

Михаил Соколов

**ОБРАЗЫ МНЕМОНИЧЕСКОЙ ДЕКОНСТРУКЦИИ.
О СПОРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ
В РУССКОЙ ИКОНОЛОГИИ РУИН**

Архитектурные руины входят в число удобнейших меморативных локусов – они равным образом и закрепляют, и драматически обостряют, травмируют память. Правда, Квинтилиан рекомендует в своем «Наставлении оратору» в качестве идеального мнемонического топоса не разрушенный, а вполне цельный «просторный дом со множеством комнат» и «мест, хорошо освещенных, расположенных в строгом порядке». Но, с другой стороны, Цицерон (еще до Квинтилиана) поминает в качестве идеального мнемотопоса именно руину. Объясняя, почему изобретателем «искусства памяти» принято считать поэта Симонида Кеосского, Цицерон рассказывает следующую историю: на пиру в доме фессалийского аристократа Скопаса внезапно обрушился потолок, но Симонид, бывший в числе приглашенных, уцелел в результате случившегося перед этим загадочного и явно чудесного происшествия (когда он читал свою поэму, где упоминаются братья Кастор и Поллукс, сыновья Зевса и Леды, ему сказали, что его вызывают какие-то «два юноши», и он вышел из зала, но никого не обнаружил); затем Симонид помог точно идентифицировать изуродованные трупы погибших, ибо запомнил те места, что каждый из присутствующих занимал за столом. Оба примера взяты из эпохальной книги Фрэнсис Иейтс «Искусство памяти».

Однако в любом случае в средневековом богословии порядок обычно главенствует над хаосом – и, соответственно, архитектура над антиархитектурой (как можно развалины условно именовать). Согласно Фоме Аквинскому, «целостность или совершенство» («*integritas sive perfectio*» – отметим эту синонимичность!) есть одно из важнейших свойств, определяющих самую суть прекрасного. А то, что – как поясняет тут же

Аквинат, – «разрушено (или раздроблено – *diminuta*. – М.С.), безобразно». Действительно, так сказать «раздробленные», по какой-то причине фатально пострадавшие здания в Средние века – и в особенности церковные здания – не сберегались, а при первой возможности разбирались и выстраивались заново, будучи – в том что касается исконных построек – не локусом воспоминаний, а локусом забвения. Непременную ценность повсеместно представляли не сами здания, а хранившиеся в них святые реликвии, которые переносили в новый храм. Именно эти реликвии и составляли главное содержание того, что на Руси именовалось «престолом». Оставшиеся же после изъятия престола ветхие стены и перекрытия уничтожались, после чего на месте храма иногда (но далеко не всегда) воздвигался памятный крест. Причем это уничтожение даже не отмечалось какой-то особой молитвой, тогда как молитвенно регламентировалась масса других, вроде бы гораздо более мелких дел. Знаменательно, что когда византийский император Юстиниан II надумал (на рубеже VI–VII веков) расширить свой дворец и снести для этого церковь Богородицы, он попросил патриарха Каллиника благословить этот снос, на что тот отвечал: «У нас есть молитвы на строительство церквей. А на их разрушение нету».

Так и средневековое – в том числе и русское – искусство предпочитало либо вообще руины не изображать, либо обходилось различными паллиативами. Важнейшим же, необходимым просцениумом они становились лишь как те врата ада, которые Христос разрушает – причем разрушает наглядно, иконически – во время своего Нисхождения в преисподнюю. Что же касается сцен Апокалипсиса, то здание в них могло оставаться целостным даже в самой катастрофической ситуации, и лишь языки пламени указывали, что оно обречено. Апокалиптическое разрушение могло передаваться также в виде переверачивания с фундамента на крышу. Наконец, постройка могла быть представлена дважды – в цельном и рухнувшем состояниях, причем так, что рухнувшая часть выглядела совершенно бесформенной и безвидной. К примеру, Успенский собор в Коломне, воссозданный в XIV веке, изображен в миниатюре второго тома Лицевого летописного свода XVI века, миниатюре так называемого Остермановского свода (в композиции «Русское войско выходит на встречу Мамаю») именно дважды – после постигшей его катастрофы и в воссозданном виде, причем руины собора выглядят, как груда отесанных камней, заваливших цельное здание. Порою разрушения вообще игнорировались: так, в иллюстрациях рукописной «Книги об избрании на превысочайший престол Российского царствия великого государя Михаила Федоровича» (1673) Кремль представлен вполне благолепным – таким он был в 1670-е годы, а не во время самого избрания (1613), вскоре после того, как был razорен поляками. По сути, Средневековье стыдилось руин – в той же мере, в какой оно стыдилось смерти, избегая слишком детальных картин плотского разложения.

В XV–XVIII веках в Западной Европе картина радикально меняется, и поэтика руин (это выражение Дидро) выходит на первый план,

буквально на просцениум (если учесть ее возрастающую роль в театральном дизайне). Причем диалог эпох, доминирующий в иконологии античных развалин, хронологически соседствует здесь с диакризисом, взаиморазладом эпох в том, что касается развалин средневековых, в особенности церковных. Последние после волн реформационного иконоборчества, прокатившихся по регионам, принявшим протестанство, и после особенно разрушительного английского «dissolution» (упразднения монастырей) расцениваются как останки варварских «темных веков». И по исторической логике от них вообще ничего бы не осталось (как почти ничего не осталось от английской средневековой иконописи или «живописи на досках»), если бы не логика эстетическая. Руины возвышаются в глазах просвещенных ценителей как замечательные примеры той категории живописного, что является основополагающей и для Просвещения, и для романтизма. Правда, в католических странах все было несколько по-иному, не принимая столь иконоборческого оттенка (поэтому грандиозные руины аббатства Гальгано в Тоскане – аббатства не разрушенного, но обветшавшего, руины, прославившиеся в прошлом веке благодаря «Ностальгии» Тарковского, – выглядят как монументальный уникум). И тем паче по-иному все было в России с ее Средневековьем, необычайно живым и после сугубо антисредневековых петровских реформ.

От пришедшего в упадок храма и в постпетровской России стремились, как и в Средние века, по мере возможности избавиться, не думая этими останками любоваться. «Нигде так скоро, как у нас, не исчезают всякие признаки недавней оседлости, – писал в конце XIX века историк-краевед Шеппинг. – Не только после крестьянских изб, но и после сломанных каменных церквей и барских хором ничего вскоре не остается, кроме мелкого кирпича и ям, зарастающих ивняком и бурьяном». И далее поминается уже известный нам обычай обозначать «деревянными крестами» «место престола». Красноречивым примером может послужить Богоявленская церковь в Острожском замке. Сперва предполагалось «поддержать», «буде окажется возможным, оставшиеся еще [ее] развалины <...> и составить проект новой постройки на прилегающей к ней местности», но затем все-таки было решено «вовсе разобрать <...> развалины и на прочных [их] фундаментах соорудить новый храм» в том же стиле (строительство завершили в 1883 году).

Весьма характерно, что популярное, многократно воспроизводившееся изображение киевской Десятинной церкви в виде заросшего обломка оказалось просто живописной выдумкой для украшения альбомных страниц. Этот первый русский каменный храм, разрушенный в XIII веке во время нашествия Батыя, был выстроен заново при митрополите Петре Могиле и еще раз радикально реконструирован, фактически вновь воссоздан в 1828–1842 годах. Долгое время считалось, что рисунок, опубликованный в альбоме «Галерея киевских достопримечательных видов и древностей», действительно изображает, если верить его подписи, «Остаток юго-западной стены Десятинной церкви». Руины (в рисунке) овеяны романтической аурой: покосившиеся кресты, каменные плиты гробниц,

плющ, мох, заросли кустарника, но на деле церковь, в стены которой были вмурованы в качестве архитектурных реликвий фрагменты древнейшего здания, ни в коей мере не могла пребывать столь запущенной. К тому же совершенно неуместными выглядят здесь окна готической формы. Так что, как сейчас установлено, речь идет именно об альбомной фантазии.

В целом руинная иконография развивалась в России с большим опозданием, с опозданием на те три с лишним века, на которые запоздала в России ранненовоевропейская эпоха (введенная Петром в приказном порядке). Сказались тут и геополитические обстоятельства: ведь собственных античных руин в России (вплоть до присоединения Крыма) не было, так что не было и важнейшего реального стимула для их изображения. Правда, в ученических рисунках развалины фигурируют в качестве нормативного мотива уже в середине XVIII века, однако развалины опять-таки антично-классические или средневековые, но иноземные («рюины замков»), копируемые с западных гравюр. По натурным рисункам писались тоже сперва почти исключительно римские, реже крымские развалины, так что «Вид древностей в Старой Ладогге» работы Михаила Иванова (1745) выглядит редким исключением. Впрочем, важное влияние в данном случае оказывала театральная декорация, в том числе пример Гонзаго, перенесшего на русскую почву опыт Пиранези. Именно благодаря Гонзаго «развалины, заросшие дичью» (из ремарки к оформленной им опере К. Кавоса «Илья Богатырь») надежно совместились с русской почвой, уже не представляя чужеродной экзотикой. Но в целом, в том, что касается русских храмов, их репрезентация в пейзаже долгое время могла быть только парадной или по крайней мере нейтральной.

Садово-парковое искусство значительно опередило в данном плане живопись и графику, ибо пример Запада произвел тут гораздо более мощное и вдохновляющее впечатление. Остановимся именно на храмовых руинах, ибо процесс эстетизации был здесь особенно новаторским: ведь в данном случае преобразовалось свое, тогда как в античных руинах просто заимствовалось чужое. При разбивке дворцового парка в Богородицком в 1780-е годы Андрей Болотов создал у подножия холма, по его собственным словам, «образ некоего огромного мраморного и развалившегося дома или храма» или «часть старинного монастыря с башенками и воротами», который «придал месту сему отменную красу», – причем при проезде по тракту Москва – Тула, проходившему по другому берегу паркового пруда, «образ» этот казался настоящим. А в качестве более позднего примера можно указать руинную часовню в Царском Селе, возведенную в 1830-е годы. В обоих случаях антиархитектуре была присуща некая романтическая неопределенность, получившая (в Царском Селе) готический оттенок, поскольку тамошняя часовня была украшена витражами. Реальные же церковные руины, помещенные по английскому почину в парковый прозор, оставались в России делом немислимим: средневековая инерция сказывалась еще очень долго. И даже реальные светские развалины обращались в садовый каприз крайне редко. Таковы так называемые «Романтические руины» в имении Качановка на Черниговщине.

Сохранившаяся часть былого польского замка использовалась в качестве паркового декора: темные коридоры и помещения типа казематов – с решетками на окнах и железными кольцами в стенах – излучали мрачное пиранезианское обаяние, а с другой стороны – зримо напоминали о превратностях исторической Фортуны, изменившей полякам, то есть бывшим владельцам этих земель. А при желании качановские развалины сходили и за античные: именно в таком качестве Константин Маковский, часто здесь гостивший, изобразил их в своей «Весенней вакханалии».

Обратимся к старинной словесности, которая всегда служит наилучшим иконологическим комментарием. И сосредоточимся именно на средневековых архитектурных останках. У Карамзина поэтика руин сопровождается не только раздумчиво-меланхолическим, но и идейным отчуждением. Старинный бенедиктинский монастырь в Эрфурте воспринимается им совершенно в духе готического романа как «мрачное жилище фанатизма», представшего воображению в виде «чудовища во всей его гнусности» («Я затрепетал, и холодный ужас разлился по моим жилам»). Готически-мрачными выглядят у него и развалины Тайнинского дворца: «...госпожа Ратклиф могла бы сочинить на него ужасный роман», так что «страшный гром и блеск молний» (случившиеся при заезде сюда Карамзина) оказываются в этой «дикой пустыне» как нельзя кстати. Правда, пейзажи старой Москвы уравниваются у Карамзина патриотической романтикой: к примеру, в «Бедной Лизе» блистают «златоглавый Данилов монастырь» и другие «златые купола». Однако здесь же, в «Бедной Лизе», маячат «мрачные готические башни Симонова монастыря», откуда доносится «глухой стон времен, бездною минувшего поглощенных» (стон, от которого сердце автора «содрогается и трепещет», когда в воображении встают «печальные картины» здешней монашеской жизни). Так, по принципу готического «романа тайн» мысленно руинируется старинное здание, которое внешне пребывает вполне целостным и отнюдь не превратилось в мертвый прах. Правда, все же уточним, что «Бедная Лиза» писалась в тот период, когда в Симонов монастырь, упраздненный в 1771 году (но возобновленный в 1795-м), действительно мог выглядеть мрачно, ибо в первые годы после закрытия тут размещался чумной карантин.

Само понятие «старинны» все в большей степени становится, по сути, синонимичным к слову «развалины» – вне зависимости от того, насколько цельной эта старина сохранилась, – и поэтому возродить ее, как подразумевается, можно лишь радикальной перестройкой. Именно об этом идет речь в стихотворении Вяземского «Быль», написанном в защиту Карамзина от его противников-консерваторов. «Художник молодой» воздвигает здесь на месте «древнего храма готического зданья» (этой «обители сов, унынья и молчанья») – собственно, из его руин – новый прекрасный чертог, и совы разлетаются, позоря зодчего «дерзким криком».

Поэт Федор Глинка замечает, что романтическая поэзия «любит странствовать по развалинам рыцарских замков, опустелых храмов, упраздненных монастырских обителей». В своем очерке о Москве он с пафосом поминает «церкви, поросшие мохом» с их «священной мрачностью». И даже

воспевая столицу в знаменитом стихотворении «Москва» (1840), по духу своему панорамически-триумфальном, он не упускает из виду черты живописного упадка («На твоих церквах старинных прорастают деревья...»). Будучи увлеченным плантоманом, он особо останавливается на садовых руинах, наглядно изъясняющих, как из того, что разгромлено «перуном судьбы», «опять зарождаются молодые корни новых царств».

Поэзия запустения – или своего рода «русская готика» – достигает максимального драматизма в гоголевском «Вие». Панночку там отпевают в давно опустевшей, «почерневшей» и «убранной зеленым мохом» церкви (заметим, как слово «убранная» как бы невзначай обращает спонтанный хаос в нарочитый декор!) – в церкви, которая примыкает к заросшему саду, а в итоге inferнального вторжения так и остается «с завязшими в дверях и окнах чудовищами», в непроходимом окружении «леса, корней, бурьяна» и «дикого терновника». Однако и в иных, отнюдь не столь сказочно-гротескных, но мажорно-патриотических или описательно-краеведческих текстах запустение зачастую значительно преувеличивается, составляя явный контраст с историческими реалиями.

Так, Н.А. Бестужев в письме брату восторгается Великим Новгородом, но довольно-таки неадекватно сравнивает его с мертвой Пальмирой, а граф Соллогуб, повествуя в «Тарантасе» о нижегородском Печерском монастыре, ведет свой рассказ в весьма минорных и тоже не слишком исторически адекватных тонах («ступени церковей уже заросли травой», «здесь все дико и мрачно», «странный остов погибшей старины», «полуобрушившиеся строения»), утверждая попутно, что «создать правила народного зодчества и отыскать его начала» можно лишь «путем изучения и разложения оставшихся памятников». Таким образом, упадок, пусть «дикий» и «мрачный», обретает полезные и по-своему даже путеводные черты, разлагая структуру древностей и тем самым облегчая их изучение. Однако «погибшая старина» является таковой лишь в воображении писателя, ибо Печерский монастырь в то время, не будучи ни заштатным, ни тем паче упраздненным, существовал в виде живой, почитаемой паломниками обители, а в виде руин там тогда стояли лишь погоревшая деревянная Покровская церковь да монастырская ограда, частично пострадавшая из-за оползней. В подобного рода суждениях неизбежно давал о себе знать тот антагонизм церкви и мира, который выразился в словах архимандрита Рафаила, настоятеля Кирилло-Белозерского монастыря, высказанных в ответ на просьбу историка Погодина о сохранении тамошней древней живописи: «Вы, историки, судите по-своему, а богомолы по-своему, вы любите ветхости, а те относят их к нерадению настоятелей».

Слагалась неразрешимая дилемма, где мерой обаяния становилась именно «ветхость», в высшей степени адекватная новому, романтико-эстетическому, но в высшей степени неадекватная старому, религиозному мироощущению. Эту неразрешимость великолепно сформулировал Баратынский («Предрассудок! Он обломок / Давней правды. Храм упал, / А руин его потомок / Языка не разгадал...»). Отметим, что поэт придавал этому стихотворению особое значение, ибо перевел его прозой на

французский язык, превратив тем самым медитацию об «*esprit de ruines*» в миниатюрное философское эссе.

Русское изобразительное искусство романтизма несравнимо реже обращалось к мотивам национальной церковной старины, а ее антиархитектуры, ее останков и вообще избегало. Хорошими руинами долгое время считались лишь античные руины. Никаких сколько-нибудь значительных изоаналогов не то что «Вию», но даже к пейзажным меланхолиям Карамзина, насколько нам известно, не нарождалось. Передвижники (Боголюбов, Поленов и другие) придерживались в данном плане устоявшихся греко-римских, египетских и ближневосточных мотивов, пластически не тревожа родную старину даже в батальных сценах. И даже реальное наводнение (как в саврасовском «Разливе Волги под Ярославлем») выглядело не слишком катастрофическим для древностей, частично ушедших под воду, частично горящих, но все равно гордо доминирующих над разладом стихий. Редким исключением можно считать «Забывтый храм» Ярошенко (это уже самый конец XIX века) с овцами, пасущимися внутри заброшенной церкви; натурой здесь послужил, как явствует из более подробного варианта названия «древнехристианский храм на реке Зеленчук» (это церковь на Северном Кавказе, входящая в Нижне-Архызский комплекс древнейших христианских храмов на территории России). Наиболее крупный замысел Ярошенко, где мог быть использован подобный интерьерный антураж, – картина «Искушение Иуды фарисеями», аллегорически намекающая на «предательство» (по мнению Ярошенко) ряда ведущих передвижников, ставших членами Академии художеств.

Много существенного к нашей теме добавляют иконография пожара Москвы в 1812 году равно как и руинная поэтика модерна и авангарда, где процесс разрушения–строительства, своеобразной катастрофки входит не только в сюжет, но и в самую структуру образа. Но все это уже выходит за рамки регламента.