

Статья представляет опыт смысловой и философско-символической интерпретации образа трещины, разлом, разрыв в широком контексте эволюции культуры и, прежде всего, в культурно-методологическом значении. Трещина рассматривается как альтернатива поверхности, как концепт глубинной оптики, как условие проникающего взгляда на судьбы истории и познания, искусств и просвещения, архитектуры и урбанизма.

**Ключевые слова:** трещина; поверхность; альтернатива; методология; оптика; цивилизация; культура; познание. /

This article presents the experience of semantic and philosophical-symbolic interpretation of the image of a crack, break or rupture in a broad context of cultural evolution, and, above all, in its contemporary conceptual and cultural-methodological meaning. The crack is viewed as an alternative to superficiality, as a concept of in-depth optics, as a condition of a penetrating view on the destiny of history and cognition, art and education, architecture and urbanism.

**Keywords:** crack; surface; alternative; methodology; optics; civilization; culture; cognition.

## Апология трещины / The apology of crack

текст

**Леонид Салмин**

Уральский государственный архитектурно-художественный университет / text

**Leonid Salmin**

Ural State University of Architecture and Art

### Жизнь дается трещины

Картина мира человека начала XXI века подобна огромному куску полированной нержавеющей стали. Ее непрозрачный глянец являет нам торжество идеалов глобального рационализма, стилистического минимализма и тотальной гигиены. Ее зеркальная поверхность есть материальное выражение асимптотического приближения к Богу, каковым это приближение видится сегодня самому Homo Sapiens – адепту всепроникающего научного прогресса, повелителю технологий и заклинателю будущего. Лишенная каких-либо уловимых дефектов, безупречное зеркало картины мира отражает современное человечество во всем блеске его лучших достижений. Незамутненная гладь поверхности стала для планетарной цивилиза-

ции необходимым условием оптимистической оптики, позволяющей ей удовлетворенно, с верой в завтрашний день созерцать свое эпическое селфи на фоне мировой истории. Загипнотизированный магическим мерцанием поверхности, человек начала XXI века путает картину мира с волшебным зеркалом и, следуя сказочному архетипу, взволнованно вопрошает:

– Свет мой, Зеркальце, скажи...

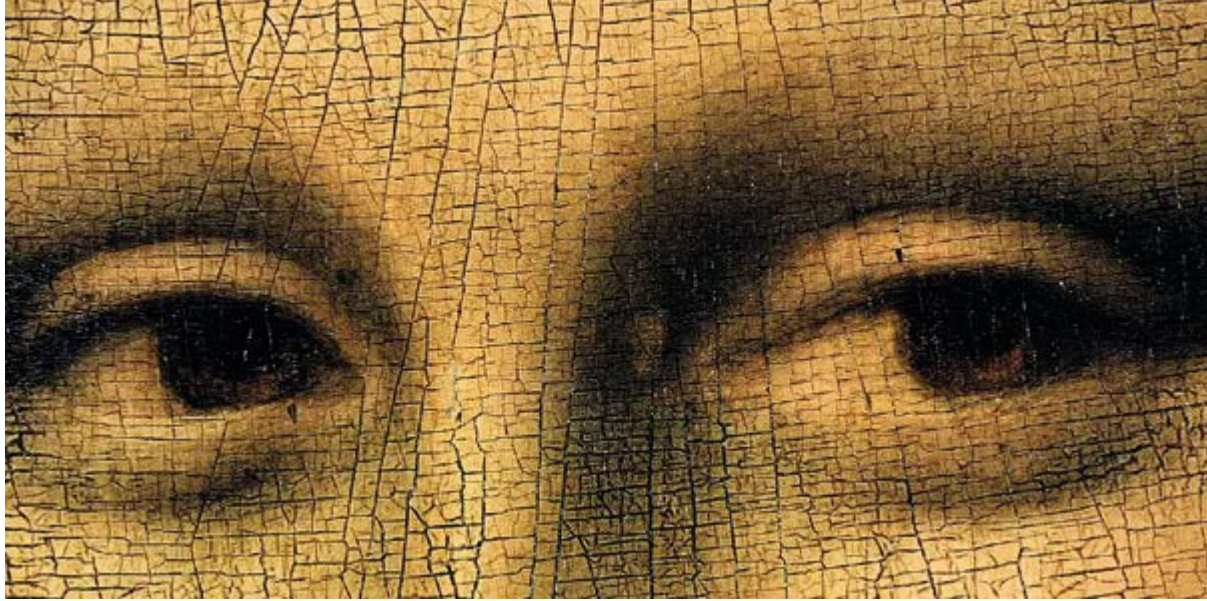
И, конечно же, незамедлительно слышит в ответ уверения в своем полном совершенстве.

– Уф... – выдыхает он удовлетворенно, – жизнь удалась...

И все бы ничего, когда бы эта самая, казалось бы, и впрямь удавшаяся жизнь, время от времени не давала бы вдруг трещины. Обычно первой реакцией нашего современника на возникновение трещины (первоначально, как правило, небольшой) становятся усилия по ее маскировке. Опыт привычки к сплошным, гладким поверхностям мебели и автомобилей, к гляncy тел, отполированных фитнесом и спа-процедурами, к непрерывности архитектурных фасадов и полей для гольфа, к континууму мобильной связи, круглосуточной коммуникации, неразрывного общения и т. д. – этот опыт заставляет воспринимать возникновение любых трещин как нарушение миропорядка (уже успевшего приблизиться к идеальному), как угрозу личному, социальному, экономическому, эстетическому и всякому иному (завоеванному веками цивилизационного прогресса) благополучию. Всякая трещина ломает мифологию благополучия и по мере углубления и роста приводит к кризису картины мира, сформированной методами зашпаклевывания неровностей, шлифовки и полировки поверхности, ее окрашивания, лакировки и т. п. Человек, впрочем, есть существо метасимволическое, выстраивающее собственные поведенческие и деятельностные практики на основе опыта смысловой интерпретации образов и переноса значений из одной области реальности в другую. Его страх перед трещинами как образами нарушения целостности и связности обнаруживается не столько при виде ветшающей стеновой штукатурки, сколько при осознании разрушительных психологических процессов внутри своей культуры, своего социума, своего круга общения и даже своего внутреннего мира – в общем, во всех тех случаях,



> Рис. 1. Петрус Крестус. Портрет девушки



< Рис. 2. Леонардо да Винчи. Мона Лиза (фрагмент)

которые определяют выражением «жизнь дала трещину». Трещина обрела в сознании человека, ориентированного на идеал гладкой и непрерывной поверхности (неважно, чего именно – автомобильного капота, стены дома, человеческих отношений или собственного имиджа), значение однозначно негативного события, масштаб которого варьируется в диапазоне от бытовой неприятности до цивилизационной катастрофы.

Идея нижеследующего размышления заключается в том, чтобы уйти от восприятия трещины как исключительно антиценности, как символа деструкции и фатальной трагедии, чтобы попытаться осмыслить ее, напротив, как продуктивный образ, дающий возможность понимания диалектики общностей и различий, целого и частей, развития и стагнации, красоты и уродства. Речь идет о том, чтобы перевести трещину из мифологической действительности обыденного сознания в разряд категорий философско-методологического дискурса, чтобы представить трещину как органический симптом процесса развития, трансформации, метаморфозы. Иными словами, пора убедительно высказаться в защиту трещины как образа и понятия, пора найти аргументы в пользу всего того, что обнаруживает и помогает понять трещины, веками и тысячелетиями образующиеся на поверхности культуры и цивилизации. Пришло время воспеть трещины и разломы или, по меньшей мере, развернуть их содержательную апологию. Ибо, в отличие от мертвящего визуального и тактильного однообразия полированной нержавеющей стали, по большей части скрывающей под собой пустоту, именно разрывы, разрушения и раны поверхности есть подлинные признаки жизни. Трещина перечеркивает бессмысленное скольжение глаза и ума по поверхности всякого предмета и направляет человеческое познание вглубь, в недра истины. Как пел в одной из своих песен Леонард Коэн:

There is a crack, a crack in everything  
That's how the light gets in.  
(Во всем есть трещина –  
Именно в нее проникает свет).

#### Мгия кр келюр

– Я помню все твои трещинки... – поет, «задыхаясь от нежности», лирическая героиня Земфиры. И миллионы

обывателей, тоже любивших когда-то, ностальгически подхватывают, сидя по своим углам:

– Ну почему?... Лааай-ла-ла...

«Трещинки» для них – знаки любви и памяти, живые иероглифы того, что было дорого и концентрировало подлинную ценность жизни. Трещины и впрямь есть не просто естественное проявление живого; они – мемориальные криптограммы бессмертной человеческой души. Если поверхность твоей жизни не имеет ни единой трещины – значит, ты умер.

Подобно тому, как прожитую жизнь человека мы читаем по морщинам и складкам его лица (а при более глубоком и понимающем взгляде – по трещинам его души), возраст живописного полотна прочитывается нами благодаря паутинке микротрещин, образовавшихся на поверхности красочного слоя и именуемых кракелюром. Кракелюр великих полотен прошлого уже давно стал элементом их поэтики, магически соединившей неизъяснимую эстетику изображения с физической историей жизни живописного артефакта. Сначала картину пишет художник. Но после ее дописывает время. И спустя века их усилия уже неотделимы друг от друга и немислимы друг без друга. Было бы мучительно сегодня смотреть на «Мону Лизу» Леонардо или «Девушку с жемчужной сережкой» Вермеера, не покрытых нежной вуалью кракелюра.

Кракелюр на живописном полотне – бесстрастная мелкаячешистая сеть Хроноса, которой он ловит и сохраняет для будущего сиюминутную красоту жизни. Там, где тончайшие градиенты света и полутонов принадлежат изображаемой натуре и трепетно воспроизводящему их мастеру-живописцу, морщины кракелюра принадлежат времени и истории. Дробящая изображение на мозаичные пазлы, графика кракелюра словно бы специально наложена на живописный континуум полотна, чтобы примирить вечность и мгновение в чарующем хронотопе подлинности.

Почти век тому назад это исключительно точно и глубоко понял один из самых успешных в истории искусства авантюристов – мистификаторов – знаменитый голландский мастер живописных фейков Хан Антониус Ван Меегерен, прославившийся серией виртуозных подделок якобы неизвестных картин Вермеера Делфтского.





^ Рис. 4. Иероним Босх. Сад земных наслаждений (фрагмент)



^ Рис. 5. Африка. Сейсмический разлом земли

Сегодня может показаться странным то безоговорочное признание подлинности, которое подделки Меегерена получали у экспертов-искусствоведов и знатоков Золотого века голландской живописи. Все же современный насмотренный, тренированный глаз не может не ощутить некоторого подвоха в живописной манере выдающегося голландского фальсификатора (за исключением, пожалуй, написанной им в 1925 году «Кружевницы», в которой он, как кажется, действительно максимально виртуозно сумел приблизиться к аутентичному духу вермееровских портретов). Возможно, бдительность экспертов усыпила именно магия кракелюра, для получения которого Меегерен разработал целую сложную технологию. Никому не приходило в голову, что кракелюр, этот несомненный знак возраста, за которым столетия истории жизни полотна, может быть получен в течение нескольких часов или дней старательной лабораторной работы. «Я помню все твои трещинки... Пою твои-мои



> Рис. 3. Хан Ван Меегерен. Автопортрет

песенки»... Это, быть может, с еще большим на то правом мог бы спеть трудолюбивый и безбашенный в своем криминально-артистическом тщеславии Ван Меегерен.

Классической живописи кракелюр к лицу. Трещины вообще к лицу всему настоящему, сумевшему преодолеть время и человеческое безразличие. Они – письмена правды на теле искусства. Трещина не дает соврать, «сделать вид», изобразить не то, что есть на самом деле. Надоевшую жалобную фразу «Жизнь дала трещину» следовало бы читать в обратном порядке – «трещину дала Жизнь», это позволило бы понять трещину как витальный просвет подлинного бытия, как скважину, отверстие в правду жизни. Сложно сказать, понимал ли это еще один великий арт-мистификатор XX века – Казимир Малевич. В отличие от Меегерена, сотворившего миф о неизвестном Вермеере, история мифотворчества Малевича сосредотачивалась на нем самом. Если Ван Меегерен отредактировал отстоявшую от него на три столетия историю загадочного делфтского светописца, то Малевич правил по горячим следам историю себя любимого. Для этого ему не нужно было пользоваться такими сложными средствами достижения аутентичного исторического духа живописи, как кракелюр. Он попросту прибегал к повторению ранее написанных картин (отчасти потому, что многие его работы, вывезенные им в 1927 году для экспонирования в Польшу и Германию, были потеряны). Он не раз давал своим произведениям ложные датировки, желая задним числом подреставрировать и подкорректировать собственную творческую биографию.

Этим стремлением подверстать прошлое к настоящему объясняется и тот известный факт, что знаменитый «Черный квадрат», написанный в 1915 году, Малевич датировал 1913 годом, то есть временем, когда он в сотворчестве с футуристами Михаилом Матюшиным и Алексеем Крученых придумывал оперу «Победа над солнцем» как декларацию «нового театра», как новую концепцию «будетлянского» творчества. В 1913 году состоявшийся из трех участников Первый всероссийский съезд футуристов, как казалось, окончательно надломил спящую поверхность старого искусства и образовал в ней глубокую революционную трещину. Позже, в 1917 году, нагнетая задним числом историческую значимость этого собы-



< Рис. 7, 8. Ян Вермеер. Девушка, читающая письмо у открытого окна. (до и после реставрации 2020 года)

тия, Малевич писал в статье «Театр»: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова, и буквозвуки Алексея Кручёных распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрывла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру» [1]. За экспрессивностью корявой риторики этого пассажа прочитывается не только прилив болезненного тщеславия Малевича, но и действительно важный смысл той художественной и эстетической трещины, которая благодаря творчеству футуристов пролегла по телу русской культуры и определила новые, перпендикулярные («торчащие и в землю, и в небо») векторы творческого зрения.

Интуиция Малевича, по-видимому, подсказала ему, что оформившийся в виде «Черного квадрата» итог футуристического разлома культуры был бы более уместен, эффектен и значим, если бы был зафиксирован не спустя те два года, в которые уложилось действительно словившее мир начало Первой мировой войны, а тогда же, в 1913-м, вместе с заявленной «Победой над солнцем». Вероятно, Малевичу казалось, что датировка 1913 годом делает «Черный квадрат» пророчеством, а его самого, соответственно, пророком. Малевич, как положено футуристу, мыслявший исключительно будущим и категорически отрезавший прошлое от настоящего, не допускал мысли о естественной инерционности процессов художественного осмысления и генерирования образов. В его представлении художественная реакция на возникновение в культуре исторической трещины должна быть мгновенной. Пророк не мог говорить о разломе мира постфактум.

Однако же драма Малевича заключалась в том, что при всех притязаниях на место пророка, он все же был живым человеком, писавшим картины реальными кистями на реальных холстах. Прошло время – и «Черный квадрат» покрылся сеткой кракелюра. Трещины красного слоя взломали абсолют черноты, подытожившей историю мировой живописи. И в эти трещины стал пробиваться слабо уловимый (но все же уловимый) свет прошлого. Не только «свет завершившейся эры постсредневековой визуализации мира» [2], но и, по иронии судьбы,

совсем близкое прошлое – творческое прошлое самого автора. И если рукотворный кракелюр Меегерена обманывал экспертов и покупателей фейкового Вермеера, то естественный и неумолимый кракелюр «Черного квадрата» разоблачал фигуру его создателя. В трещины кракелюра «Черного квадрата» просачивалась правда факта, размывающая монументальность и лапидарность мифа о «мире как беспредметности». Трещины «Черного квадрата» прошли не столько по его живописной плоскости, сколько по судьбе самого Малевича, чье мучительное возвращение в начале 1930-х годов к фигуративности и изобразительному реализму, похоже, стало расплатой за манипулирование прошлым в интересах настоящего.



< Рис. 6. М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич





^ Рис. 9, 10. Романтизированные изображения римских руин в гравюрах XVIII века

Трещина кракелюра дает понять, что время – полноценный соавтор любого художественного произведения, любого артефакта культуры. Идеологи модернизма отказывали прошлому в правах, упрямо повторяя революционный тезис: «Мы наш, мы новый мир построим...». Сквозь все перипетии XX века тезис этот дожил до нашего времени и был исправно усвоен хранителями и реставраторами художественного наследия. С той лишь существенной разницей, что сегодняшний культуртрегер строит свои проекты не на отрицании прошлого, а напротив, на отрицании будущего, на отрицании фактора времени. Показательный пример такого подхода – недавняя реставрация картины Вермеера «Девушка, читающая письмо у открытого окна». Команда реставраторов Дрезденской картинной галереи расчистила позднейшую запись на полотне, обнажив исходный вид стены с висящей на ней картиной, изображающей купидона. Однако невозможно отделаться от ощущения, что под флагом борьбы за аутентичное состояние произведения реставраторы решали свои собственные задачи, рядом с которыми вековой давности эксперименты Ван Меегерена (начинавшего, кстати, свою карьеру реставратором) не выглядят столь уж вызывающе.

#### П мять VS P зрух

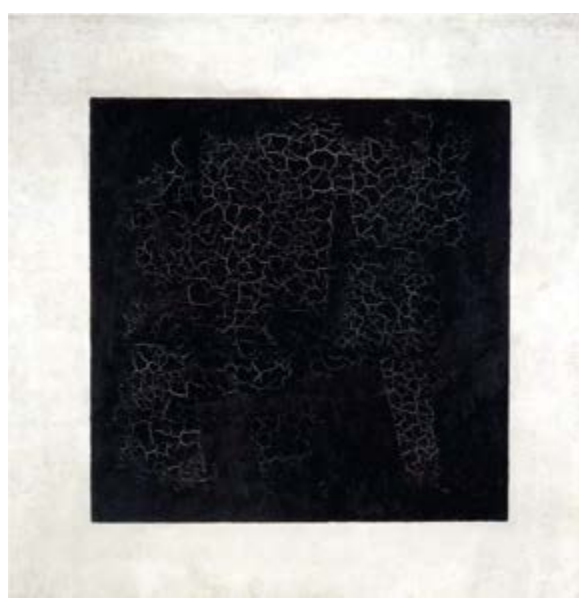
В физике твердого тела есть целый раздел, изучающий образование трещин – механика разрушения твердых тел. Трещины исследуются и описываются наукой не как статичный феномен, но как результат сложных и многообразных процессов. В контексте научного знания разрушение и образование трещин предстают объективными и ценностно нейтральными. Совсем иное происходит там, где в качестве «твердых тел» рассматриваются произведения архитектуры. Архитектурное творение кажется нам изначально противостоящим всякого рода энтропии. Твердость, нерушимость архитектурного сооружения – воплощенный концепт преодоления времени. Древние цивилизации выражали в архитектуре ключевые мифы и идеи мироустройства и возводили архитектурные сооружения «навсегда». Возведенные «твердые тела» либо не подразумевали старения, либо оно понималось как процесс неопределенно долгий, не сопоставимый с временными пределами человеческой

жизни и даже жизни многих поколений. Идея архитектуры и ее тело отождествлялись в культурах, где культ, миф и религиозная интуиция творения безусловно доминировали над практической, инженерной стороной дела. Между тем мир идей и мир вещей со временем обнаруживали существенные различия. Трещины, рано или поздно возникавшие на штукатурке фасадов, затем обнаруживавшиеся в камне стен и даже ломавшие толщу фундаментов, становились знаком бренности всего рукотворного, даже столь прочного, как архитектура. А поскольку оценить эту медленно проявлявшуюся бренность архитектуры былых эпох возможно было лишь в масштабе жизни многих поколений, то трещины естественным образом закрепили за собой значение примет исторической памяти. Превращение Архитектурных сооружений далекого прошлого в руины происходило долго и не вызывало таких резких эмоций, связанных с чувством материальной утраты и общей эфемерности земного мира, какие свойственно переживать современному человеку. Для нашего современника смысл трещины колеблется между двумя семантическими полюсами. С одной стороны – память, письма времени на теле культуры. С другой – разрушение и забвение, «суета сует».

Современная архитектура недолговечна, она не в силах разрешить конфликт памяти и разрухи. Этот конфликт разрешается в руинах, чей возраст измеряется веками и тысячелетиями и в чьих трещинах и застывших формах разрушения мы находим примирение с прошлым. За длительное историческое время руины породили свой особый дискурс, нашедший наиболее яркое и экспрессивное выражение в культуре барокко и романтизма. Руины вошли в европейский литературный текст, в его поэтику; они вросли в иконографию живописи и графики – от одержимости римскими руинами Джованни Баттиста Пиранези до бесконечных мотивов руин в живописи XIX века. Наряду с ростом археологической ценности древних архитектурных останков формировалась актуальная эстетика руин, породившая даже такой архитектурный жанр, как ложные руины (то есть искусственно созданные как бы руинированные постройки, обычно вписанные в среду романтического парка). Трещина стала ценным маркером исторического возраста и предметом почитания, особенно в контексте развития туристической



^ Рис. 11. Группа Сайт. Фасад одного из зданий универсама Бест



^ Рис. 13. Казимир Малевич. Черный квадрат

культуры. Многие города и архитектурные произведения обрели новую жизнь в немалой степени благодаря своей вековой «потертости» и визуальной «ветхости». Сеть исторического кракелюра, естественным образом покрывшая архитектурную ткань многих городов, стала прочитываться как завораживающая магия старины. Так произошло, например, с Венецией, уже сам ландшафт которой образован бесконечными трещинами каналов и напоминает сеть кракелюра на полотнах Каналетто и Франческо Гварди. Фактурный образ Венеции неизменно включает в себя самого разнообразного вида трещины – от трещин старой штукатурки до разломов стен, проседающих под воздействием неумолимой и вездесущей воды.

В памяти всплывает характерная мизансцена, запомнившаяся автору этого текста во время одного из приездов в Венецию. Неизвестная соотечественница, стоящая на вершине горбатого мостика, перекинутого через узкий живописный канал, долго смотрит вперед, скользя взглядом по дрожащей поверхности воды и далее, по исчерченным трещинами и местами беззащитно обнажившим пятна кирпичной кладки стенам. Спустя некоторое время она с романтической задумчивостью, но достаточно громко произносит:

– Да... Это не может не впечатлять...

И, словно очнувшись, добавляет: – Чудовищная разруха!..

XX век с его жестокими историческими катаклизмами и невообразимыми военными разрушениями городов наложил на романтический дискурс древних руин образы новой реальности, в которой возраст руин определяется скоростью ведения войн, технической мощью средств уничтожения и скромным масштабом конкретной человеческой жизни. Драматизм практик молниеносного разрушения актуализировал значение трещин как экзистенциальных разломов того мира, в котором намеревался жить и обрести личное счастье человек конца XIX – начала XX века. Несмотря на то, что модернизм пытался дать ему футуристическую альтернативу в виде образа кристаллически совершенного будущего, реальные практики XX века взломали глубокими трещинами весь европейский культурный ландшафт и озаменовали смысловой кризис жизненной среды.



Позже архитектура постмодернизма по-своему отрефлексовала опыт трещин и разрушений эпохи модернизма и двух мировых войн. Трещина, разлом стали пластико-символической метафорой, позволившей, например, американской архитектурной группе Сайт разработать в середине 1970-х годов ряд зданий сети универсамов «Бест». Присутствующие во всех зданиях серии мотивы трещины, обрушения – своеобразное ироническое философствование архитекторов об эфемерности мира видимого благоденствия в обществе победившего консьюмеризма и зыбких социальных правил.

Сегодня, в XXI веке, мы живем в беспокойном мире, где множась трещины бытия при всей их болезненности все же дают обнадеживающую смысловую альтернативу нарастающему суицидальному безумию цивилизации бесшовного глянца. Нужно лишь найти силы пристально взглянуть в разломы прежних иллюзий.

#### Литер тур

1. Малевич, К. С. Театр (рукопись). – URL: [http://kazimirmalevich.ru/t5\\_1\\_1\\_12/](http://kazimirmalevich.ru/t5_1_1_12/) (дата обращения: 30.10.2022)
2. Салмин, Л. Ю. Дом света. Видимое и невидимое в мире визуальной культуры. – Екатеринбург: Студия ГРАФО, 2018. – 160 с.

#### References

Malevich, K. S. (n.d.). Theatre (manuscript). Retrieved October 30, 2022, from [http://kazimirmalevich.ru/t5\\_1\\_1\\_12/](http://kazimirmalevich.ru/t5_1_1_12/)

Salmin, L. Yu. (2018). Dom sveta. Vidimoe i nevidimoe v mire vizualnoi kultury [House of Light. The visible and invisible in the world of visual culture]. Yekaterinburg: Studio GRAFO.