Видя, как шеи у пса оцетинились змеями грозно,  
Сладкую тотчас ему лепешку с травой снотворной  
Бросила жрица, и он, разинув голодные пасти,  
Дар поймал на лету. На загрявках змеи поникли,  
Всю пещеру заняв, разлегся Цербер огромный.  
Сторож уснул, и Эней поспешил по дороге свободной  
Прочь от реки, по которой никто назад не вернулся.  
Тут же у первых дверей он плач протяжный услышал:  
Горько плакали здесь младенцев души, которых  
От материнской груди на рассвете сладостной жизни  
Рок печальный унес во мрак могилы до срока.  
Рядом – обители тех, кто погиб от лживых наветов.  
Но без решенья суда не получают пристанища души;  
Суд возглавляет Минос: он из урны жребии тянет,  
Всех пред собраньем теней вопрошает о прожитой жизни.  
Дальше – унылый приют для тех, кто своею рукою  
Предал смерти себя без вины и, мир ненавидя,  
Сбросил бремя души. О, как они бы хотели  
К свету вернуться опять и терпеть труды и лишенья!  
Но не велит нерушимый закон, и держит в плену их  
Девятиструйный поток и болота унылые Стикса.  
Краткий пройден был путь – перед взором Энея простерлась  
Ширь бескрайних равнин, что «полями скорби» зовутся:  
Всех, кого извела любви жестокая язва,  
Прячет миртовый лес, укрывают тайные тропы,  
Ибо и смерть не избавила их от мук и тревоги.  
Федру увидел он здесь, и Прокриду, и с ней Эрифилу, —  
Раны зияли на ней, нанесенные сыном свирепым;  
Здесь и Эвадна была, Лаодамия и Пасифая,  
С ними бродил и Кеней, превращенный из юноши в деву,  
Ибо по смерти судьба ему прежний облик вернула.  
Тут же Дидона меж них, от недавней раны страдая,  
Тенью блуждала в лесу...

*(Перевод С. Ошерова)*

Руинированное состояние умершего в образе присутствующего отсутствия, мерцания между «здесь» и «там», порядком и хаосом, конечно же, зафиксировано в надгробной пластике античности. Да, можно, вслед за молодым Гете, путешествующим по Италии в 1786 году, восклицать, что надгробия «сердечны, трогательны и изображают всегда лишь жизнь». Однако требуется быть более точным в отношении наших визуальных контактов с античными погребальными памятниками. По сути, когда мы стоим и созерцаем надгробную стелу, то видим портал, место встречи жизни и смерти. На этой обрамленной портиком территории живут призраки усопших. Для нас их мир лишь руина нашего. Для них наш – руина некоего нового и нам еще неизвестного миропорядка. Не случайно все исследователи античных надгробий пишут об

изоляции фигур внутри композиции рельефов. Описывая надгробные плиты греков (V век до н. э.), Михаил Алпатов подчеркивает отсутствие контакта между изображенными. Они смотрят вверх и сквозь. Они разномасштабны и напоминают египетские рельефы. Исследователь античной культуры Надежда Налимова подчеркивает, что в архаической Греции фигуры на надгробных плитах уподоблялись теням, были бесплотны. В своей лекции на тему античных надгробий<sup>8</sup> она вспоминает рассказ Плиния Старшего об изобретении изобразительного искусства / скульптуры. Девушка обвела на память тень уезжавшего юноши. Потом по этой тени был сделан рельеф. То есть теневая проекция стала началом изобразительного творчества.

Представление о загробном мире как о некоей тени / руине мира живого свидетельствует о том, что именно культ мертвых вводит важную категорию в творческое осмысление руин. Это категория времени. Почему в Одиссее загробные странствия атакуют нас дерзко и яростно, но в то же время напоминают логику комиксов, говорящих картинок? Почему у Вергилия загробные странствия невероятно сложно описаны, в них возведены изощренные ландшафтные панорамы и перспективы, а мир героев подчинен умопомрачительной иерархии? Потому что, как мы помним, переживание этого мира Вергилием куда более исторично, чем у Гомера. Оно развернуто в пространстве и во времени. Как только категория времени в связи с сюжетами мира иного, бренности и финала, стала переживаться сложно, возник образ руин как сюжета меланхолии, светлой печали.



*Жан-Батист Реньо. Изобретение живописи. 1786. Дворец Версаль*

Вспомним, что именно в надгробной пластике неоклассицизма XVIII – начала XIX века архитектурный мотив руин вошел в эмблематический тезаурус погребальной иконографии. Так, в стилизованных под античность надгробных скульптурах Ивана Мартоса можно увидеть

<sup>8</sup> Налимова Н. Искусство античной Греции // URL: <https://magisteria.ru/category/art-of-ancient-greece>.

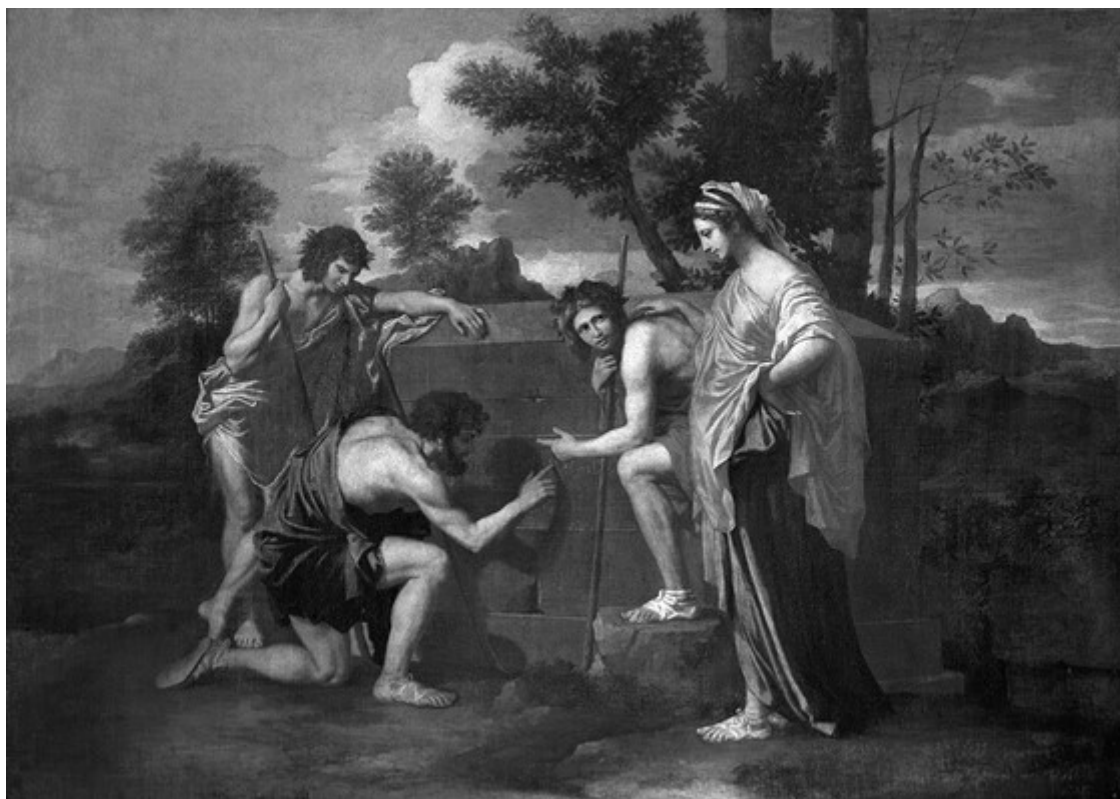
мотивы сломанной колонны, усеченной пирамиды. На их фоне стоят плачущие или погруженные в сомнамбулическое забытие девушки и юноши, словно пришедшие с греческих рельефов.

Античность подарила нам сюжет о Помпеях, разрушенном вулканом Везувий итальянском городе. Начавшиеся с середины XVIII века раскопки предопределили философию руин нового времени, эпохи Просвещения, романтизма и позитивизма. Об этом будет сказано далее.

Эту главу хотелось бы завершить другим, куда более лирическим подарком античной культуры будущим векам. Он также связан с Вергилием, поэтическим жанром элегии и надгробной пластикой.

Легендарный историк искусства Эрвин Панофский написал статью «Et in Arcadia ego: Пуссен и элегическая традиция». В ней он обращается к стихотворным эклогам Вергилия, в которых идеализируется страна блаженных пастухов Аркадия (реальная область центральной Греции, в греческой мифологии не идиллическое, а, скорее, суровое и дикое место, владение Пана, звуки свирели которого доносились с горы Менал). В отношении Аркадии Вергилий сделал поэтическую конструкцию, схожую с той, что определяет «иные места» в «Энеиде». Он ввел в Аркадию живую историю и чувства тонкие и поэтические, одновременно задал утопическую дистанцию в понимании этого места/топоса, чтобы блаженная и идеальная его природа понималась нами явственно. Снова прецедент гетеротопии, «другого места».

Одновременно Вергилий пригласил Время стать проводником светлой печали в отношении переживания этой блаженной прекрасной страны. В эклогах (пятой и десятой) описана несчастная любовь и смерть пастуха Дафниса. Она описана как светлая печаль, будоражащее воображение переживание хода времени, а потому конечности земной жизни. Такое переживание открывает перспективу на меланхолию нового времени и созерцание меланхолических руин.



*Никола Пуссен. Аркадские пастухи. 1638–1639. Лувр, Париж*

Собственно, открытие элегии как царства светлой печали и ставит в заслугу Вергилию Панофский. Более того, именно Вергилий в своей эклоге (пятой), в своем поэтическом тексте воздвигает герою элегическое надгробие, первую руину страны блаженных Аркадии:

Землю осыпьте листвой, осените источники тенью,  
Так вам Дафнис велит, пастухи, почитать его память.  
Холм насыпьте, на нем такие стихи начертайте:  
«Дафнис я – селянин, чья слава до звезд достигала,  
Стада прекрасного страж, но сам прекраснее стада».

(Перевод С. Шервинского)

Пройдет много веков и в XVII столетии (около 1638) столп французского академизма Никола Пуссен создаст картину «*Et in Arcadia ego*» / «Аркадские пастухи». Три юноши и девушка, прекрасные собой, застыли в мечтательной тишине у надгробного памятника с латинской надписью *Et in Arcadia ego* / «И я в Аркадии».

В стране блаженных тоже есть смерть – таков смысл надгробной надписи. Созерцая надгробие именно как руину чьей-то прожитой жизни, прекрасные греки Пуссена находятся не во власти страха от столкновения с загробным царством, а, по словам Панофского, «в сладостном раздумье о прекрасном прошлом». Историк искусства делает важный вывод: луврское полотно Пуссена изображает «созерцательную сосредоточенность на идее смертности»<sup>9</sup>. Элегия Вергилия помогает найти ключ к созерцанию меланхолии руин. Подарок античной культуры принят с благоговением.

---

<sup>9</sup> Панофский Э. *Et in Arcadia ego: Пуссен и элегическая традиция* // Панофский Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. СПб.: Академический проект, 1999. С. 349.

## Глава II. Средневековая эсхатология и практицизм

С наступлением эры христианства тема руин стала неотъемлемой частью мировоззрения человека. В античности гетеротопные, руинированные места достигались героями в результате неких опасных странствий за все мыслимые пределы здесь-бытия. Однако мир иной, царство Аида, все равно включался в некий циклический круговорот представления о жизни – смерти – жизни... Не случайно на римских саркофагах чаще изображались дионисийские мистерии. Выдающийся пример: саркофаг из собрания министра народного просвещения эпохи Николая I Сергея Уварова из коллекции ГМИИ. Он датируется 210 годом новой эры. Его в XVII веке копировал Питер Пауль Рубенс и сделал вариации на тему изумительных рельефов саркофага в своей картине «Вакханалия», что тоже хранится в ГМИИ.

Специалист по искусству античной Греции Людмила Акимова очень точно охарактеризовала саркофаг как место встречи жизни и смерти. Сюжет сцен саркофага таков: Дионис находит спящую Ариадну, женится на ней, воскрешает ее к новой жизни. По периметру разворачиваются шествия свиты Диониса с буйными друзьями и подругами (менадами, сатирами), а также Дионисийские мистерии. Много театральных масок. Маски делают лицо вечно изменчивым. Живые становятся мертвыми, мертвые вновь оживают... «Танец жизни – бесконечен», – резюмирует свою статью о саркофаге Людмила Акимова<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Акимова Л. Саркофаг Уварова // URL: [http://www.antic-art.ru/data/rome/131\\_uvarov\\_sarcophagus/index.php](http://www.antic-art.ru/data/rome/131_uvarov_sarcophagus/index.php).



Евгений Миття. Вариация на тему «Вакханалии Рубенса» и Уваровского саркофага из коллекции ГМИИ. Фломастер. 2021. Собрание Сергея Хачатурова

С наступлением христианства история стала двигаться векторно, в одном направлении. Апокалиптические ожидания конца света рассеяли сюжеты античных эклог по поводу круговращения жизни и странствий к иным рубежам. Время пришло в культуру со всей неотвратимой и невозвратной, безжалостной силой. Воспринимать его лирически, но по-новому, люди еще не научились.

Количество руин стало расти пропорционально ходу истории. Любой взгляд назад сулил лишь ландшафт с развалинами, о чем напишет впоследствии философ Вальтер Беньямин, рассматривая рисунок с Ангелом Истории Пауля Клее.

В самой Библии все ветхозаветные истории создают пейзаж постоянно растущих руин: уничтоженные города, покоренные царства, наконец, самый главный символ прогневавшей Бога гордыни помыслов людских – Вавилонская башня, руина человеческого тщеславия. И ни один руинированный город нельзя уже перенести в новое место и возродить, как Эней перенес и возродил погибшую Троию в новом Риме. Символическое мирозерцание допускало нерушимость и воплощенность лишь одного Града Небесного, Небесного Иерусалима, в сравнении с которым любой град земной лишь бранный слепок, руина.

Для христианства сам античный языческий мир воспринимался одной гигантской руиной, которую необходимо переоформить. С ней решили не церемониться и растаскивали античные постройки на нужды христианских церквей, включая в архитектуру старые колонны, стены, двери. Некоторые итальянские города (Брешиа) до сих пор ассоциируются с неким анатомическим атласом архитектуры. Античные строения буквально строят скелет, мышцы зданий христианских. Фрагменты каменных храмов и амфитеатров торчат из новых стен как жилы и кости тела со снятой кожей (экорше).

В латинском языке есть слово *spolia* от глагола *spoliare* – «раздевать», «грабить», «похищать»), оно переводится как «добыча». В архитектурной терминологии слово обозначает части древних зданий, приспособленные для новых построек. Средневековое «спойлерство» было необыкновенно изощренным и фантастически изобретательным. В какой-то степени споллии раннехристианской архитектуры предвосхитили дом чудес экстравагантного коллекционера руин Джона Соуна, о чем пойдет речь в соответствующей главе.

Причины такого делового практицизма в отношении к наследию у погруженных в эсхатологические предчувствия христиан разнообразны. Первая, самая прагматичная: новые строители из варварских племен просто не владели мастерством архитектора, что было ноу-хау древних римлян. Поэтому колонны для Святой Софии Константинополя привезены из храмов Эфеса и Баальбека. Поэтому стены форумов становились стенами христианских церквей, а в Колизее устраивались жилые комнаты и лавки.

Другая причина, конечно, связана с апроприацией былой языческой славы античности. Она отныне поставлена на службу триумфу христианства. Потому так много разностильных и разноордерных колонн украшают нефы христианских базилик в Риме (Сант-Аньезе-фуори-ле-Мура). Колоннады древних порфировых колонн встроены в аахенскую капеллу Карла Великого. В расположенную между Колизеем и Палатином (главными местами Вечного Города) арку христианизировавшего Рим императора Константина вставлены детали языческих сооружений. Они подобны трофеям, срезанным роstrам – носовой части вражеских кораблей – на триумфальных (роstrальных) колоннах.

Наконец, третья причина расцвета споллий – чисто эстетические переживания некоего собирателя руинированных фрагментов. Эта причина, как мне кажется, наиболее близка к пониманию современного психотипа коллекционера, эдакого фланера во времени, очарованного красотой отдельных загадочных вещей, которые в его собрании становятся самоценными артефактами, чудесными узорами и коллажами разных эпох. Мозаичные панели могли включать в себя резные пластины античности с приключениями античных героев (Геракла). Каменные стены христианских городов включали инкрустации из древнеримских напольных мозаик, что давало необыкновенную фактуру и цвет. Такая самозабвенная коллажная страсть коллекционера античности передастся в новое время не только Джону Соуну, но и Джакомо Кваренги, создавшему в 1785–1786 годах Кухню-руину в Царском Селе. Круглая постройка заплетена, вышита привезенными античными фрагментами. Даже современные Кваренги гипсовые

рельефы скульптора Конченцио Альбани намеренно повреждены с целью совпасть с винтажным настроением коллекционера спойлий/руин.

То, что руины стали фоном всей истории христианства, подтверждают и сцены Священного Писания, иконография христианских святых на фоне разрушенных языческих храмов. На картинах проторенессанса и редких восточнохристианских иконах рождение Иисуса происходит в руинах древнего храма. Святые мученики (святой Себастьян) изображаются на фоне языческих руин. На двух картинах с мученичеством святого Себастьяна Андреа Мантеньи не только сам святой воин стоит привязанный к обломкам античной триумфальной арки, но и на фоне виднеются фрагменты античных скульптур и построек, вросшие в дикие обветренные скалы. Толкование таких шедевров повсеместно подразумевает триумф христианства над язычеством.

Отдельная тема руин в средневековой культуре, конечно же, обращает к истории со строительством Вавилонской башни. Однако эта тема заслуживает отдельной главы, в которой Вавилонская Руина будет рассмотрена как некий архетип грандиозных утопий и антиутопий человечества.



*Собор Святого Петра в Бове, Франция. Фото: Baidax / Wikimedia Commons / CC BY-SA 4.0*

Нынешнюю же главу уместно завершить прецедентом наказанной дерзости средневековых строителей: историей с собором во французском городе Бове.

Собор Святого Петра в Бове архитектор-реставратор эпохи позитивизма XIX века Эжен Виолле-ле-Дюк назвал «Парфеноном французской готики».

Самое амбициозное здание готического стиля во Франции по странной иронии представляет собой многовековую руину. В XIII веке оно задумывалось самой высокой постройкой этого стиля. Собор начали возводить в первой трети XIII века, а в 1270-е годы архиепископ Гийом де Гре пожелал увеличить уже возведенный хор (алтарную часть собора) на 4,9 метра, чтобы сделать собор самым высоким в Европе. Своды в интерьере хора стали достигать 48 метров, что на шесть метров выше второго по высоте Амьенского собора Нотр-Дам. Однако в 1284 году своды обрушились, так как слишком тонкие стены не выдержали нагрузки. Долгое

время по желанию духовных и светских властей их укрепляли дополнительными колоннами, пытаясь реализовать мечту о самой высокой готической церкви в мире. Поперечная часть, трансепт, был построен уже в 1500–1548 годах в стиле пламенеющей готики, некоего маньеристического микса ювелирного кружева стрельчатых и ренессансных ордерных элементов. Над средокрестием была поставлена самая высокая 153-метровая башня. Теперь мощь незавершенного собора национального готического стиля Франции превосходила главный собор папского Рима, также посвященный святому Петру Ватиканский собор-город.

Однако из-за непрочности конструкций и непопозволительной дерзости строителей башня средокрестия рухнула в 1573 году. С западной части собор так и не был возведен. Сегодня он стоит величественной руиной. Перед ним – на месте невозведенной западной части нефов – сохранилась романская базилика X века Нотр-Дам-де-ла-Бас-Эвр. Руины амбициозных помыслов она уравнивает кротостью и благочестивым смирением.

## **Глава III. Церковь Сан-Петронио в Болонье. Non finito. «Готика» как метафора руин воспоминаний**

На центральной площади Болоньи по сей день красуется здание фантастического вида. Нижний ярус его подобен резной шкатулке с чудесными инкрустациями. Верхняя часть – будто пористая скальная порода: суровая, колючая, лишенная всякого декора. Здание в самом центре города представляет собой живую руину, памятник несбывшимся амбициям свободолюбивого города, а также многовековым спорам о том, как достраивать обломок былой мечты.

То, что мы видим на болонской Пьяцца Маджоре, даже не храм, а некий символ универсальной «антипапской» архитектуры, соединявшей в себе религиозные и светские функции. В 1388 году городским, республиканским по духу органом управления, Советом Шестисот, был принят указ о сооружении коммунального строения, одновременно – церкви. Главный архитектор проекта Антонио ди Винченцо спроектировал трехнефную базилику в форме латинского креста. Размеры ее должны были превзойти римский собор Святого Петра. Даже в посвящении собора оппозиционная Риму Болонья выбрала своего личного патрона, имя которого рифмуется с Петром. Святой Петроний жил в V веке. Был епископом Болоньи и покровителем этого города. Болонья – город демократических правил, не любящий аристократию и связанную с ней художественную элиту, поэтому стиль церкви-форума был выбран нарочито архаический, готический.

Итак, мастером ди Винченцо был выбран проект церкви-форума в готическом стиле, масштаб которого должен превзойти главный папский храм. С конца XIV века и поныне не утихают страсти по руине великих замыслов. Начать с того, что в проект вскоре вмешался сам Папа Римский Урбан VI. Он, затем его преемник Бонифаций IX, не одобрили притязаний Болоньи на архитектурную гегемонию (тем более что Болонья входила в состав Папского государства). Было велено сократить размеры и втиснуть здание в узкую площадь между соседними домами.

Готическая базилика сильно упростилась в образном решении. Со смертью Антонио ди Винченцо архитекторы сменялись на проекте часто, а конца работам видно не было. Прошел целый век с его бурным расцветом Ренессанса, а Сан-Петронио в Болонье оставалась недостроенной руиной.

О проекте вспомнили лишь в эпоху маньеризма, в XVI веке, когда гуманистические идеалы Возрождения стали с треском рушиться и тоже превращаться в руины. Архитектор Доменико Вариньяна приступил к облицовке стен западного, главного фасада мрамором. Порталы западного фасада украсились скульптурами раннеренессансного мастера Якопо делла Кверча еще в начале XV века. Вариньяна вставил их в изысканную резную раму. Он использовал для отделки красный мрамор из Вероны и белый истрийский камень.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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