

Г. З. Каганов

Санкт-Петербург: образы пространства





Посвящаю родителям

Г. З. Каганов

Санкт-Петербург: образы пространства

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 1995

ББК 85.1
К 12

*Издание осуществлено при содействии
Международного Фонда «Культурная инициатива»*

ISBN 5-95759-019-1

© Г. З. Каганов, 1995
© Оформление. Издательство «Индрик», 1995

Содержание

О чем эта книга?	6
«В сем Петровом граде...»	9
Взгляд сверху — взгляд снизу	27
«Здесь» и «там»	47
«Литографические поэмы»	65
Невские проспекты	89
«Тайная внутренность»	111
Тьма и просветление	131
Мир искусства	153
«Висеть без опор над бездной»	175
Воспоминания о доме детства	189
Благодарность читателю	210
Summary	212
Список иллюстраций	214
Список сокращений	223

Ни один русский город не изображался так много и так разнообразно, как Петербург. Отчасти это объясняется тем, что он долго был столицей. Но лишь отчасти. Не меньшее значение имела его непохожесть на традиционные русские города. Не похоже было многое: и положение у моря, и плоская, как стол, местность, и страшная река, вечно грозящая погромом низким берегам, и удивительные белые ночи. Не похожим на привычный русский город было и само телосложение Петербурга, и его внутреннее пространство. Художественная интерпретация такого рода уникальных особенностей города оставила и продолжает оставлять заметный след в искусстве. Однако книга писалась не для того, чтобы еще раз дать обзор длительной традиции портретирования города на Неве. Такая работа уже проделана. Ее результатом были и альбомы с сотнями репродукций (Петербург-Ленинград глазами художников, Л., 1972; *The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting.* Aurora Art Publishers, 1975), и капитальные, прекрасно иллюстрированные монографии (Город глазами художников. Петербург-Ленинград в произведениях живописи и графики, Л., 1978; А. М. Гордин. Пушкинский Петербург. Л., 1974), не говоря о множестве изданий, посвященных отдельным художникам, писавшим и рисовавшим город. Можно с полным основанием утверждать, что художественная биография Петербурга изучена обстоятельнее, чем у любого другого города нашей страны.

О чем эта книга?

И тем не менее есть в этой биографии сторона, постоянно остающаяся в тени. Не то чтобы о ней совсем не говорилось. Говорилось, но всегда между прочим. Эта сторона художественной биографии города ни разу не обсуждалась специально, а ведь она занимала творческое воображение многих поколений графиков и живописцев. Речь идет о художественной интерпретации городского пространства Петербурга. Не застройки, не рек, не дорог, а именно пространства, хотя его и нельзя себе представить без домов, деревьев, рек, дорог; пространства как осмысленного промежутка между домами, деревьями и пр., а не просто как случайной, лишенной значения пустоты. Пустота и пространство не синонимы. Пространство так или иначе построено и устроено, оно имеет структуру, которую можно воспринять, и смысл, который можно усвоить или отвергнуть. Пустота лишена внятной расчлененности и содержания, хотя может быть отнюдь не лишена мощной выразительности, как не лишены таковой шум ветра или безмолвие снежной равнины.

Слово «промежуток» в приложении к пространству, пожалуй, не особенно удачно. Есть в нем оттенок несамостоятельности, вторичности: смысла промежутка в том, что он между чем-то и чем-то. Этого не скажешь о городском пространстве. Оно фундаментальнее ограждающих его зданий, деревьев, заборов и пр. Когда при Екатерине II русские города и села подвергались сплошной перепланировке, то делалось это не столько для того, чтобы сменить застройку, сколько для того, чтобы уничтожить старую и создать новую систему пространств, закрепленную красными линиями улиц и площадей. Очертания петербургских пространств,

за немногими исключениями, остаются неизменными двести—двести пятьдесят лет, а застройка за это время сменилась три-четыре раза. Так что скромное слово «промежуток» мало соответствует подлинному достоинству городского пространства, воздушное тело которого оказывается куда прочнее каменных тел зданий и лиственных тел деревьев. И прочность эта определяется наполняющим пространство смыслом, как утилитарным (место для ходьбы и езды), так и символическим (зримый образ обитаемого мира). Так что, пожалуй, правильнее о зданиях — сменном наполнении пространственной структуры — говорить как о «промежутке» между пространствами.

Итак, речь в этой книге пойдет об интерпретации уникального пространства Петербурга в русском искусстве. Речь пойдет о тех изменениях художественного «пространствопонимания» (термин П. Флоренского), которые были внутренне связаны с развитием отечественной культуры и проявлялись одновременно в поэзии и прозе, в архитектуре и костюме, в убранстве интерьера и станковом искусстве. Хотя такое развитие, конечно, имело хронологический порядок, нет надобности сплошь восстанавливать весь его ход. Это задача академического исследования. Здесь же достаточно обратить внимание на те моменты смены пространственных представлений, которые заметно повлияли на художественную практику. Как писала одна петербургская газета XIX в., «мы извещать будем о новшествах, замечания достойных». Газета, правда, не всегда следовала доброму намерению. Автор книги надеется быть более исправным.

А теперь о тех, без чьего содействия эта книга вряд ли имела бы ее нынешний вид. Поскольку для нее требовался изобразительный материал, то очень важной оказалась помощь работников разных музейных фондов. И здесь прежде всего нужно назвать Ладу Ивановну Вуич, прежнего хранителя уникального собрания материалов известного петербургского коллекционера П. В. Губара, завещавшего свою коллекцию Государственному музею А. С. Пушкина в Москве. Превосходный знаток своего дела, Л. И. Вуич не только оказывала неоценимую помощь в подборе материала, но и не жалела времени для его подробнейшего обсуждения, в котором профессиональная эрудиция всегда соединялась с живой заинтересованностью подлинного энтузиаста. За все это автор приносит ей свою самую сердечную благодарность. И благодарит также ее коллег: М. Ф. Уманцеву (Коллекция П. В. Губара), Н. Я. Зайгер (Гравюрный кабинет) и А. С. Тишечкину (Коллекция прикладного искусства) — за предоставление материалов.

Искреннюю признательность автор выражает сотрудникам изофондов Государственного литературного музея Н. А. Марченко, Е. Г. Матюшенко, Н. А. Кайдаловой и Т. Н. Шиповой за их неизменно доброжелательное содействие; сотрудникам Государственной Третьяковской галереи Г. Г. Доленчук и Л. З. Иткиной за ценную возможность ознакомиться с живописными фондами галереи; сотрудникам Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина Н. А. Борисовской, М. И. Майской и Н. И. Александровой, много раз консультировавших автора по вопросам русской и западноевропейской графики; сотрудни-

кам Государственного Русского музея Г. Н. Голдовскому — за возможность работать с богатейшим фондом живописи XVIII—XIX веков, М. А. Алексеевой и С. С. Шерман — за многократные подробные консультации по части русской гравюры, Т. П. Калугиной — за постоянную организационную помощь и поддержку; сотруднику Государственного музея истории Ленинграда Г. Б. Васильевой — за предоставление ряда графических материалов и справок; директору Гравюрного кабинета Государственных музеев Берлина доктору Вернеру Шаде и сотруднику кабинета фрау Елене Функ — за возможность ознакомиться с западноевропейской графикой по теме книги.

С особым чувством автор благодарит директора Института русских исследований им. Дж. Кеннана в Вашингтоне доктора Блэра А. Рубла, любезность которого дала автору редкую возможность работать с уникальной книжной коллекцией института, где собраны сочинения иностранцев о России XVIII — начала XX века. Это оказалось чрезвычайно полезным, так как позволило представить взгляд западных путешественников на Петербург.

Кроме того, автор приносит глубокую благодарность Н. И. Харджиеву и Л. В. Чаге, интереснейшие рассказы и коллекции которых многое объяснили в замечательном творчестве Д. И. Митрохина; Ю. М. Денисову, чье тонкое знание истории петербургской застройки не раз помогло правильно интерпретировать старые рисунки и гравюры; В. Л. Глазычеву, рецензия которого, в высшей степени тщательная и компетентная, позволила в одних случаях исправить неточности и ошибки, а в других увидеть дополнительные возможности там, где автор сам бы их не разглядел.

«В сем Петровом граде...»

... Растут суды всех родов, и флот, уже страшный
Многим, творят что дневно наипаче ужасный.
Оттоль вверх, в пряму черту, вельмож непресечны
Пространны зрятся дворы; ...

Кн. Антиох Кантимир

Когда Александр Данилович Меншиков по решению военного совета, созданного Петром I во время осады Ниеншанца, заложил на одном из островов невиской дельты земляную крепостцу, никто наверняка не подозревал, каковы будут последствия этого шага. Просто нужно было срочно получить возможность артиллерийским огнем перекрывать фарватер Невы, чтобы шведский флот не мог с моря подойти на помощь осажденному городу. Крепость оказалась во всех отношениях бесполезной: отбивать неприятеля ей не пришлось, а защитить заложный вскоре на другом берегу реки «адмиралтеуцкой верф» она не могла, и там пришлось строить вторую крепость. Во все стороны от обоих укреплений и начал беспорядочно разрастаться городок, носивший имя небесного покровителя царя, апостола Петра.

Первый портрет Петербурга был сделан, когда городу исполнился всего год. Вспомогательная в эту гравюру. Ведь в лице младенца уже можно угадать черты мужа. Автор ее голландский гравер Питер Пикарт был художником хоть и умелым, но довольно посредственным, и все же пространственный характер новорожденного города он передал вполне убедительно. Петропавловская крепость (тогда единственная — Адмирал-



1. П. Пикарт. Санкт-Петербург. 1704. Офорт, резец. РНБ.

Главное здесь — огромный простор воды и корабли. Берега почти не показаны, и едва застроенный город выглядит тонким одеянием пустоты. Новая крепость Св. Петра видна вдали за рекой. В ней уже стоит деревянный собор с корабельной мачтой (и вымпелом) вместо шпиля. Слева от крепости «Посольский дом» А. Меншикова со шпилем и домик Петра I, каждый со своим причалом. На первом плане «кружало», т. е. гостиница.

тейской еще не было) и заросший лесом Березовый, или Городовой, остров (нынешняя Петроградская сторона) с его строениями отделены от первого плана такой широкой рекой, что видны где-то на самом краю земли. Огромный, едва обозримый простор Невы, текущей вровень с берегами, явно господствует надо всем. Суши почти нет, она образует лишь тонкую раму для воды. Отчасти это может быть следствием задачи, поставленной перед Пикартом, скорее, самим царем: изобразить пушечный салют, которым отметила свое прибытие к новой крепости русская эскадра, приведенная с трудами и опасностями в октябре 1704 года под личной командой Петра I с Олонецкой верфи¹. Можно даже предположить, что общую композицию листа царь прямо задал Пикарту. Но если это и не так, то все равно вкусы государя явственно сказались в гравюре. Пикарт отлично знал их, поскольку близко познакомился с Петром I давно, еще в Голландии. Гравюра, значит, показывает «Град святого Петра» таким, каким его видел царь. А видел он прежде всего воду и на ней дорогой ему флот — ведь все изображенные здесь суда он сам заложил в 1702 году на Олонецкой верфи. Художник постарался максимально населить реку, и все-таки она остается пустынной. До некоторой степени виною тому изобразительная система, усвоенная Пикартом: она запрещала изображенным предметам заслонять друг друга. Поэтому Пикарт довольно равномерно и с большими промежутками разместил на фоне реки все ее парусное и гребное заполнение. Вот Нева и кажется пустой, несмотря на такое множество фрегатов, галер, шверботов, буеров, вереек, какого она почти никогда не выдвигала в те времена. Образ пустоты, обтянутой по контуру тонкой пленкой освоения, надолго станет смысловым ядром многих художественных интерпретаций петербургского пространства.

В композиции гравюры легко заметить соединение двух разных проекций. Поверхность воды показана с большой высоты, чуть ли не в плане.



2. А. Зубов. Санкт-Петербург. 1716. Офорт, резец. РНБ.

Традиционное изображение города в виде панорамной развертки напоминает коллективную фотографию, для которой людей выстраивают так, чтобы каждый был виден. Такой искусственный прием позволяет графически перечислить все важные сооружения города.

Гигантская гравюра Алексея Зубова показывает то, чего реально увидеть было нельзя, — комбинацию из разных участков невыхских берегов, застроенных домами знати (справа) и царской родни (слева). Вся композиция церемониально сходится к Летнему дворцу Петра I, усадьбе губернатора А. Менишкова и крепости.

А все остальное — и трактир, ближайший к зрителю, и корабли, и дальний берег — изображено фронтально, как бы на уровне глаз наблюдателя. Дальний берег выглядит лентой, горизонтальной разверткой, изображительным перечнем всего, что есть на Заячьем и Березовом островах. Развертка эта лишена всякой глубины, всякого объема. У нее нет внутреннего пространства. Так по традиции, идущей от XVI века, строились панорамные виды городов. Их плоские силуэтные развертки не столько передавали общее впечатление от города, сколько служили своего рода описями городских строений, по крайней мере основных. Такой прием организации изображаемого городского пространства в художественной биографии Петербурга встретится не раз.

Обратим внимание вот на что. Показывается ли город с большой высоты или на уровне земли в сильном удалении — в любом случае он пространственно изолирован от зрителя, между ними невозможен никакой прямой контакт. Они принадлежат несообщающимся мирам, между которыми, правда, есть зрительная связь. Только крупно изображенные фрагменты ближнего плана создают некоторое посредство между зрителем и далью, некоторое условное представительство реального зрителя в идеальном бытии бесконечно далекого города. Фрагментарность ближнего плана принципиально противостоит целостности далекой картины. Так что постичь эту целостность значит выйти из сферы непосредственного общения с городом, встать в позицию внешнего наблюдателя. Даль оказывается неперменным условием художественной достоверности, а реалии ближнего плана — межевыми знаками, указывающими, не далее какого предела можно углубляться в пространство, принадлежащее картине города. Если пойдешь дальше, целое распадается, предупреждают они.

Хорошо известно, какое впечатление произвела на Петра I Голландия. Амстердам казался ему идеалом города. Поэтому, занявшись с 1712 г. превращением Петербурга в столицу, он всеми силами стремился воспроизвести на Неве голландский образец. В записи «механикуса» Андрея Нартова сохранились слова Петра I: «Если продлит Господь жизнь и здравие, Петербург будет другой Амстердам». Вообще для царя и его соратников, людей XVII века, сохранивших множество стереотипов средневекового мышления, следование готовому образцу было наиболее естественным ходом творческого воображения. И даже тогда, когда делалось нечто объективно новое (таким делом и оказался Петербург), они представляли, что воспроизводят совершенно определенный, хотя и непривычный образец. Способность действовать иначе казалась чем-то невероятным. Поэтому тогдашний русский слух должна была поразить такая, например, аттестация голландца Адриана Шхонебека: «Мне все что аз вижу или в мысль беру без обрасца назнаменовать и на меди резать возможно»².

Петру I новая столица виделась городом благоустроенным и компактным, с регулярной сетью каналов, с уютными набережными и мостиками, со сплошной застройкой «голландского фасада». Реальный же Петербург состоял из грязных, стихийно растущих слобод, разделенных

болотами и перелесками. «Он раскинулся так широко, что скорее может быть сравнен с местностью, на которой находится много поселков, чем с городом». Застройка в нем большей частью «состоит из маленьких домишек, которые пристроены друг к другу, как ловушки для синиц, как кто сумел». Улицы «вкривь и вкось прошли через участки»³. Петербург наминал вовсе не Амстердам, а традиционный русский город с его поса-



З. А. Зубов. Санкт-Петербург. Фрагмент.

Парусный бот «Партикулярного флота» салютует царю выстрелом из носового орудия. Государь на своем шверботе (он остался за кадром слева) во флотском чине шаутбенахта ходил по Неве и следил, чтобы партикулярные суда шли только под парусом. Кто шел на веслах, того нещадно штрафовали.

Фрегат *страва* имеет несколько смыслов. Это и метонимия нового государственного флота, и барочный символ удачи, вошедший в культурный обиход образованных русских. Для современников, людей еще XVII века, он имел религиозно-толковательный смысл и понимался как «корабль спасения» душ человеческих.

дами и слободами. Но так было только на суше. Стоило выйти на Неву, как картина разительно менялась. Поскольку царь представлял себе новую столицу городом портовым и мореходным, ориентированным на воду, то всем богатым семействам приказано было строиться у самой воды, вплотную друг к другу. Чтобы заставить людей исполнять царскую волю, применялись самые беспощадные меры. Скажем, если семьи, приговоренные к переселению на вновь осваиваемый Васильевский остров, медлили, надеясь переждать зиму на прежнем, кое-как обжитом месте, то специальная команда сносила кровлю их дома, и хочешь не хочешь приходилось переезжать. В результате к середине 1720-х годов оба берега Невы обстроены на огромном протяжении — от нынешнего Таврического сада до 26 линии Васильевского острова. Большой участок берега, от царского Летнего двора до Галерной верфи, то есть от Фонтанки до нынешнего Ново-Адмиралтейского канала, «укреплен деревянной набережной из нескольких тысяч шпунтовых свай» и, за исключением Летнего двора, Потешного луга (нынешнего Марсова поля) и Адмиралтейской крепости, застроен десятками каменных зданий, составленных «сплошной фасадой». Это было зрелище, для России невиданное. Гигантская водяная площадь в иноземном архитектурном обрамлении выглядела каким-то чудом, особенно посреди города, заполненно-

го избами, огородами, хлевами и непролазной грязью. Нарядный Петербург, выстроенный в шеренгу лицом к Неве и воплощавший мечту царя о приморской столице, стоял спиной к Петербургу, расползшемуся по суше, и не желал иметь с ним ничего общего. Резкая выделенность центрального невского зеркала в теле города навсегда осталась самой характерной чертой физиономии северной столицы.

Понятно, что парадные портреты юного Петербурга показывали его непременно с реки. Посмотрим, как это делалось, на примере первого такого портрета работы Алексея Зубова, необыкновенно талантливого художника и гравера, лучшего ученика «библиотекариуса и надворного резчика Его Царского Величества» А. Шхонебека. Об исключительных профессиональных качествах А. Зубова говорит тот факт, что, проработав после обучения всего несколько лет, он получает звание «старшего мастера», то есть по положению становится равным П. Пикарту, приемному сыну А. Шхонебека.

Город представлен на зубовской панораме примерно так же, как на гравюре Пикарта, — в виде длинной узкой развертки, расположенной где-то очень далеко, чуть ли не на горизонте. Но на этом сходство с Пикартовой картинкой кончается. Во-первых, у Зубова эта развертка имеет хорошо заметную глубину. Разные ее части находятся на разном расстоянии от зрителя: левый край ближе всего, середина на максимальном удалении, а крепость выдвинута несколько ближе к зрителю и отрывается от дальнего плана, чем подчеркнуто ее островное положение. Значит, город имеет свое собственное пространство, в которое как бы втянут простор реки, так что она образует с городом уже более или менее единое целое. А ведь у Пикарта Нева оставалась огромной пустотой, противопоставленной узеньким кромкам едва-едва освоенных берегов.

Во-вторых, на панораме виден уже не тот крошечный первоначальный городок, который показан Пикартом, а большой город, сплошь занимающий берега Невы на протяжении шести с лишним верст, город действительно столичного размаха.

В-третьих, здесь панорамная развертка строится иначе, чем пикартовская. Там на дальнем плане изображено все, что видно с определенной точки левого берега Невы, отмеченной зданием кружала, и так, как оно было видно тогда. На зубовской панораме представлена сложная комбинация разных отрезков невских берегов. В действительности такой картины ниоткуда и никогда нельзя было увидеть. Поэтому до недавних пор, несмотря на многие попытки, не удавалось правильно прочесть изображение на панораме *. Оно сделано с Выборгской стороны, примерно из района нынешнего Литейного моста. Слева показана застройка Русской слободы (она была на месте улиц Шпалерной, Сергиевской и Фурштатской), где жили царственные родственники Петра I. Правее, в центре всей композиции — одна из царских резиденций «государев Летний двор» (современный Летний сад;

* Честь дешифровки зубовской панорамы принадлежит сотруднице Государственного Эрмитажа Г. Н. Комеловой ⁴.



сам сад резиденции называли тогда «огородом») и позади него вдали на Васильевском острове усадьба Александра Меншикова, второго лица в государстве, «миньона» царя, губернатора Ингерманландии и Петербурга. Конечно, с выбранной точки зрения ни Летний двор, ни меншиковская усадьба не могли быть видны ни в таком прямом соседстве, ни в таком фронтальном развороте. Художник повернул соответствующие участки невских берегов так, чтобы они были видны полностью и без перспективного сокращения, хотя ему пришлось для этого весь речной фронт Летнего двора сильно выдвинуть в Неву и тем самым искусственно закрыть ее далекую перспективу, которая с выбранной точки раскрывалась бы, на наш нынешний взгляд, как раз очень выразительно. Но у художника были свои резоны к тому, чтобы превратить реальный природный ландшафт в иной, построенный на сложной символической основе. Поэтому его не смущало, что Нева получилась похожей не на реку, а, скорее, на озеро с изрезанными берегами. Справа от крепости идет застройка Городового острова в районе нынешней Петровской набережной, тоже развернутая и условно вытянутая в одну линию. Тогда там жила высшая знать.

Получившаяся в итоге картина давала далеко не случайную комбинацию из отрезков берегов Невы, сплошь застроенных дворцами и усадьбами лиц, окружавших царя. Ведь дом и двор были общественным лицом своего хозяина. Регламент, введенный Петром I, предписывал, чтобы количеству крепостных душ, коими владел домохозяин, точно соответствовала длина фасада того дома, который он обязан был завести в Петербурге. Поэтому тщательно составленный изобразительный перечень лучших зданий столицы, выстроившихся по бокам от трех главных ее мест — царской усадьбы, крепости и резиденции губернатора, — был своего рода парадным групповым портретом царя и его ближайшего окружения. По одну руку родня, по другую сподвижники. Только вместо людей — фасады тех домов, которые все в Петербурге отлично знали в лицо.

Не только здания изображены на гравюре с полным портретным сходством, но и корабли. Как известно, Петр I был превосходным знатоком корабельного и морского дела и дипломированным судостроителем. По его проектам и при его личном участии построено немало крупных ко-



раблей. То, что в панораме изображено на воде, — не корабли и лодки вообще, а совершенно конкретные суда, реально существовавшие в Петербурге и хорошо известные царю. А поскольку панораму собирались торжественно поднести ему, то ошибки или неточности в их изображении были недопустимы. Вот они и красуются на первом плане со всеми подробностями рангоута, такелажа, парусов, отделки и резьбы, с вымпелами, штандартами, гербами, с матросами, гребцами и пассажирами. Надо сказать, что изображены они не только гораздо крупнее и тщательнее, чем дома, но и с большим художественным мастерством и страстью.

Вообще Зубов был художник куда более темпераментный, чем Пикарт. И пространство парадного портрета столицы он организовал изобретательно и эффектно. Он заставил его воронкообразно сходиться к главному смысловому фокусу — усадьбам царя и губернатора. Но это схождение, это устремление пространства в глубину совсем по-разному решено в правой и левой частях композиции. Справа оно создается за счет особого расположения трех крупных военных судов и домика в нижнем углу гравюры. Этот домик, поставленный почти на самый обрез листа и обозначающий берег Выборгской стороны, отмечает точку, максимально удаленную от смыслового фокуса композиции. Он — предстатель того Петербурга, который остался за рамой парадного портрета*. Отсюда, от «низов» и периферии, начинается пологое восходящее движение влево, к «верхам» и центру. Оно идет через ватерлинию правого корабля, через корпус буера и второго корабля к третьему, отодвинутому в глубину и поднятому вверх для поддержания этой диагональной линии, ведущей взгляд в сторону Летнего двора. Ей зеркально соответствует линия, образованная тремя флагами, развевающимися на гротмачтах парусников. Она идет как бы с небес на землю, справа сверху влево вниз и приводит опять-таки к Летнему двору, то есть туда, куда указывают полотнища флагов с эмблемой царя — Андреевским крестом. Любопытно, что узкая горизонтальная лента застройки Городового острова сама не участвует в этом движении, оставаясь осью симметрии для верхней и нижней диагоналей. Художник дважды перекрывает ее пару-

* Впрочем, в разных местах гравюры позади дворцов на дальнем плане можно разглядеть убогие домики, составлявшие большую часть петербургской застройки.

сами кораблей и вообще, в отличие от Пикарта, не боится заслонять судами застройку. Такой прием сразу придает изображению пространственную глубину и достоверность.

В левой половине гравюры впечатление схождения пространства к смысловому центру достигается главным образом за счет перспективного сокращения застройки Русской слободы. Линия крыш постепенно понижается к центру и подводит взгляд к строениям Летнего двора. Флот левой половины гравюры расположен горизонтально и почти не участвует в общем центростремительном движении пространства. Суда левой половины относятся к «партикулярному» флоту, то есть принадлежат разным частным лицам, и тем решительно отличаются как по конструкции и оформлению (по «архитектуре навалис»), так и по назначению и смысловым ассоциациям от государственного военного флота. Поэтому тот и другой и помещены по разные стороны от центра гравюры. «Партикулярный» флот обязан был по определенному сигналу выходить в Неву для обучения строю и прочих «экзерциций» под руководством самого Петра I, имевшего морской чин шаутбенахта (от голл. «схаут бей нахт» — смотри ночью), то есть контр-адмирала. Он вместе с женой изображен на одном из шверботов, который повернут носом к зрителю и расположен под словом «Санктъ». Между прочим, труба левой Славы, сидящей на облаке, направлена как раз на царский швербот. На нем «господин шаутбенахт» ходил по Неве и следил, чтобы частные суда шли только под парусами, а не на веслах. Нарушителей этого правила он ловил и лично отводил на двор генерал-адмирала гр. Ф. М. Апраксина (стоял на месте нынешнего Зимнего дворца), которому он был подчинен по флотской субординации. Там провинившихся нещадно штрафовали.

Итак, на зубовской панораме все, чем так гордился Петр I, — пышная застройка невских берегов и оба флота, военный и «партикулярный», — словно участвует в парадной церемонии, выстраиваясь особым образом и своими почтительно расступившимися рядами уводя взгляд к тому, что для официозной пропаганды составляло главную славу Петербурга и делало его столицей, — к резиденциям монарха и его первого помощника. При этом художник, остроумно и разнообразно разыгрывая взаимодействие зданий и судов, показывает, что новый город создан одновременным освоением земли и воды. Какая же церемония представлена в гравюре?

На корме одного из крупных кораблей, более всего приближенного к зрителю, подробно изображен богатый скульптурный декором, содержащий целое аллегорическое повествование о борьбе русской короны со шведской. Здесь российскому орлу, видимо намекая на деисусный чин иконостасов, предстоят Правосудие с весами и коленопреклоненное Смирение, Воинственность в Марсовых доспехах и Дружелюбие с дельфином, а рядом Самсон раздирает пасть льву и Персей поражает Медузу. Поблизости, представляя аллегория роковых неудач Карла XII, низвергается Фазтон⁵. Корабль, украшенный этими фигурами, не был просто нейтральным их носителем. Его изображение само вызывало определенные смысловые ассоциации. В переведенном с голландского сборнике

символов и эмблем, которым постоянно пользовался Петр I, рисунки корабля были снабжены такими, например, девизами: «Со счастьем», «Всегда счастьем», «Приконце оувидишь токмо самое дело или конец венчает дело»⁶. Корабль ассоциировался с наилучшим завершением всякого предприятия. Поскольку скульптура говорила о победоносной войне со шведским королем, то корабль всячески подчеркивал ее счастливый исход и намекал на заслуженные лавры.

Всему этому аллегорическому ряду, развернутому на воде, отвечает завершение большой геральдической композиции, парящей в небесах и очень похожей на фейерверки, по вечерам часто горевшие над Петербургом. В ней олицетворенные на античный манер Искусство, Мир, Торговля и пр. окружают опять-таки российский герб — двуглавого орла, на груди которого вместо традиционного «ездеца», изображавшего русских царей, показан кривой андреевский крест, избранный Петром I в качестве своей личной эмблемы. Над орлом, на самом вершине композиции, крылатая Фама (Слава) держит императорскую корону. Хотя официально титул императора был поднесен Петру I сенатом только после заключения Ништадтского мира со Швецией в 1721 г., изображать российский герб с императорской короной стали сразу после Полтавской виктории. Если резьба на корабельной корме аллегорически представляет подвиги «росского Самсона», сокрушившего «свейского льва», то геральдическая Слава возлагает на него, победителя короля (королевская корона была сплошная), разрезную корону императора⁷. Она держит ее точно над Летним дворцом Петра I, который семантически замещает самого царя. Значит, гравюра в аллегориях изображает как бы коронационные торжества по случаю присвоения Петру I высшего монаршего титула, которым увенчиваются его воинские успехи. Пространство Невы в таком случае служит «залой для славных торжествований», где отправляется крупнейшая государственная церемония.

Однако это хотя и важный, но не единственный смысл зубовской панорамы. У нее, кроме светского, было еще религиозное содержание, для современников самое главное. Ведь их средневековое, по существу, сознание в любой словесной или изобразительной конструкции различало не один, а несколько вложенных друг в друга смыслов, причем каждый следующий относился к более высокому уровню абстракции и сообщал о более высоких ценностях. Если низший смысловой уровень ограничивался тем, что непосредственно изображено, и не предполагал никаких толкований, то на высшем уровне все изображенное становилось знаками предельных ценностей бытия. Буквально зубовская панорама была «первовырезанным на меди фасадом Петербургу». Одновременно в ней аллегорически представлена «Политиколепная апофеосис достохвальная храбрости всероссийского Геркулеса», то есть Петра I. А что она означала в высшем толковательном смысле?

Для средневекового символического сознания изображение бурного моря было, как известно, обозначением земной жизни, полной превратностей и соблазнов, грозящих погибелью душе человеческой. У Зубова, повторим, Нева похожа на озеро, а озеро для такого сознания семан-

тически равно морю. Символом спасения души был корабль. В христианской традиции кораблем всегда называлось внутреннее пространство храма, ориентированное с запада, означавшего погибель, на восток, означавший спасение. Именно к этим представлениям адресовался Феофан Прокопович, официально в Троицкой церкви поздравлявший в 1717 г. Петра I с возвращением из-за границы: «Егда же тако поучаемся и собираем пользу при корабли Петра, во апостолах первого, се подобное добро наше видим в тезоименитом его монархе нашем Петре»⁸. Поздравление кончалось обращением к Богу: «В сем Петровом граде, аки в корабли Петровом, пребывай благодатным Твоим присушием». Корабль апостола Петра — это корабль спасения, церковь. Значит, Петербург воображался как особое священное пространство, в коем пребывает божия благодать, то есть воображался как храм. Потому и появился на первом плане гравюры крупный корабль, сквозь который виден город, — не три разных корабля, а один, показанный с трех сторон. В XVIII веке было принято так изображать суда — с носа, с кормы и с борта. И если на предыдущих страницах речь шла об этих трех проекциях как о нескольких кораблях, то лишь потому, что на низшем смысловом уровне важен был ряд изображений — не только корабль, но и флот. На высшем уровне важен именно корабль как единый символ.



6. А. Зубов. Санкт Петербург. 1727. Офорт, резец. БРАН.

Гравюра П. Пикартия, служившая образцом Зубову, стала как бы иконой новой столицы и с некоторыми вариациями много раз печаталась в тогдашних официальных изданиях. Ее позднюю версию дал Зубов. Но сделал это темпераментнее, чем Пикартия: крупнее показал корабли, решительнее заслонил парусами застройку и куда бесцеремоннее исказил перспективу дальнего плана. Главное в его гравюре не вид города, а грандиозный спектакль на воде. Потому больше внимания уделено зрителям на первом плане.

Для Петра I и его современников существовал только один город, исполненный божественного присутствия. Он прямо назывался в «Слове в похвалу Санктпетербурга и его основателя...», которое произносилось при торжественном вручении царю зубовской панорамы. Автор «Слова» цитирует книгу Исаяи: «Святися, святися новый Иерусалиме! Слава бо Господня на тебе возсия»⁹. Петербург, стало быть, уподобляется горнему Иерусалиму, граду-храму, который считался небесным прообразом всех земных христианских городов. Но у Петербурга было одно очень существенное преимущество перед прочими городами. В новозаветной книге, очень актуальной и популярной в петровскую эпоху, «Откровение св. Иоанна Богослова на Патмосе» (21, 10–23; 21, 1), как бы продолжая слова Исаяи, подробно описывается горний Иерусалим — он устроен абсолютно регулярно, и посреди него течет большая река. И Петр I, и все, кто присутствовал на церемонии, знали священные тексты наизусть, и понятный для них намек на регулярность небесного града приходил в чрезвычайно многозначительное соответствие с полной регулярностью новой столицы, по крайней мере в хорошо известных проектах, за год до того получивших апробацию царя. По ним на Васильевском острове и на Московской стороне (на месте Русской слободы) уже были разбиты улицы и велось строительство. Правда, изображенный Зубовым Петербург в действительности еще не имел регулярного устройства, но на том смысловом уровне, о котором идет речь, это ничего не значило. Новая столица получала наивысшую духовную санкцию, какую только мог представить человек начала XVIII века. В накаленной религиозной обстановке петровского царствования, когда многие в народе были убеждены, что русский трон захватил антихрист, истолковать Петербург как горний Иерусалим было жизненно важно, так как традиционно образом небесного града считалась Москва. А попытки отнять духовное первородство у Москвы составляли одну из главных культурных задач Петра I и его сподвижников.

Что бы понять каким видели Петербург сторонники Петра, возьмем например, типичную по сюжету и великолепную по выразительности гравюру Зубова 1727 года. Пространственная схема уже хорошо нам знакома: панорамная развертка вдаль, отделенная от первого плана широким пространством воды. Но какое разное использование этой схемы! Петербург что-то празднует: Дворцовая набережная полна разодетых господ, пеших и конных, все военные корабли салютуют из бортовых орудий, отвечая залпу крепостной батареи, Нева до отказа забита судами всех сортов, полощутся на ветру флаги, вымпелы, штандарты, трубят трубы. Корабли с поднятыми парусами выстроены по кругу; возможно, они совершают какой-нибудь показательный маневр. За рекой в порту полным-полно торговых судов, лес мачт тянется через всю панораму Городового острова. Река и Троицкая площадь на том берегу, в отличие от ближней набережной, показаны сверху. Выбор такой точки наблюдения понятен: высоко поднятый горизонт хорошо соответствует приподнятой интонации гравюры. По той же причине Нева искусственно сужена, из-за чего возникает впечатление более компактного и тесно заполненного

пространства, а тем самым — более богатой и напряженной жизни. Для усиления этого впечатления художнику нужно показать пространство максимально замкнутым, со всех сторон обстроенным. Вот для чего он высоко поднимает ленту бесконечно длинного фасада гостиного двора на Троицкой площади, так высоко, что горизонт в правой половине гравюры оказывается значительно выше, чем в левой, той, где крепость. Ведь, опусти он этот фасад до уровня крепости, его сильно заслонили бы мачты судов, столпившихся в порту, он был бы едва виден, пространство самой площади вовсе бы не чувствовалось, и весь важный для художника эффект ее огражденности не удался бы. И он идет на явную, грубую несообразность, переламывая горизонт, лишь бы достичь нужного пространственного впечатления.

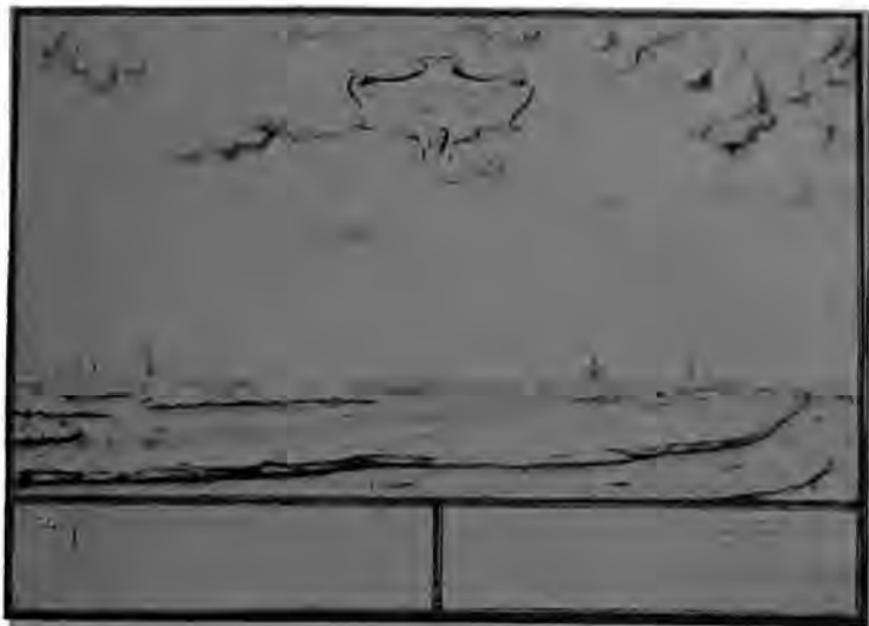
Разумеется, Зубов показал не тот город, какой можно было реально увидеть, а тот, который должно было видеть на его месте. Он использовал всего 9 парусников, больших и малых (не считая порта), и 2 гребных суденышка — шлюпку и лодку, но занял ими в гравюре так много места, что это неизменно вызывает у зрителя ощущение крайней тесноты, праздничного столпотворения. Голландский художник показал тоже 9 парусных судов (не считая тех, что стоят вдали сплошной стеной) и 3 гребных — шлюпку и две лодки. Но с их помощью он создал ощущение простора и размеренной повседневной жизни.

Одновременно с А. Зубовым Петербург портретировал датский архитектор Христофор Марселиус, состоявший при Академии наук. Его художественная система была во всем противоположна зубовской. Он изображал как раз тот реальный город, какого у Зубова не найти. И точку зрения он выбирал не в небесах, а там, откуда на самом деле мог смотреть знатный петербуржец. Если он рисовал вид реки, то глаза его обычно находились на уровне высокой корабельной кормы, а если вид суши, то на уровне высокого парадного крыльца. В любом случае это была доступная горожанину позиция, и можно не сомневаться, что все, показанное Хр. Марселиусом, имело место в действительности. Полная достоверность его рисунков свидетельствуется такими деталями, как строительные леса на зданиях Кунсткамеры и колокольни Исаакиевской церкви или недоделанная куртина Петропавловской крепости (в середине 1720-х годов вместо земляных «верков» строили каменные стены). Между тем Зубов все недостроенное или даже только запроектированное изображал уже готовым. Перемещение зрительной позиции с небес на землю решительно меняет и образ петербургского пространства, и характер заполняющей его городской жизни. Это уже не переполненная «зала для славных торжествований», а пустынная река Нева, бескрайнюю ширину и какую-то неистребимую неуютность которой береговая застройка не скрывает (хотя в рисунке ее высота специально преувеличена), а редкие, затерянные в ее просторе суда только усугубляют.

«На землю здесь полное раздолье», — писал о Петербурге тех времен иностранный резидент. И в самом деле, разбросанность города была необыкновенна. Нетрудно представить себе, как она поражала европейцев, привыкших жить в тесных, сплошь застроенных городах.

7. Хр. Марселиус. Вид части города от Итальянского дворца. Вторая половина 1720-х. Тушь, перо, кисть. БРАН.

Рисунок сделан, видимо, с парадного крыльца или с кровли загородной резиденции Екатерины I, вдовы первого императора. Дворец стоял за Фонтанкой, примерно на месте будущего Екатерининского института. Петербург выглядел оттуда плоской равниной с перелесками, по которой тянулись бесконечные заборы — они выгораживали угодья, принадлежавшие царской семье. Где-то на горизонте видна застройка, сосредоточенная вдоль Невы. Образ пустынного простора царит на суче так же, как и на воде.



Петербург должен был казаться им состоящим из одних пустот. Изумленность необозримыми пространствами новой русской столицы хорошо чувствуется в рисунке Хр. Марселиуса, сделанном, видимо, с крыльца «Итальянского дому», только что выстроенного для овдовевшей императрицы Екатерины (стоял к северу от нынешнего Аничкова моста лицом к Фонтанке). Где-то на горизонте видны верхи Исаакиевской церкви, шпили Адмиралтейства и Петропавловского собора, башня Императорских конюшен. Никакого города, в сущности, нет. Есть огромная плоская равнина, пустая и почти необитаемая. Где-то по ней тянутся нескончаемые заборы, выгораживающие земли, принадлежащие царской семье. Вдоль заборов идет проезжая дорога, наверх, как все тогдашние дороги, страшно пыльная летом, страшно грязная осенью и весной и удобная только в морозы, под снегом. Еще по равнине течет речка (будущая Фонтанка), уводящая взгляд в глубину этих неуютных просторов, туда, где цветет царский «Парадиз» — Летний огород. Из строений, к нему относящихся, ясно видно только одно — акведук, проходящий над речкой и подающий воду к фонтанам. Весь этот степной простор лишен оседлой жизни, в нем нечего

делать, его пустоту надо, не останавливаясь, пересечь — в реальном Петербурге ногами, на рисунке взглядом, — чтобы попасть туда, куда ведут сухопутная и водная дороги. Там есть жизнь, здания, церкви, там похоже на город. Там, в этой обитаемой кромке, замыкающей едва обозримые пустоты, заключается конечная цель всех передвижений. Туда и оттуда стремятся путники, туда стремится взгляд.

Обращает на себя внимание одинаковость пространственной схемы во всех рисунках Марселиуса, независимо от того, показывает ли он воду или сушу. Всюду широчайший простор обтянут тонким контуром освоения. Только этот контур и сообщает простору смысл и порядок, иначе говоря, превращает бесформенную пустоту в оформленное пространство. С максимальной резкостью, даже с гротеском такой принцип обнаруживается в рисунке «Берег напротив крепости», где береговая обстройка выгораживает в некой мировой пустоте участок, становящийся пространством. Отчетливые и непрерывные границы; внятное содержание, непосредственно-житейское и отвлеченно-символическое; устойчивые линии внутренних связей — вот эти условия и необходимы для превращения пустоты в пространство. Все они обеспечиваются обитаемым контуром. Уже само название рисунка указывает, что противоположащие участки кон-



8. Хр. Марселиус. Берег напротив крепости. 1720-с. Тушь, перо, кисть. БРАН.

Художник выбрал довольно высокую точку зрения, вообще для него нехарактерную. Но поскольку он не показал ничего за пределами береговых линий, то получилось фантастическое зрелище Невы, висящей вместе со своими берегами как бы в мировом эфире. Зато хорошо чувствуется разница между пустотой и пространством в собственном смысле слова. Пространство имеет четкие границы и то или иное наполнение. Кроме того, оно пронизано зрительными и смысловыми связями, которые делают его понятным и доступным для освоения.

тура, обращенные лицом друг к другу, находятся в определенной смысловой взаимосвязи. Расставленные по контуру вертикали позволяют легко ориентироваться внутри пространства, а значит, и уверенно передвигаться. Все точки контура закреплены либо сооружениями, имеющими общепонятное практическое и символическое содержание, либо значимыми паузами между ними, так что в контуре не видно бессмысленных разрывов, через которые внутрь пространства могла бы проникать размывающая его пустота.

Такой образ городского пространства в принципе характерен для Зубова в той же мере, что и для Марселиуса. В нем вообще обнаруживаются родовые черты барочного воображения, прямо одержимого стремлением к бесконечности. Фантазии барокко было тесно в пределах естественного человеческого зрения. Недаром тогда изобретены микроскоп и телескоп. Жажда увидеть невидимое и объять необъятное делала чудеса. Барочная картография оставила удивительной точности изображения всей земли. Барочная математика реализовала идею бесконечности в дифференциальном и интегральном исчислении. Образ бесконечности запечатлен в аллеях Версальского парка. Образ бесконечности запечатлен в тогдашних анфиладах, завершаемых зеркалами. Образ бесконечности, охваченной средствами искусства и ставшей художественным произведением, был пределом (если тут уместно говорить о пределе), к которому стремилось творческое воображение барокко. Именно такой порыв и дает себя знать в образах Петербурга Петровской эпохи. Он воображается как максимальное, почти необозримое, почти непреодолимое пространство, ставшее внятным единством благодаря тончайшей, но искусно выстроенной архитектурной раме. Этому образу суждена была очень долгая жизнь, и он прошел сквозь разные художественные эпохи, дававшие ему свои смысловые интерпретации, но главный его пафос — пафос победы искусства над пустотой — оставался неизменным.

Примечания

- 1 В. К. Макаров. Первый вид Петербурга // Сборник трудов Государственной Публичной библиотеки. Л., 1954, вып. 2, с. 161—162.
- 2 Цит. по кн.: М. С. Лебедевский. Гравер Петровской эпохи Алексей Зубов. М., 1973, с. 14.
- 3 Е. Э. Либталь, С. П. Луппов. «Описание... столичного города Санкт Петербурга» 1716—1717 гг. // Белые ночи, 4, Л., 1975, с. 197—247 / Пер. с нем.
- 4 Г. Н. Комелова. «Панорама Петербурга» — гравюра работы А. Ф. Зубова // Культура и искусство Петровского времени. Л., 1977, с. 138.
- 5 Т. М. Матвеева. Убранство русских кораблей. Л., 1979, с. 45.
- 6 В. Ю. Матвеев. К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекающий статую России» // Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования. Л., 1981, с. 26—43.

Г. В. Вилинбахов. Отражение идей абсолютизма в символике петровских знамен // Там же, с. 14—21.

Феофан Прокопович. Слово в неделю осмуонадесять, сказанное в Санкт-Питербурхе... // Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л., 1961, с. 60—67 (цит. с. 63).

Слово в похвалу Санктпетербурга и его основателя, Государя Императора Петра Великого, говоренное пред лицом сего монарха, Преосвященным Гавриилом Бужинским, Епископом Рязанским и Муромским, бывшим тогда Префектом и Обер-Иеромонахом флота, при поднесении Его Величеству первовырезанного на меди плана и фасада Петербургу // Старина и новизна, состоящая из сочинений и переводов прозаических и стихотворных, издаваемых почастно, часть I. В Санктпетербурге 1772 года, с. 49—74 (цит. с. 72).

Взгляд сверху — взгляд снизу

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отнеде ж все хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят,
И честь притом достойну во вселенной.

Василий Тредиаковский

К 50-летию юбилею Петербурга правительство императрицы Елизаветы Петровны распорядилось изготовить парадный портрет столицы.

Взгляд сверху — взгляд снизу

Дело поручили Академии наук, где решили, что портрет будет состоять из подробного плана города и «знатнейших оного проспектов», т. е. видов. Исполнение передали «грыдоровальной и ландкартной палатам» Академии. И вот летом 1746 г. подмастерье Михайло Махаев получает специальный «билет», позволяющий ему «здесь, в Санктпетербурге и вне Санктпетербурха снимать прошпекты, где оной Махаев пожелает или востребует, для сообщения в Академию наук, о которых прошпектах Академии известной быть весьма нужно»¹. В те времена человек, не защищенный такой официальной бумагой или дворянским званием и чином, начав рисовать на петербургских улицах, мог подвергнуться самым прискорбным случайностям: полиция могла арестовать его; хозяин ближайшего дома мог выслать слуг, чтобы прогнать или избить рисовальщика; толпа могла отнюдь не безобидно потешаться над ним — ведь Петербург заселялся насильственно и оставался местом ссылки, так что в толпе попадался самый сомнительный сброд.

Махаев был человек очень талантливый. Недаром ему поручили рисовать для столь ответственного издания. Правда, его должен был консультировать «профессор перспективного искусства», декоратор императорских театров Джузеппе Валериани, «под смотрением» которого снимались «знатнейшие проспекты» Петербурга. Под руководством Валериани Махаев года за два, уже будучи взрослым человеком, отлично освоил науку черчения архитектурных перспектив, а она среди прочего включала в себя умение пользоваться специальными приборами. Главными из них были оптические камеры. Они назывались обскуррами и работали точно по тому принципу, что и нынешние фотоаппараты, то есть имели объектив и темный внутренний объем, на заднюю стенку которого проектировалось изображение. Только вместо светочувствительного материала туда помещали простое стекло, а на него накладывали лист бумаги. На бумаге на просвет получалось вполне четкое перевернутое изображение, которое оставалось обвести. С XVI по XIX век такие камеры имели широкое хождение и изготовлялись в самых разных вариантах. Были крошечные дамские камеры размером с нынешнюю сигаретную коробку, превосходно отделанные и украшенные. Были портативные складные камеры с книжку величиной, носившиеся в кармане и предназначенные для путешествий. Были довольно крупные настольные камеры с кожаными шторками, под которыми помещались голова и руки рисующего человека. Делались даже потайные камеры для незаметного срисовывания того, что происходит в комнате. Их монтировали под столом, а изображение с помощью зеркала передавалось снизу на столешницу, где было врезано стекло. Были, наконец, огромные камеры — внутри них находились стол и стул и свободно помещался человек. В потолок такой камеры вделывался оптический блок с объективом и зеркалом, которое переводило изображение на горизонтальную поверхность стола. Применялись эти камеры для изображений большого формата (ведь чем выше был потолок, тем крупнее выходило изображение на столе) и панорам, которые можно получать, поворачивая оптический

9. Дж. Дзомпини. Работник. Из серии «Бродячие ремесла». 1753. Офорт.

Такого рода несложные оптические аппараты для разглядывания картинок — «райки», «новые миры», «зуккастены» — были непременной принадлежностью городской жизни в XVIII и XIX вв. Без них не обходился ни один рынок, ни одна ярмарка. Они доставляли массу впечатлений и сведений горожанам всех возрастов, заменяя нынешний телевизор. Стоило это удовольствие очень дешево и было доступно всем. И вот что любопытно: линзы окуляров резко усиливали перспективный эффект картинок, вставленных в аппарат. Пространство казалось необыкновенно глубоким. В этом и состояла магия райков. Как раз о ней идет речь в незапятнанном стихике под гравюрой:

*In sta cassela el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospettive;
Voglio un soldo per testa; e ghe la trovo.*
(В „мире новом“ всякий план
С глубиною, в перспективе —
За копейку мне в карман.)



блок. Именно с таким громоздким устройством работал Махаев. Чтобы управляться с «машиной», ему давались ученики и солдаты. До наших дней дошло немало всевозможных оптических камер, принадлежавших крупнейшим живописцам XVIII века. Тогда, как и сейчас, все стремились приобрести оптику лучших фирм. Она обеспечивала наибольшую равномерность освещения и одинаковую резкость по всему кадру. Продавалась такая оптика и в Петербурге, который по части технических новинок шел в ногу с прочими европейскими столицами. Те, кто снимал (слово «снимать» обозначало именно работу с камерой-обскурой) ландшафты и «проспекты» (городские виды), предпочитали широкоугольные объективы. Неprawдоподобная растянутость в ширину, распластанность некоторых видов Петербурга конца XVIII — начала XIX в. объясняется выбором таких объективов.

«Фотографическая» точность изображения, получаемая с помощью камер, была не просто следствием использования оптики. Требование такой точности уходило своими корнями глубоко в культурную почву эпохи Просвещения. К середине века тезис о следовании, или подражании природе, становится центральным не только в классицистической эстетике, но и в нравственной философии Просвещения. В махаевские времена были убеждены, что искусство не находится нигде в столь великой степени совершенства, как тогда, когда оно сходствует столь близко с натурой, что его почитают за самую природу². Поэтому правильнее сказать, что само использование оптических камер было следствием совершенно определенной художественной установки.

Итак, Махаев начал «снимать проспекты». Это была целая эпопея³. Одно только перемещение камеры и ее установка требовали такого труда, что он

оплачивался по особому счету. Рисовал Махаев, как правило, с высоких точек — «с триумфальных Морских ворот» (стояли на Невском проспекте у Мойки), «с обсерваторий» (с башенки Кунсткамеры), с колоколен. Иногда приходилось строить специальные «примости для постановления инструмента» высотой в несколько метров. Сперва рисунок делался «чорный», «через инструмент на бумагу нарисованный». Его Махаев показывал Валериани, после чего не раз приходилось возвращаться на место «для вторичного сверения». Потом рисовался «белый» вариант, причем для изображения деталей архитектуры приходилось использовать «планы... и при них фасады палатам, гротам, трелиажам, каскадам и протчему» ⁴, которые Махаев и его ученики копировали в Канцелярии от строений. Затем работу опять везли к Валериани, и он намечал, куда надлежит вкомпоновать крупный стаффаж в виде «яхт, ботов, баржей» или карет. Махаев специально ходил на Неву для рисования «натуральных поворотов кораблей, галер и других званий водяных судов». Когда «белый» рисунок со всем его «оттушеванием» и «отдельванием» был готов, его заканчивали «разными человеческими позитурами», тоже рисованными «с живой натурой». Чистовая отделка рисунков обычно шла прямо дома у Валериани. Готовый лист поступал в гравировку. Обычно Махаев сам по офортному грунту наносил на медную доску основные линии архитектуры, после чего мастера-граверы переносили остальной рисунок, дважды травили доску «крепкою водкою» и проходили резцом-



10. Г. Качалов по рис. М. Махаева. Проспект Невской перспективой дороги... 1753. Офорт, резец.

Этот «проспект» (то есть вид) снят камерой-обскурой с кровли триумфальных ворот, стоявших в те времена на Невском проспекте, не доходя Мойки, если идти от Адмиралтейства. Люди с такой высоты на город не смотрели. Так видели Петербург только какие-нибудь позолоченные фигуры скульптурных аллегорий, венчавших пышную архитектуру слизаветинского барокко.

«графштыком». Пробные отпечатки смотрел старший мастер Академии наук Иван Соколов. По его замечаниям доску несколько раз корректировали, и только когда она была полностью готова, ее передавали в ландкартную палату «резать литеры», то есть гравировать подпись на русском и французском языках. Рисунок ее делал Махаев. Зеркально выполнить каллиграфическую подпись тоже было не так-то просто.

По традиции эти изображения справедливо называют махаевскими. И по традиции же роль Валериани ограничивают рамками формулы «под смотрением». Однако действительное участие венецианского перспективиста выходило далеко за эти рамки. В одном из «доношений» в Академию наук 1751 г., т. е. в самый разгар работы над видами столицы, он сообщает: «Я сверх моего контракта... над произведенными г. Санктпетербурга проспектов (так! — Г. К.)... сам прилежно над оными трудился приватно в доме моем». А когда ему предложили продлить контракт на невыгодных для него условиях, он все же согласился, мотивируя это желанием непременно закончить виды Петербурга⁵. И надо признать, что некоторые «проспекты», впоследствии выполненные Махаевым без всякого участия Валериани, заметно уступают в чисто художественном отношении тем, под которыми стоит скромная отметка о «смотреии».

Результатом всех этих трудов был большого формата альбом, первые 30 экземпляров которого весной юбилейного 1753 года доставили в Москву,



11. Я. Васильев по рис. М. Махаева. Проспект новопостроенных палат... 1753. Офорт, резец.

Перспективная ведута идеально передавала пространственность зрелого барокко с его торжественным «регулярством» и страстью превращать поверхность земли в гигантский чертеж, целиком видимый только с небес.

12. Г. Качалов по рис. М. Махаева. Проспект по реке Фонтанке. 1753. Офорт, резец.

Это один из прекраснейших русских видов. Художник значительно уменьшил ширину реки, чтобы пространство выглядело более уютным. Перспективу красиво замыкают арки акведука, подававшего воду к фонтанам Летнего сада. Слева перед акведуком — Партикулярная верфь, где строили суда для частных лиц. В центре трехэтажный куб «водоливной машины» (насоса).



где тогда находился двор императрицы Елизаветы Петровны. После этого махаевские виды совершили буквально триумфальное шествие по России и Европе (100 экземпляров альбома были отпечатаны специально «в подарок за море господам послам... и в королевские тамошние библиотеки»). Их без конца копировали и перегравировывали. По ним писались большие картины маслом «для палатного убору», то есть для украшения парадных интерьеров, и крохотные миниатюры для фарфоровых табакерок, очень модных при Елизавете. В течение многих лет после появления гравюр их значимость как документальных свидетельств и как высокохудожественных композиций была все еще столь несомненна, что перегравировки с них использовались в качестве иллюстраций к самым солидным и тщательно изданным иностранным сочинениям о России. Если такие факты говорят об исключительно точном соответствии махаевских «проспектов» духу Просвещения в его достаточно элитарном выражении, то об усвоении махаевского творчества низовой городской культурой Европы свидетельствуют факты другого рода. Речь идет о бесчисленных перегравировках его листов специально для развлекательных оптических аппаратов. Эти перегравировки делались на всех европейских языках вплоть до португальского. Такие картинки и такие аппараты имели огромную популярность в XVIII веке и составляли непре-

13. Фальдони по рис. П. Лонли. На отдыхе. 1748. Офорт, резца.

Мужской костюм туго обтягивал плечи, руки и талию, но имел толсто настежанные короткие штаны и жесткие, широко торчащие в стороны полы кафтана. Этому противоестественному силуэту соответствовали густо напудренные букли на ушах.

Женское парадное платье на фиксмах отрицало натуральную архитектуру тела и создавало свое собственное, не связанное с фигурой пространство с большими внутренними полостями по бокам, куда при танцах заправляли шлейф. Непридуманно двигаться в таком платье женщина могла только после долгой тренировки, а пройти в дверь удавалось лишь боком.



менную принадлежность всякого карнавала, всякой ярмарки. Это были ящики, внутрь которых вставлялись грубо гравированные и ярко раскрашенные листы с видами городов, и в том числе Петербурга, экзотических ландшафтов, редкостных событий и т. п. с перевернутыми надписями, так как аппараты давали зеркальные изображения. Их разглядывали через окуляры, благодаря которым перспективный эффект картинок резко усиливался. Получалось что-то вроде нынешних стереоскопов. Толпы горожан, готовых часами простаивать у этих «новых миров», «райков», «гуккастенов» и т. п. (в разных странах их называли по-разному), были таким характерным явлением тогдашней городской жизни, что они сами становились сюжетом жанровых картин и гравюр.

В России существовал любопытный способ использования махаевских «проспектов» для украшения богатых домов. На гравюре, отпечатанной на специальной бумаге и раскрашенной акварелью, прорезали все окна в изображенных зданиях и пробивали небольшими дырочками линии карнизов, оград, парапетов и т. п., а иногда группы дырочек пробивали и на небе. Все эти отверстия заклеивали изнутри разноцветной бумагой или тонкой тканью, гравюру монтировали на передней стенке специального ящика, внутрь него ставили свечи. Получалось изображение города во время иллюминации:

По всем домам там на ночь плошки
Приказано у всех зажечь;
У всех освещены окошки ⁶;

а в небе рассыпаются огни фейерверка. Но дело здесь не просто в подражании иллюминациям и фейерверкам. Дело прежде всего в том, что вообще образ Петербурга в сознании просвещенных людей XVIII века был насквозь пронизан всевозможным сиянием и сверканием.

...как стогны все сияют
В исполненной утех ночи.
.....
Петрополь, небу подражая,
Подобны испустил лучи ⁷.

Это город ночью. А вот каков он днем:

Низвед зеницы, Феб дивится,
Что в многих толь зеркалах зрится
И утрает свет лучей ⁸.

Такой Петербург, весь в блеске славы, весь в пышных фасадах и разноцветных флагах, впервые глубоко и надолго вошел в русскую и западноевропейскую художественную культуру, вошел благодаря тому, что махаевские «проспекты» стали в некотором роде частью городского и домашнего быта.

Какой же именно Петербург видел и показывал Махаев?

В первой главе уже говорилось о том, какое кардинальное значение имеет выбор точки зрения при рисовании с натуры. При пользовании оптической камерой это тем важнее, что сами очертания предметов рисовальщик как бы передоверяет оптике, а его собственная художественная позиция, его отношение к натуре, которое он стремится внушить зрителю, сказывается прежде всего в самом выборе точки наблюдения. Известно, что Махаев снимал виды с довольно высоких точек. Им соответствовала высота крыш тогдашней городской застройки. Значит, мы разглядываем город с его верхней отметки, с той границы, которая разделяла «дольнее» пространство реальной городской жизни и «горние» пространства, некогда населявшиеся крылатыми аллегориями, трубящими Славами и геральдикой зубовских гравюр. Город весь развертывается вниз от линии горизонта. Этот прием, избранный Махаевым, оказался очень эффективным. Пустоты, которых много было в тогдашнем городе, скрадываются, он выглядит сплошь застроенным. Зато все немногочисленные вертикали означают особенно выразительно: они в противовес остальной застройке, лежащей на земле, как бы принадлежат пустынным и светлым небесам. Но что читается с идеальной ясностью, что составляет главный объект махаевских видов — это бесконечно длинные и безупречно ровные петербургские «перспективы». Даже Нева выглядит своего рода проспектом. Не сами по себе здания (хотя они изображены искусно и подробно), но именно пространство является центральным персонажем этих парадных портретов города.

Уличные перспективы недаром уходят в бесконечность, а горизонт совпадает с уровнем крыш — новая столица представляла художественно-

му воображению как часть мирового пространства. И точка наблюдения выбрана так, чтобы уже хорошо видеть город, но еще не выпустить из поля зрения как бы ту всемирную пустоту, в которой нужно точно зафиксировать положение города, причем фиксация изобразительная дублируется словесной — настолько обстоятельны и топографически точны наименования махаевских видов. «Проспект новопостроенных палат против Аничковских ворот от восточной стороны с частию Санктпетербурга и Невской перспективой дороги от реки Фонтанки» — здесь указывается положение места не только относительно локальных географических ориентиров, но и относительно мировых координат — сторон света.

Даже в тех случаях, когда изображается не город, а отдельное здание, Махаев обязательно показывает ту часть окружающего пространства, которая архитектурно связана со зданием. В этом сказалось тонкое чувство Махаевым архитектуры растрелиевской эпохи, когда сильно раскрепованные фасады и их барочный скульптурный декор энергично вторгались в окружающее пространство, пронизывали его своими осями и присваивали себе. Абсолютная регулярность пространственного воображения проявляется в том, что планы изображения чаще всего выстраиваются, повторяя края формата, так что изображенное пространство расчленяется строго параллельно или строго перпендикулярно картинной плоскости. И показанная в этом пространстве городская жизнь с той же строгостью задается линиями улиц, с какой сами они следуют краям формата. Скажем, на видах «невской перспективой дороги» кареты, всадники и пешеходы движутся только вдоль проспекта или набережной (она на первом плане), но ни в коем случае не поперек и не наискось. В реальном же Петербурге движение на улицах вовсе не было так жестоко упорядочено, и их можно было пере-



14. *Е. Виноградов по рис. М. Махаева. Проспект в верх по Неве реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку. 1753. Офорт, резец.*

Нева выглядит здесь как своего рода «перспективная дорога», но не сухопутная, а водная. Величественно развернутая строго по центральной оси и заполненная массой всяких судов, она производит такое впечатление, словно на ней происходит какая-то торжественная церемония. В сущности, на всех махаевских проспектах (по есть видах) Нева показана именно как уходящая в бесконечность парадная дорога процессий, хотя на первом плане могут быть подробно изображены некоторые детали речных будней. Скажем здесь грузовая баржа и плот вот-вот столкнутся, и люди баграми отталкивают их друг от друга. Плот скорее всего идет вниз по реке к Адмиралтейству — такими плотами на верфь гнали корабельный лес.

секать в любом месте и под любым углом. Надо сказать, что явная вторичность городской жизни, ее полная подчиненность диктату архитектурного пространства следует уже из самой процедуры изготовления махаевских видов, куда люди врисовывались после того, как вся застройка была полностью закончена. Имеет значение и зрительная позиция, выбранная художником. Ведь взгляд на город с уровня крыш был скорее взглядом «извне», чем «изнутри»: он исключал участие наблюдателя в уличной жизни. И хотя она была хорошо видна, но оставалась как бы на дне городского пространства. Само же это пространство оказывалось населенным не людьми, а зданиями, занимавшими почти все поле зрения ниже горизонта. Так могла бы «видеть» город колокольня или триумфальная арка. Недаром есть авторитетное мнение, что точки для «снятия» выбирал архитектор И. Я. Шумахер⁹.

Важно, что примат архитектурного начала в махаевских «проспектах» не был следствием личных пристрастий автора. Художественное изображение того времени склонно наделять архитектуру особыми полномочиями, поскольку она «каждому художнику предписывает правила, порядок, меру, сходство частей и положений», а без нее «самые искусные художники успеть не могут»¹⁰. «Из всех искусств человек больше удивления достоин в архитектуре»¹¹. Вообще «архитектура есть во всем свете и в самом составе тела человеческого»¹². Столь высокому представлению о роли архитектурного начала в существовании человека соответствовало и художественное оформление быта, специфически выражаясь, например, в той его части, которая была к человеку ближе всего, — в костюме. В середине и особенно во второй половине XVIII в. дворянский костюм, в первую очередь дамский, являл собою громоздкое сооружение с хитроумной субструкцией и удивительной внешней формой, ничего общего не имеющей с естественными формами человеческого тела. Само тело было лишь подставкой, на которую надевался сложный каркас из китового уса со стальными соединениями, а поверх него натягивался матерчатый чехол платья. Не случайно тогда об одежде говорили не «шить», а «строить». Впрочем, живому телу отводилось некоторое место в архитектуре такого костюма: тщательно напудренные плечи и грудь должны были заполнять отведенные им проемы костюмного сооружения, выразительно контрастируя с поверхностями тканей, цветов и кружев и служа фоном для драгоценностей. То же относится и к прическе: ее фантастическая архитектура никак не следовала форме головы и использовала голову лишь как опорную площадку, над которой возводила свои многоярусные «фладусы» и «шансельеры», иногда столь несоразмерные голове, что их требовалось поддерживать с помощью проволочного каркаса, вставленного под волосы.

Живое человеческое тело с его движениями оказывалось подчинено архитектуре облакавшего его костюма примерно так же, как уличная жизнь на махаевских «проспектах» была подчинена архитектонике пространств, вмещавших эту жизнь. Город выглядит так, будто он сооружен не для живых людей, а для домов в стиле пышного елизаветинского барокко, выстроившихся вдоль бесконечных петербургских «перспектив» с той же церемониальной торжественностью, с какой гвардия вы-

страивалась на парадах или придворные при «больших выходах» императрицы.

Махаевская традиция оказалась очень долговечной: в России повторения тех гравюр, которые делались в середине XVIII в. по его рисункам, использовались для изготовления петербургских видов еще в 90-х годах, а за границей — и в начале XIX в. Но одновременно в России с начала 80-х годов появляется совершенно иная традиция изображения Петербурга, решительно во всем противоположная махаевской. Связана она с именем выдающегося архитектора Джакомо Кваренги из Бергамо, приехавшего в Россию в 1779 г. Если подмастерье Махаев выполнял ответственный государственный заказ, то «шевалье де Кваренги» рисовал Петербург по собственному почину. Если Махаев смотрел как бы из мирового пространства и потому выбирал высокие точки, то Кваренги смотрит с земли и потому выбирает точки подчеркнуто низкие, не выше уровня глаз пешехода. Если Махаев показывал широко развернутые картины, то у Кваренги преобладает «узкий кадр», небольшой фрагмент города. Махаевские «проспекты» требуют рассматривания, движения глаз, поворотов головы — ведь они сняты камерой, имеющей широкий угол охвата. Зарисовки Кваренги, судя по всему, не пользовавшегося оптическими приборами, показывают только то, что может вместиться в поле зрения реального пешехода, вдруг остановившего взгляд на любопытном для него предмете. Позиция, занятая от имени абсолютистского госу-



15. Дж. Кваренги. Вид старого Полицейского моста. Начало 1780-х. Чернила, акварель. Венеция, Дворец дождей.

Кваренги всегда сохранял внутреннюю позицию частного человека, с любопытством разглядывающего город, но видящего в нем не столько архитектурную композицию, сколько своеобразное явление природы, род ландшафта. Потому он и рисовал город, как пейзаж: не строил глубоких линейных перспектив, выбирал очень низкую точку зрения и намеренно заслонял одни объекты другими.

дарства, позиция принципиально надчеловеческая, со свойственной ей «не-человеческой» объективностью (объективностью оптики!), сменяется позицией частного лица, движимого лишь субъективной любознательностью, — и образ пространства тоже полностью меняется.

Петербург Кваренги настолько не похож на Петербург Махаева, что кажется, будто изображались разные города. Возьмем, например, «Вид старого Полицейского моста», рисунок Кваренги начала 1780-х годов. На нем показано то же самое место, что и на первом плане махаевского «Проспекта Невской перспективой дороги...». Пунктуальности ради надо сделать оговорку: имеется в виду не первоначальный вариант «Проспекта», а тот, в который в 1761 г. были внесены дополнения и поправки, учитывавшие изменения в застройке этого места, происшедшие уже после выхода в свет юбилейного альбома 1753 г. Впрочем, вариант 1761 г. показывает тот мост — разводной, голландского образца, — который снесло страшным наводнением 1777 г., так что Кваренги видел и рисовал мост уже другого типа и названия (прежний назывался Зеленым) — деталь, конечно, существенная, если учесть, что поводом-то для рисунка был именно мост. И все же дело не в архитектурных объектах, не ради них имеет смысл сравнивать гравюру махаевского цикла с рисунком Кваренги. Дело в передаче городского пространства, в самом подходе к этой изобразительной задаче. Кваренги решает ее совершенно не так, как Махаев. Во-первых, он, в отличие от Махаева, смотрит совсем не туда, куда указывает перст архитектурной композиции: не по оси улицы, а под случайным углом к течению речки. Невозможно догадаться, что изображено пересечение Мойки с улицей, славившейся своей длиной и шириной.

Во-вторых, он выбирает точку зрения, лежащую несколько ниже уровня глаз пешехода. Так видит человек, стоящий на груженной барже или сидящий на верхних ступеньках спуска к воде — не даром и спуск и баржи нарисованы на переднем плане. Значит, Кваренги смотрит на город с такой отметки, которая сразу исключает возможность взглянуть сверху и увидеть землю. Махаев же, наоборот, видит и показывает земную поверхность до самого горизонта. Для чего? Для того, чтобы точно указать положение изображенного места в пространственной системе города, а в логическом пределе — «всей вселенной». К этому обязывает «надмирный» махаевский объективизм. Но этого совершенно не требует субъективное человеческое любопытство Кваренги. Его несколько не интересует, как данное место расположено в городе и как привязано, скажем, к главным высотным ориентирам. Если Махаев все их включил в поле изображения, то Кваренги, наоборот, выбирает такую точку, с которой *не будет видно* башни Лютеранской церкви, которая хорошо читалась отовсюду (на махаевском «проспекте» она слева). Кваренги интересует данное место само по себе, как отдельное пространственное целое.

В-третьих, луч зрения Кваренги срезает крутой поворот узкой Мойки и сразу упирается в застройку набережной, так что идет очень недалеко. Этим исключается возможность охвата глубоких перспектив и широких панорам, т. е. как раз того, что было главным для Махаева. В итоге Кваренги улавливает то качество петербургского пространства, которого никто не замечал до



него и долгое время после него и которое действительно нельзя было предположить в чрезвычайно размашистой имперской столице, — интимность. Неширокое, отовсюду огражденное пространство, в котором все хорошо видно и слышно, кажется тем более замкнутым, что взгляд, едва устремившись в его глубину (и так незначительную), тут же натывается на препятствие — мост. Правда, оттого, что за мостом, сквозь его проемы пространство еще хотя бы немного может идти вглубь, возникает ощущение увлекательной сложности этого пространства, примерно такое же, как в интерьере, перегороженном аркадой. Именно камерный образ городского пространства был выдающимся художественным открытием Кваренги, и нам сейчас уже трудно вообразить, сколь сильное впечатление это производило на современников. Важно и то, что это был камерный образ именно пространства города, а не городской застройки. На пространство, а не на здания направлен в данном случае художественный интерес Кваренги, и он показывает их ровно настолько, чтобы стала ясна их пространствообразующая роль, и не более. Подробности архитектуры зданий занимают его так мало, что невозможно даже понять, какого стиля эта архитектура. А между тем изображены такие отлично известные всему тогдашнему Петербургу здания, как Главная полиция (с башенкой) или Строгановский дворец (справа от моста), имевшие очень характерную барочную внешность. К тому же в них представлены разные вариации петербургского барокко, что, казалось бы, должно заинтересовать профессионала-архитектора. Ничего подобного. Скажем, пышный Строгановский дворец выглядит у него столь скромным, что, не будь одной детали, можно было бы подумать, уж не показан ли здесь кваренгианский эскиз перестройки дворца в классическом вкусе (деталь эта — разорванный фронто́н над колоннами фасада, обычный

для барокко прием Растрелли, совершенно исключаящийся у классициста Кваренги). Зато в рисунке очень отчетливо даны сами объемы зданий, а они-то как раз и важны для передачи характера пространства.

Кваренги в этом рисунке хоть и показывает некоторое перспективное сокращение уходящих в глубину зданий, но оно выполняет подсобную роль и не идет ни в какое сравнение с построениями Махаева, в которых глубочайшее перспективное сокращение несет главную смысловую нагрузку и составляет центр всей композиции. Конечно, Кваренги не ставил здесь задачи передать большую пространственную глубину. Но самое замечательное в его художественной системе то, что когда он ставит такую задачу, то при решении ее может обойтись вообще без всяких перспективных построений, даже без тех скромных и вспомогательных, какие были в только что описанном рисунке. Пример тому дает другой его рисунок, изображающий Фальконетов монумент Петра I на Сенатской площади. Сразу надо оговорить, что точка зрения здесь взята очень низко, она соответствует положению глаз сидящего, а не стоящего на площади человека, но стоящие фигуры первого плана искусственно опущены, чтобы их головы не оказались выше горизонта и не слишком бы заслоняли средний и дальний планы. Благодаря так выбранной точке зрения и монумент Петра I, и стоящий за ним Сенат (бывший дом канцлера Бестужева-Рюмина, еще не перестроенный), и застройка Васильевского острова за Невой, включая не совсем еще законченное здание Академии художеств, — все это оказывается стоящим на одной линии. Монумент, поскольку он ближе всего к наблюдателю, получается выше Бестужева дома, а тот, в свою очередь, выше Академии. Однако



17. Дж. Кваренги. Улица на окраине Петербурга. Конец XVIII в. Чернила, акварель. Венеция, Дворец дождей.

Справно, что вид безвестной улочки где-то в предместье стал редким примером использования глубокой линейной перспективы — и это в огромном графическом наследии знаменитого архитектора! Стандартные осыпающиеся улицы — дренажная канализация, мостовая, чернила, фонари — показались ему куда интереснее архитектуры зданий.

все петербуржцы отлично знали, что на самом деле Бестужевский дом выше монумента, а Академия, одно из крупнейших зданий столицы, выше Бестужевского дома. Используя Кваренги какое-нибудь обычное перспективное построение, все встало бы на место и ненатуральное соотношение высот никого не удивило бы. Но он нарочито отказывается от всяких построений и одним только этим вот перевернутым сопоставлением высот добивается эффекта очень глубокого пространства. Для современников, твердо усвоивших, что глубина в изображении города всегда передается стандартным перспективным построением, такой чисто ландшафтный прием оказывался своего рода загадкой, и чтобы разгадать ее, нужно было напрягать воображение. Это могло их несколько шокировать, наверное, почти так же, как в начале XX века людей, воспитанных на академических канонах, шокировали круто развернутые плоскости и «неправильные» предметы в живописи авангардистов. Впрочем (опять-таки как в начале века), тех, кто уже проникся новыми художественными идеалами, это должно было приводить в восторг.

Нельзя, тем не менее, сказать, чтобы Кваренги в своих зарисовках вообще никогда не применял приемов центральной перспективы. Изредка он ими пользовался. Но очень характерны сами случаи такого пользования. Один из них — изображение окраинной петербургской улочки. Удивительно, что, рисуя это захолустье, он выбирает точку зрения несколько выше человеческого роста и строит перспективу ничем не замечательной улицы в принципе точно так, как Махаев строил свои парадные «проспекты». Но



18. Дж. Кваренги. Нева и крепость в Петербурге. Конец XVIII в. Тушь, перо, акварель. Бергамо, частное собрание.

Если город понимается как особого рода ландшафт, то дикие пустыри вроде того, что занимает весь первый план рисунка становятся не менее важной и интересной его частью, чем Петропавловская крепость или дворцы за рекой — те самые, которые как раз в это время стали «главными героями» знаменитых картин и гравюр разных художников. Но речь о них пойдет в следующей главе.

там, где у Махаева по центральной оси картины уходили вдаль главные столичные магистрали, у Кваренги оказалась придорожная канава. Там, где Махаев помещал лучшие здания Петербурга, Кваренги помещает какие-то невзрачные домики, а то и просто забор. Рисунок выглядит прямо-таки пародией на махаевские «проспекты», хотя никогда «кавалер Гваренгий» не стал бы задаваться такой недостойной целью. Дело, конечно, не в пародии на прекрасные гравюры. А в чем? Ради чего сделан рисунок?

Художественный, да и архитектурский, интерес Кваренги вызвали способности организации самого уличного пространства, независимо от застройки. И он по всем правилам своей профессии делает штудию на эту тему. Потому в центр попадает канава с ее откосами и мостками, а с наибольшей подробностью изображаются перила, отделяющие проезжую часть улицы от пешеходной. Вот зачем нужно было хорошо видеть землю, т. е. подняться выше человеческого роста. Но так как рисует не кто-нибудь, а Кваренги, то получается больше, чем полезная штудия, получается очень характеристичный образ городского пространства, причем в двух отношениях. С одной стороны, можно видеть, как выглядела типичная петербургская улица, одна из тех, на которых жила в конце XVIII века большая часть столичного населения. Если Махаев изобразил только улицы исключительные, единственные, то Кваренги показывает улицу самую заурядную, и то, что рисунок, в отличие от других, не подписан, приобретает свой смысл: такая улица и должна остаться незазванной, ее имя не имеет никакого значения.

С другой стороны, и этот рисунок, и все прочие сделаны с позиции рядового пешехода, включенного в будничную городскую жизнь уже потому, что он передвигается по земле. Поэтому в поле зрения рисовальщика постоянно попадают вещи и персонажи, встречавшиеся петербуржцам на каждом шагу. Дрожки, телеги, фонари, так же как сбитенщики, лоточники, бродячие торговцы, нищие, извозчики, рабочие, починающие мостовую, впережку с гуляющими господами (нарисованными, впрочем, шаблонно и невыразительно), все время толкуются на первом плане рисунков. Потому и вид безымянной улочки заполнен мостками, фонарями, перилами, заборами, а вовсе не фасадами домов — ведь реальный пешеход имеет дело как раз с мостками и перилами, а архитектуры зданий может совсем не заметить. Незаметные вещи, живущие вместе с человеком в городском пространстве, организующие для него это пространство и помогающие его освоить, — вот что заинтересовало Кваренги больше всякой архитектуры. Такая установка тем поразительнее, что рисунки-то делал крупнейший архитектор, сам создавший целую эпоху петербургской застройки. Почувствовать роль неприметных городских вещей можно было только при взгляде на город «изнутри», и Кваренги смотрел именно так. Но его взгляд имел еще одну замечательную особенность.

Однажды Кваренги сделал рисунок Петропавловской крепости (сейчас он находится в частном собрании на его родине, в г. Бергамо). Но сделал не оттуда, откуда было принято, не с Невы, а с того места на Петербургском острове, которое тогда оставалось пустынным и необжитым (в наше время туда выходит конец пр. Максима Горького). Рисунок показыва-

ет далекое открытое пространство. Но большую часть изображения занял какой-то бесформенный пустырь, заросший кустами, так что стены крепости и колокольня собора видны где-то вдали, Нева выглядит узкой лентой, а Дворцовую набережную вообще едва можно разглядеть за рекой. Зачем понадобился рисовальщику этот пустырь, в котором нет ничего петербургского? Затем, что у него был взгляд не искателя красот, а «испытателя естества». Он всю жизнь неутомимо штудировал древнюю и новую архитектуру, причем всегда изображал здания как бы вросшими в их естественное окружение. В этом отношении на него сильно повлияли Дж. Б. Пиранези, показывавший остатки римских сооружений во всем величии и всей живописности их руинного состояния, наглядно показывающего зодческие усилия природы. С таким же точно пиететом к творчеству Натуры современники Кваренги разглядывали скалы, водопады, редкие минералы, цветы — и, конечно, города — в «чувствительных путешествиях», которые во второй половине XVIII века стали неременной частью образа жизни просвещенного человека. Их разновидностью были «живописные путешествия» — серии зарисовок посещенных мест. Вся совокупность рисунков Кваренги, сделанных им за много лет пребывания в России, составляет как бы «архитектурное путешествие» по Петербургу, Москве и другим местам.

Сентиментальное воображение менее всего склонно было осваивать город с его парадной стороны. По этому поводу родоначальник жанра сентиментальных путешествий Лоренс Стерн писал: «Человек, который гнушается или боится



19. Дж. Б. Пиранези. Развалины галереи статуй на вилле Адриана в Тиволи. 1748. Офорт. Лист из альбома «*Vedute di Roma*», II.

заходить в темные закоулки, может обладать превосходнейшими качествами <...>, но из него никогда не получится хорошего чувствительного путешественника. Я не придаю большого значения многому из того, что вижу <...> на больших открытых улицах. — Природа стыдлива и не любит играть перед зрителями»¹³. Кваренги, как мы видели, никогда не гнушался закоулками. Любопытно, что собственно природу — деревья, воду, поверхность земли — он рисовал довольно условно. Но сама его графическая манера такова, что все строения у него выглядят как бы чуть обветшалыми, начавшими превращаться из человеческих произведений в произведения природные. И здесь само собою напрашивается сопоставление их с вошедшими тогда в обиход искусственными руинами, которые сооружались в каждом парке и имели общепонятную символику — обозначали всевластие времени и бренность дел человеческих. Пейзажи с реальными и вымышленными руинами висели в комнатах или писались фреской на стенах. Созерцание руин было одним из неизменных сентиментальных ритуалов.

Кваренги, конечно, не изображает Петербург в виде руин. Но, воспитав свой вкус на штудировании античных развалин, он придает образу Петербурга тот оттенок несколько условного «оестествления», который позволял городу непринужденно войти в круг идеалов эпохи сентиментализма с ее культом условной Природы. Все это, так же как и позиция интимного общения с городом «изнутри», резко отличается от представлений середины XVIII века, когда господствовали пафос искусственности и взгляд на город принципиально «извне».

Примечания

- 1 Гравировальная палата Академии наук. Сборник документов. Л., 1985, с. 87.
- 2 Опыт о историках. Свободные часы. Генварь 1763 года. При Императорском Московском университете, с. 21—27 (цит. с. 30).
- 3 М. А. Алексеева. Новые данные о методе работы М. Махаева // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1968, вып. IX, с. 65—68.
- 4 Г. Н. Комелова. К истории создания гравировальных видов Петербурга и его окрестностей М. Махаевым // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1970, т. XI, с. 36—56.
- 5 М. С. Коноплева. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948, с. 33—34.
- 6 Н. П. Осипов. Вергилиева Енейда, вывороченная наизнанку Ирои-комическая поэма. Л., 1933, с. 29 (сочинено около 1790 г.).
- 7 М. В. Ломоносов. Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны. 1748 года // М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959, т. 8, с. 224.
- 8 В. П. Петров. Ода на великолепный карусель, представленный в Санкт-Петербурге 1766 года // Поэты XVIII века. Л., 1972, т. 1, с. 326.
- 9 К. В. Малиновский. М. И. Махаев. 1718—1770. Л., 1987, с. 10.

- 10 Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащих, Август, 1755 года. В Санкт Петербурге при Императорской Академии наук, с. 169.
- 11 Д. А. Голицын. О пользе, славе и прочем художеств (1766 г.) // Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964, т. II, с. 766.
- 12 Ф. Каржавин. Предисловие к кн.: Сокращенный Витрувий, или Совершенный архитектор. Перевод Архитектуры-Помощника Федора Каржавина. В Московской Университетской типографии у Н. И. Новикова. 1789 года, с. IX.
- 13 Л. Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. с англ. А. Франковско-го. М., 1963, с. 635.

«Здесь» и «там»

...И стекловидная поверхность вод яснее,
Как ясный слог Карамзина...

Федор Глинка

К концу XVIII века русская художественная культура отчетливо формулировала те два противоположных способа видеть и чувствовать город — «Здесь» и «там» — «взгляд извне» и «взгляд изнутри», о которых уже шла речь. Но одновременно с их противопоставлением был выработан и их синтез. Возник особый тип изображения города, объединивший позиции «извне» и «изнутри» в одну художественную целостность и открывший тем самым внутреннюю двойственность петербургского пространства, а она оказалась для искусства портретирования города очень богатой последствиями.

Синтез состоял в том, что в одном изображении совмещались два плана — ближний и дальний, по-разному трактованные. Ближний план выдерживался в системе «взгляда изнутри». Здесь было представлено привычное окружение петербуржца, те сцены и персонажи, которые в городской повседневности встречались на каждом шагу. Все изображалось с высоты, близкой к человеческому росту, довольно узким кадром, с короткой дистанции. Напротив, дальний план выдерживался в системе «взгляда извне»: имел вид широкой панорамы, представлялся в сильном удалении, принадлежал как бы иному миру и потому отделялся от ближнего плана внушительной, труднопреодолимой преградой, чаще всего широкой рекой. Противостояние и взаимная дополнительность планов подчеркивалась контрастным освещением: даль показывалась залитой ярким и ровным светом, ближний план был затенен.

Надо сказать, что похожая схема к этому времени уже давно, более 150 лет, существовала в западноевропейской традиции изображения городов. Прекрасные образцы подобных городских пейзажей давала в XVII веке голландская живопись и гравюра, наверняка известная в России XVIII в. Пожалуй, здесь самое время сделать оговорку по поводу слов «городской пейзаж». В XVII—XIX веках пейзажем и ландшафтом называли только виды открытой негородской местности. Для вида города существовали другие названия, разные в разных странах. В России с XVIII в. изображение города называлось перспективным искусством, а изображение негородских местностей — ландшафтным. Имеется смысл помнить об этом, употребляя обычные для нас, но невозможные в XVIII в. выражения «городской пейзаж» и «городской ландшафт», которые в этой книге встречаются постоянно.

Русское искусство в целом оказывалось маловосприимчивым к «ближне-дальному» способу изображения города до тех пор, пока развитие русской культуры не создало для этого необходимых условий.

Дела не меняют редкие случаи прямого переноса западных образцов на русскую почву в до-Петровскую и Петровскую эпохи (о некоторых из них речь шла в первой главе: у П. Пикарта или А. Зубова можно видеть примеры композиции с разделенными ближним и дальним планами), а также в середине XVIII века. Впервые соответствующие условия для возникновения двойственного образа городского пространства создала культура сентиментализма. В сентиментальном воображении проти-

20. Г. Скородумов. Берега Невы. Фрагмент. Концы 1780-х — начало 1790-х гг. Гравюра пунктиром. ГРМ.

Автор 12 лет жил и прославился в Лондоне. По возвращении в Россию, наберное, пораженный переменами на Неве в результате грандиозного строительства Екатерины II, он начал рисовать и гравировать монументальную панораму невских берегов. До нас дошли только вот эти обрывки одного из девяти листов. Здесь показаны работы на стрелке Васильевского острова: строят Биржу по проекту Дж. Кваренги (снесена между 1801 и 1804 гг.).



вопоставления светлого темному и дальнего (или просторного, бескрайнего) ближнему (или камерному) задавали чрезвычайно важные свойства обитаемого мира. И хотя свидетельств тому можно привести достаточно много, возьмем только одно — известное стихотворение Н. М. Карамзина «Кладбище» 1792 года. В нем два разных голоса высказывают прямо противоположное отношение к кладбищу: один находит только «сырость со мглою», ужас и нежить, а другой — прекрасный покой, разлитый «в воздухе светлом»; один говорит: «Ветры здесь воют», а другой: «Ветры здесь веют». Противостояние чувств, сведенное, как к острию, к оппозиции звуков «о» и «е», скрывает в себе столкновение пространственных образцов, выраженных фонетически. Само положение губ, нёба, языка при произнесении «о» в «воют» произвольно вызывает чисто пространственный образ чего-то глубокого, огромного, гулко и пустого — недаром через много лет Пушкин в «Бесах» ощущение безграничной пустоты передаст тем же самым звуком:

Мчатся бесы рОй за рОем
В беспредельной вышине.

Положение звуковых органов при произнесении «е» в «веют», наоборот, вызывает пространственный образ чего-то небольшого, невысокого, неглубокого, почти тесного. Значит, одно и то же место предстает воображению одновременно как бы в разных пространственных залагах и сосредоточивает в себе сразу и свет и тьму.

Никаких следов постепенного формирования нового синтетического образа петербургского пространства в искусстве до нас не дошло. Он появился вдруг и во всем блеске, как Афина, родившаяся в полном

вооружении. Произошло это в 1793 г., когда два совершенно разных человека написали виды Дворцовой набережной от стен Петропавловской крепости. Кто они были? Один, Федор Алексеев, служил декоратором в Дирекции императорских театров. Он по окончании Академии художеств учился в Венеции, а по возвращении давно уже занимался копированием венецианских vedute в Эрмитаже, выполняя тем заказы двора, пользуясь «всемиловидным одобрением» императрицы и имея достаточную известность в Петербурге¹. Так что он вовсе не был новичком в исполнении городских видов.

Другой, швед Бенжамен Патерсен, появился в столице совсем недавно, писал только «портреты и исторические пиесы» и первоначально не был специалистом по части перспективного художества². Почему оба они одновременно стали изображать Петербург и почему именно с набережной — об этом можно только строить догадки. Можно, например, вспомнить, что за год до того, в 1792 г., умер блестящий гравер и рисовальщик Гаврила Скородумов, окончивший Академию художеств вместе с Алексеевым и в один с ним год отправленный за границу.

Вернувшись, Скородумов не успел закончить, а точнее, успел только начать серию гравюр с видами набережных Невы (медные доски вместе с пробными отпечатками могли быть после его смерти проданы в Англию). Как раз к концу 1780-х годов «в гранит оделася Нева»



21. Г. Скородумов. Берега Невы. Фрагмент. Конец 1780-х — начало 1790-х гг. Гравюра пунктиром. ГРМ.

Никогда еще русские искусства не уделяли столько внимания городской повседневности. Никто еще не сумел увидеть в самом процессе строительства (а не в его результате!) самостоятельный художественный сюжет. В общем, эта панорама явно была новым словом в изображении города. Ему последовали Б. Патерсен и, видимо, Ф. Алексеев. Сам же Г. Скородумов мог вдохновляться примером А. Каналетто, картины и офорты которого он наверняка видел в Англии. А венецианский мастер всегда подробно изображал будни береговой полосы.

и Петропавловская крепость и на набережных множество зданий было выстроено или перестроено во вкусе екатерининского классицизма. Судя по случайно уцелевшим крохотным фрагментам одного скородумовского листа (одного из тех, которые он успел сделать), это были великолепные гравюры, подлинно новое слово в русском искусстве, в частности, потому, что он необыкновенно много места уделил мастерскому изображению будничной жизни невских берегов. Что Патерсен хорошо знал эти гравюры и находился под их влиянием, в этом можно не сомневаться, так как в одной из его работ 1799 г. повторены целые куски того самого листа Скородумова, обрывки которого до нас дошли. Почему бы в таком случае не предположить, что и сама идея изобразить невские набережные была взята Патерсеном у Скородумова?

О том, что задумал и что сделал Скородумов, нам известно из записок одного иностранца, посетившего мастера в Петербурге. Но если все это мог видеть и знать заезжий путешественник, то почему опять-таки не предположить, что то же самое мог видеть и знать Алексеев? Старое знакомство по академии вполне могло возобновиться с возвращением Скородумова из Англии в 1785 г., тем более что Алексеев много копировал в Эрмитаже, и в том числе с гравюр, а Скородумов заведовал там гравюрным кабинетом³. Наконец, сблизить их могла сходная участь: несмотря на известность обоих мастеров, Академия художеств не желала их признавать. Если знакомство действительно поддерживалось, то Алексеев, скорее всего, знал о замыслах Скородумова и видел подготовительные и окончательные рисунки к гравюрам, а это не могло не влиять на его собственное творчество.

Есть еще одно обстоятельство, которое может объяснять (по крайней мере для Алексеева) обращение к петербургской теме. С 1791 г.



22. Ф. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. 1793. Холст, масло. Повторение 1799 г. ГРМ.



Дирекцией императорских театров стал заведовать кн. Н. В. Юсупов, блестящий екатерининский вельможа, любитель и знаток изящных искусств, одно время живший в Венеции и сочувствовавший венецианским склонностям Алексеева. Известно, что первый алексеевский вид Петербурга с самого начала принадлежал кн. Юсупову и позже, когда тот приобрел усадьбу Архангельское, был туда перевезен и находится там по сей день. Очень может быть, что вещь эта писалась по заказу Юсупова, а в таком случае он должен быть причастен к выбору сюжета (если не прямо сам задал его) и к идее переноса венецианского опыта Алексеева на изображение Петербурга.

Был, наконец, и такой фактор, как приглашение кн. Юсуповым в Россию знаменитого декоратора и перспективиста Пьетро ди Готтардо Гонзага в 1792 г. Служить он стал в той же Дирекции императорских театров, что и Алексеев. Гонзага, надо думать, сразу оценил картинность Невы с ее парадной обстройкой. Во всяком случае, он использовал зарисовки невских набережных для своих театральных эскизов. Не исключено, что идея живописного запечатления набережных высказана или подержана им, а его художественный авторитет был очень высок.

Как бы то ни было, в силу сочетания разных архитектурно-градостроительных, профессионально-художественных и чисто биографических обстоятельств 1793 год стал датой появления на свет того классически ясного образа Петербурга, который надолго утвердился в искусстве и в изящной словесности. Образ этот появился сразу как бы в двух ипостасях — венецианской и нордической. Венецианскую создал Алексеев. Не-

24. Б. Патерсен. Дворцовая набережная у Зимнего дворца с Васильевского острова 1799. Гравюра очерком, акварель. ГМП КГ.

Первый план гравюры почти полностью взят с листа Г. Скородумова (илл. 22, 23). Наверное, и вся композиция тоже. Очень может быть, что это относится и к остальным работам Патерсена с видами Невы. Это не плагиат. Повторения и подражания были тогда вполне достойным делом. И Патерсен оказался превосходным продолжателем начинаний Скородумова. Он оставил нам любопытную хронику городского бытия речных берегов. Образ неского пространства построен на контрасте будничного ближнего и торжественного дальнего планов.



даром он долго копировал Антонио Каналетто. Современники в его видах Дворцовой набережной тотчас узнали «Венецию золотую» и наградили художника почетным титулом «русского Каналета». Действительно, Нева у Алексева заполнена зеленоватой водой адриатической лагуны и подернута изящной каналеттовской рябью, а дворцы за рекой, словно не стоящие на земле, а «якобы плавающие на водах» (Ломоносов), кажутся естественным продолжением фронта славной венецианской набережной, которую Алексева писал не раз — то с натуры, то с ведов Каналетто. Даже саму размерность города он как будто равняет по венецианскому образцу. Например, он сильно уменьшает видимую ширину Невы. Зачем? Чтобы лучше показать архитектуру? Нет. Она сама по себе не была главным предметом его художественного интереса, хотя он постоянно ее изображал. Тогда зачем же? Затем, наверное, чтобы петербургское пространство обрело дорогие художнику венецианские черты, поскольку для него строение пространств (а не архитектура зданий!) выражало душу города. И вот Дворцовая набережная приближается к Петропавловской крепости так, чтобы на глаз отстоять от нее не больше (пожалуй, даже меньше), чем набережная

у Дворца дождей отстоит, скажем, от кромки острова Сан-Джорджо Маджоре на вешах Каналетто. Это придает Петербургу приятную обозримость, он выглядит не таким уж большим и почти сплошь застроенным. Такой город надежно окружает, ограждает человека. Во всех этих венецианских уподоблениях проступает нечто куда более глубокое, чем просто прихоть живописца, увлекшегося подражанием своему кумиру. Да и подражание идет не дальше мелочей вроде приема изображения ряби на воде. Все прочее говорит не о плоском подражании, но о редкостной способности видеть невскую столицу по-венециански, а в этом, в свою очередь, удивительно давала себя знать изначальная судьба Петербурга, хотя вряд ли Алексеев специально думал о ней. Ведь когда Петр I решил превратить городок на Неве в новую столицу государства, он имел в виду «преобразить его в другую Венецию», как сообщают современники ⁴. И хотя буквально осуществить эту идею не удалось, Петербург, при полном внешнем несхождении с Венецией, сохранил с нею внутреннюю образную связь, которую и русские и иностранцы улавливали на протяжении двух с лишним веков.

Совершенно иные свойства пространственного образа Петербурга почувствовал и показал Патерсен. Он, в противоположность Алексееву, вся-



25. Б. Патерсен. Английская набережная у Правительствующего Сената. 1799. Гравюра очерком, акварель. ГМП КГ.

Шведский художник очень тонко чувствовал выразительность Петербурга с его низким горизонтом и необычайно широким, распахнутым пространством. Застройка здесь образует узкую раму, в которую вставлен простор воды — и симметричный ему простор неба.

чески подчеркивает ширину Невы. Дворцовая набережная видна далеко за рекою, и весь этот простор наполнен холодным и ясным морским воздухом. Ни в одной алексеевской работе петербургское пространство не было таким огромным, как у Патерсена. Он словно изображает здания, корабли и пр. только затем, чтобы подчеркнуть господство надо всем этим прозрачного и как бы принципиально незаполняемого пространства. Если венецианский Петербург Алексея овеивается пусть остывшим, но все еще ласковым воздухом уютной Адриатики, то в нордическом Петербурге Патерсена иногда слышно дыхание «полярных пустыни». Однако некоторые его холсты полны мягкого золотистого свечения. Ледяной воздух Севера, попав в град св. Петра, согревается идущим навстречу откуда теплым светом.

Вот это столкновение пустоты и уюта, льда и солнца, севера и юга вполне соответствовало реальным факторам, задавшим пространственную образность Петербурга, — природным и культурным. Природа предоставила огромную неуютную равнину с широкой, текущей вровень с берегами рекой, предоставила холод, ветер с моря и прекрасные белые ночи. Культура внесла сюда мечту о повторении вот в этой болотистой невиской дельте какого-нибудь древнего южного города: весь XVIII век Петербург воображался то Римом, то Константинополем, то Венецией, то (под конец века) Пальмирой. Античные архитектурные формы, с екатерининских времен постоянно здесь применявшиеся, становились таким же запечатлением этой мечты, как и сами прозвища вроде «другой Венеции» или «Пальмиры Севера». Физиогномическая выразительность Петербурга в немалой степени заключается в этом же противоречии далеких средиземноморских образцов и местной финской природы⁵.

При всем несходстве Алексея с Патерсеном они все же были современниками и принадлежали одной формации культурного со-



26. Б. Патерсен. Вид на Таврический дворец со стороны Охты. 1799. Тушь, перо, акварель. ГЭ.

знания, так что несправедливо говорить только о различиях между ними. Существовало и многозначительное сходство. Сказывалось оно прежде всего в том, как изображен дальний план: это узкая полоса фасадов, висящая между небом и водой. Город вдаль почти не имеет глубины; если между зданиями и попадают разрывы, взгляд не может уйти в них далеко. В последующие годы оба художника будут более сложно развешивать пространство в глубину, но в первых их работах весь город состоит лишь из зеркала Невы и ограждающей его сплошной архитектурной рамы, за которой словно ничего нет. Не видно ни шпилей, ни куполов, ни столбов дыма, никаких вообще признаков продолжения города за этой фасадной стеной. Она становится символическим заместителем всего рода, его «иероглифом», и соотносится уже не с лежащими за нею улицами и кварталами, а лишь с объемлющими ее водами и небесами. Она одинаково с ними освещена, отражается в них, а у Патерсена даже похожа на них по цвету. Тем самым она принадлежит их кругу и разделяет их бытие, полное абсолютного покоя, света и гармонии. Поскольку природа в эпоху сентиментализма устойчиво ассоциировалась с вечностью, то вечности оказывается причастен и город, но далеко не целиком, а лишь в той мере, в какой его символизирует лента дворцовых фасадов. Иначе говоря, в круг просветленных стихий принимается только город как произведение высокого искусства. Такой город, дистанцированный от всего преходящего и гармонически слившийся с вечностью, связан со стихиями двусторонней связью. Если видение города исчезнет с горизонта и стихии, доселе безмятежные, предоставлены будут сами себе, то они могут утратить всякое благочиние и превратиться в свирепый хаос. Именно такую картину рисует Карамзин в повести «Остров Борнгольм», написанной в 1793 г., одновременно с первыми вестями Патерсена и Алексева: «Волнение шумных вод и туманное небо остались единственным предметом глаз наших, предметом величественным и страшным». Значит, чтобы стихии не пришли в шумное волнение и не стали страшны, между ними должен виднеться город, хотя бы узкой полоской, которая будет разделять и соединять их, а тем самым сообщать им строй и порядок. Вообще, мироустроительная роль высокого искусства, завершающего собой природу, живо чувствовалась сентиментальным воображением и получила прекрасное выражение, например, в усадьбах, огромные пространственные композиции которых были моделями гармонического, духовного, просветленного космоса.

Речь до сих пор шла лишь о дальнем плане. Теперь взглянем на ближний. И тут опять между Патерсеном и Алексевым обнаруживается далеко идущее различие. У Патерсена ближний план — это самостоятельное пространственное целое, занимающее немалую часть композиции и живущее собственной жизнью. Здесь разворачиваются разнообразные мизансцены из городских будней. Если собрать все, что художник изобразил на первых планах своих картин, акварелей и гравюр, получится настоящая энциклопедия петербургской повседнев-



27, 28. Б. Патерсен. Вид Английской набережной с Васильевского острова. Части первая и вторая. 1799. Гравюра очерком, акварель. ГЭ.

Вопреки названию листов, главный художественный интерес гравера (и зрителя тоже) сосредоточен не на знаменитой аристократической набережной, виднеющейся далеко за рекой, а на ближнем пространственном плане, изображающем повседневную, в основном низовую и трудовую жизнь береговой полосы Васильевского острова. Здесь развернута целая энциклопедия петербургских будней времен Павла I, с их характерными персонажами, занятиями и особым предметным миром, как видно, очень увлекавшим художника.

ности, составленная им не просто этнографически добросовестно, но с каким-то сердечным расположением ко всему, что встречает его очень внимательный взгляд. Как мужики грузят барку или бечевой тянут струг, варят еду, везут кирпичи и дрова, отесывают камни и бревна, как мещане удят рыбу или торгуются с лоточником, как господа прогуливаются в сопровождении лакея — все это для него ничуть не менее любопытно, чем дворцы на дальней набережной. И все это имеет равные с дворцами права на заполнение городского пространства. Ближние планы Патерсена заполнены движением и работой, люди идут, едут, жестикулируют, причем сами их фигуры размещены с искусной неравномерностью, которая создает впечатление пульсации жизни. Словом, здесь изображена как бы мастерская, в которой создается совершенный город, видимый вдали.

Совсем не то у Алексеева. В его первых ведутах безусловно господствуют средний и дальний планы. Картины написаны ради них. Ближний план сведен к кусочку земли, который как-то наискось ютится в нижнем углу композиции, «в ногах» у дальнего плана, и не представляет собою никакой пространственной целостности. Человеческие фигуры расставлены здесь с той равномерностью, которая должна исключать ощущение движения. И действительно, почти все они не двигаются и ничего не делают. Некоторые разглядывают Дворцовую набережную. В общем, ближний план для того и нужен, чтобы все внимание направить на дальний. Он должен передать свой созерцательный покой зрителю и привести его в состояние тихого благоговения, необходимое, чтобы вполне проникнуться не только видимой красотой, но и сокровенным смыслом зрелища, открывающегося в залитой светом глубине петербургского пространства. Патерсен и Алексеев — это, так сказать, Марфа и Мария Петербурга.

Патерсен отовсюду заинтересованно разглядывает город, подробно и с пониманием перебирая все его детали. Алексеев же, пораженный, пребывает в неподвижном и восторженном созерцании. Ему важно целое, а не подробности. Потому и результаты такие разные: Патерсен за 10—12 лет выполнил многие десятки видов маслом, акварелью и раскрашенным офортом (они получали весьма лестное признание — «удостоенные высочайшего е. и. величества одобрения»), покупались в Императорский «Гермитаж»), а Алексеев за те же годы сделал лишь несколько повторений двух парных картин, которые написал с самого начала. Но зато огромный успех этих картин у самой избранной публики — отсюда и заказы на повторение — говорит о том, что Алексеев дал очень верное выражение образу Петербурга, общему для тогдашней русской культуры. «Великолепные здания, позлащенные утренним солнцем, ярко отражались в чистом зеркале Невы» — кажется, что К. Н. Батюшков писал эти известные слова, глядя на алексеевский холст 1794 г. В действительности же они независимо от него появились 20 лет спустя, в 1814 г., и показывают, как долго алексеевский образ сохранял художественную актуальность.

Но слова эти картинностью своей свидетельствуют еще и о том, что в тогдашней русской культуре доминировали зрительные ценнос-

ти. Не случайно Батюшков вложил это описание в уста художника. Картинность давно была лучшим мерилom всякой художественности и заключала в себе высшее наслаждение. «Уже я всей вселенны зритель!» — так поэт-сентименталист в 1794 г. описывал состояние полного блаженства ⁶. Достоинство словесности определялось ее способностью рисовать картины:

Натуры каждое явление
И сердца каждое движенье
Есть кисти твоя предмет;
Как в светлом, явственном кристалле,
Являешь ты в своем зеркале
Для глаз другой, прекрасный свет ⁷.

Из этого карамзинского гимна искусству поэзии (а она для него — «бог чувствительных сердец») явствует, что поэзия работает, как живописец, она поет «для глаз», ее дар — все делать видимым. Поэтому изящные формулы Карамзина так легко прилагаются к художественным опы-



29. Ф. Алексеев. Вид Адмиралтейства и Дворцовой набережной от 1-го Кадетского корпуса. Середина 1810-х. Холст, масло. ГРМ.

Ближние планы так разрослись, что сами превратились в целые картины. У Алексева здесь два плана: ближайший (вертикальная кулиса слева) и более далекий (набережная Васильевского острова перед Исаакиевским наглавным мостом). Художник смотрит на Петербург глазами частного человека, например, глазами той компании созерцателей, которая уединилась на балконе и как бы парит над городом. Вертикальности и телесности ближайшего плана противопоставлено бесплотное видение Дворцовой набережной, горизонтально стелющейся и исчезающей в светлой дали.

там Патерсена и Алексеева. В чем, как не «в светлом, явственном кристалле», Патерсен показал самые разные картины Петербурга, сходящиеся к единому и единственному образу пространства, а если угодно — исходящие из него. И что, как не «другой, прекрасный свет» (в значении «мир»), живет в «венецианском» воображении Алексеева, когда он не может оторвать глаз от Невы, отражающей «в своем зеркале» череду дворцов.

Нельзя не заметить, что со временем соотношение ближнего и дальнего планов у обоих художников менялось. Происходило это довольно быстро и в совершенно определенном направлении. Возьмем для примера «Вид Английской набережной с Васильевского острова», гравированный Патерсеном в 1799 г. Скомпонован он в принципе точно так же, как и «Вид Дворцовой набережной». Но как изменилось соотношение частей! Ближний план занял уже столько места, а происходящие на нем незначительные события так энергично захватывают внимание зрителя, что эта часть листа явно стремится стать главной. К тому же сам ближний план получил заметное развитие в глубину, и в нем уже есть свои пространственные планы: ближний к зрителю, с каретой и гвардейской командой, и более далекий, у кромки воды. Нева занимает места так мало, что выглядит совсем не просторной стихией, но довольно тесным рабочим местом водовозов, грузчиков, матросов. А фасады аристократической набережной, как толпа зрителей, смотрят из своей не такой уж прекрасной и не такой уж дали на жизнь ближнего плана, стараясь поверх будок и навесов разглядеть, что здесь делается, хотя ничего особенного здесь не происходит. Замечательно, что никто не бросает ни единого взгляда отсюда туда, на знаменитую набережную. Наоборот, все стоит к ней спиной. А действие целиком развернуто на зрителя. Поэтому все его участники смотрят в глубь Кадетской и Первой линий Васильевского острова, в глубь суши, а не в сторону Невы. Туда уже незачем смотреть: кромка воды так загромождена дровяными барками, будками, навесами и прочими принадлежностями городского быта, что реки за ним почти не видно. Из-за этого художник выбирает точку зрения значительно выше уровня глаз пешехода. Высота горизонта здесь точно соответствует положению глаз человека, смотрящего из окна бельэтажа Кадетского корпуса (он слева). Известно, что обитаемое пространство Петербурга жестко расслаивалось по вертикали. Обитателями бельэтажей была наиболее состоятельная и просвещенная часть столичного населения, им принадлежал самый удобный слой городского пространства, так что Патерсен в данном случае показывает город с их обычной высоты. Оттуда Нева еще как-то видна, и можно рассмотреть Английскую набережную. Если же спустится с этой привилегированной позиции, то не увидишь уже ничего, кроме среды уличных будней. Но похоже, что и из окон бельэтажа, право, интереснее разглядывать эту невзрачную будничную среду, чем парадную застройку далекой набережной.

Тот же процесс шел и в творчестве Алексеева. Его художественный интерес в конце концов сосредоточился на ближнем плане, и в этом отношении он прошел эволюцию куда более значительную, чем Па-

терсен. Лет через двадцать после первых своих шедевров, уже прославленным мастером, советником Академии художеств, коллежским асессором и владимирским кавалером (что давало право потомственного дворянства с обращением «ваше высокоблагородие» — ему, сыну отставного солдата, сторожа Академии!), он написал «Вид Адмиралтейства и Дворцовой набережной от 1-го Кадетского корпуса», о котором весьма искушенный современник отзывался так: «Сия картина признана знатоками за счастливейшее произведение Алексеева и оправдывает совершенно титул русского Каналетти»⁸. «Вид», стало быть, сделан почти с того же места, что и гравюра Патерсена, но пространственная композиция разительно отличается и от этой гравюры, и от алексеевской картины 1794 г., хотя и сохраняет некоторое с нею преемство. Там ближний план, т. е. ближний берег Невы, скромно помещался в левом нижнем углу. За 20 лет он разросся так, что здесь уже занимает большую часть изобразительного поля и сильно теснит Неву и дальний план, а главное, сам делится на два независимых плана, резко противостоящих друг другу. В этом отношении Алексеев идет настолько дальше Патерсена, что правильнее, пожалуй, говорить не о двух, а о трех планах его «Вида»: ближний представлен левой вертикальной кулисой, средний — набережной Васильевского острова, а дальний точно указан в названии картины. А еще точнее, оба берега Невы составляют как бы отдельную картину, которую с любопытством разглядывают обитатели левой кулисы, находящиеся в каком-то ином пространстве. Так в те годы со специальных зрительских балкончиков и галерей разглядывали диорамы с видами городов и памятных событий. Конечно, эта картина — совсем не та, что представляла очарованным взорам 20 лет назад. Нева уже не столько дивная стихия, сколько проезжая дорога, да и славные здания на том берегу постепенно исчезают в какой-то дымке. Зато ближний берег заполнился довольно подробным изображением городской жизни, здесь ходят и ездят люди всяких чинов и состояний. И хотя каждая фигура или группа фигур представлена в движениях и поворотах вполне натуральных, все они размещены по обширному полю набережной с той равномерностью, которая не может вызвать подлинного чувства биения жизни и выдает прирожденную созерцательность Алексеева. Его художественный интерес сосредоточен не на движущейся, а на покоящейся действительности. Что ж, этому вполне соответствует чисто созерцательная установка всей картины, обозначенная поведением зрителей на балконе слева.

Все они захвачены зрелищем города. Кто через перила глядит вниз, на Василеостровскую набережную, а кто в зрительную трубку рассматривает далекую Адмиралтейскую сторону. Все эти дамы и господа принадлежат к той просвещенной публике, которая восторгалась творчеством Алексеева, точно выразившим ее пространственные идеалы. Каковы же они были?

В самом начале XIX века появился русский перевод небольшой французской книжечки, необыкновенно популярной в Европе и, судя по количеству русских продолжений и подражаний, имевшей большой успех в России. Автор ее, художник и литератор Ксавье де Местр,

будущий приятель, а затем свойственник А. С. и Н. Н. Пушкиных, описал ситуацию домашнего ареста, когда, изолированный в своей комнате, он совершает по ней сентиментальное гутешествие и обнаруживает в ее тесных стенах целый космос, способный надолго захватить все чувства. «...Люди, от коих я завишу, хотят возвратить мне свободу; — как будто они у меня ее отняли! как будто в их воле было <...> не позволять мне по желанию моему пробегать обширное пространство, всегда предо мною открытое! — Они запретили мне ходить по городу, но оставили мне всю вселенную; безпредельность и вечность покорены мне»⁹. Интериоризация воображения, вполне созвучная распространенной тогда масонской идее «внутреннего человека», становится одной из норм культуры. Мир лучше всего созерцать изнутри человека, и для этого особенно подходит замкнутое пространство приватной жизни — комната, кабинет. Туда постепенно перемещается центр духовной деятельности. Это был, вообще говоря, настоящий культурный переворот, связанный с новым пониманием свободы и имевший богатые художественные последствия. Парящий над городом балкон, на котором уединилась компания созерцателей, — вот пространственный образ, ранее неизвестный изобразительному искусству. Как раз в те годы, когда появился этот «Вид», К. Н. Батюшков сочинил свою «Прогулку в Академию художеств», полную описаний Петербурга, прекрасных в своей широкой картинности. Но начинается «Прогулка» со сладких воспоминаний об уединенной беседе, откуда автор с приятелями «любовались прелестными видами»¹⁰. Ее родство алексеевскому балкону очевидно. И совершенно прав был И. Э. Грабарь, заметивший по поводу этой (и парной к ней) картины Алексея: «Оне изображают Петербург, но дают целый мир»¹¹. Только мир, устроенный особым образом: его огромные пространства ориентированы теперь на крошечную физически, но способную вместить «безпредельность и вечность» сферу частного человека и от нее получают смысл и достоинство.

Примечания

- 1 А. А. Федоров-Давыдов. Федор Алексеев. М.; Л., 1995.
- 2 Г. Комелова, Г. Принцева, И. Котельникова. Петербург в произведениях Патерсена. М., 1978.
- 3 Е. Некрасова. Гаврила Иванович Скородумов. М., 1954.
- 4 Описание Санкт-Петербурга и Кроншлота в 1710—1711 гг. // Русская старина, т. XXXVI. СПб., 1882, с. 51.
- 5 М. Н. Эпштейн. Венеция в русской поэзии XIX в. // Доклад на конференции «Випперовские чтения — 86». М.: ГМИИ, февраль 1986 г.
- 6 Сочинения Ивана Дмитриева. Часть вторая. М., 1803, с. 14.
- 7 Н. М. Карамзин. Дарования // Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений. Издание второе. М.; Л., 1966, с. 219.

- 8 Собрание отличных произведений Российских художников и любопытных Отечественных древностей, принадлежащее Павлу Свиныну. Цит. по кн.: А. А. Федоров-Давыдов. Федор Алексеев, с. 98.
- 9 [*Ксавье де Местр.*] Путешествие по моей комнате. С французского перевел Кряжев. М., 1802, с. 177—178.
- 10 Сочинения в прозе и стихах Константина Батюшкова. Издание второе. Часть первая. СПб., 1834, с. 124.
- 11 И. Э. Грабарь. Федор Яковлевич Алексеев // Старые годы. Июль—сентябрь, 1907, с. 382.

«Литографические поэмы»

И, неподвижный, я стоял,
И все забыл, и по простору
Невы великой — волю дал
Блуждать задумчивому взору.

Иван Тургенев

В 1810-е годы, когда Алексеев писал виды Адмиралтейской стороны с Васильевского острова, в России появилась одна техническая новинка, которой суждено было сыграть огромную роль в художественной культуре вообще и в художественной биографии Петербурга в частности. С 1816 г. для размножения документов в военном ведомстве начала использоваться печать с литографских камней. Способ оказался проще и дешевле традиционной гравюры на меди, к тому же камень выдерживал большее число оттисков, чем медная доска. Литографию быстро освоили художники — и для репродуцирования живописи (раньше для этого использовалась гравюра), и для создания оригинальных произведений. Одним из первых объектов, на котором были испробованы возможности новой художественной техники, стал Петербург.

«Литографические поэмы»

В 1820 г. было основано Общество поощрения художников, частная организация, действовавшая независимо от Академии художеств, а в вопросе литографии даже вопреки ей. Дело в том, что тогдашний президент Академии А. Н. Оленин, человек просвещеннейший и отнюдь не ретроград, считал литографию чисто множительной техникой, предназначенной для тиражирования чужих оригиналов, и не видел в ней никаких собственных художественных возможностей. Поэтому Академия не признавала литографию искусством и не давала никаких званий художникам, работавшим в этой технике. Общество же поощрения, напротив, с самого начала ориентировалось на художественную литографию, и одним из первых его предприятий был выпуск серии литографированных видов столицы по рисункам, выполненным специально для этого издания. Имелось в виду «издание примечательных зданий С.-Петербурга <...> чтобы памятники зодчества, украшающие ныне столицу Русскую и своею огромностью, изящностью и историческими воспоминаниями внимания достойные, были собраны и представлены современникам и <...> сохранены для потомства»¹. Значит, цель общества состояла в увековечении петербургской архитектуры. Дело возглавил начальник корпуса военных топографов полковник Ф. Шуберт, тот самый, который через несколько лет составил известный своей точностью план столицы. Для рисования с натуры поочередно приглашались 10 художников, зарекомендовавших себя в изображении архитектуры (были среди них и два архитектора, впоследствии знаменитых, — К. Тон и А. Брюллов). Руководил ими академик и профессор Максим Воробьев, выдающийся «перспективный живописец», лучший из учеников Алексеева. На камень рисунки переносили семь мастеров-литографов. Впрочем, некоторые из художников рисовали на камне собственноручно. Печатью руководил знаменитый рисовальщик и гравер граф Федор Толстой. Печатались виды сперва в военном литографическом заведении при Главном штабе, а потом в лучшей из частных литографий у П. Гельмерсена. Словом, все было поставлено на самую широкую ногу. Выходило издание отдельными выпусками — два раза в год по тетрадке, содержа-

щей 4 листа. Тираж был по тем временам огромный — до 1400 экземпляров. Некоторая его часть (300 экз.) печаталась с двух камней: с одного — основной черно-белый рисунок, с другого — дополнительный серый, охристый или коричневатый тон.

Издание имело большой успех, отчасти по причине его относительной дешевизны. Литографский лист без раскраски стоил 2 рубля ассигнациями. Это было недорого. Скажем, скромный петербургский чиновник, старавшийся жить прилично, но без своего домашнего хозяйства, тратил на пропитание около полутора рублей в день². А гравюра того же формата, что литографский лист Общества, стоила десятки рублей. Вообще же цель этих изданий состояла не в коммерческой выгоде. И листы «Собрания видов Санкт-Петербурга и окрестностей» были совсем недороги прежде всего по отношению к их художественному уровню. Ведь другие художники, Орловский, например, продавали свои литографии и по 50 рублей за лист. Спору нет, листы Орловского прекрасно нарисованы, но все же купить их мог только очень состоятельный любитель. А листы Общества, тоже отличного рисунка, адресованы массовому потребителю, тому самому рядовому горожанину, которого в 1820-е годы можно постоянно видеть на первых планах петербургских видов и который в следующем десятилетии стал одним из главных героев русской словесности в ее самых лучших образцах.



30. С. Галактионов. Биржа с маяками. 1821. Раскрашенная литография. ГРМ.

Огромное, пустое (неприменно пустое!) и светлое пространство, заключенное в торжественную архитектурную раму, — таким виделся Петербург художественному воображению позднего ампира. Между тем известно, что здесь, на стрелке Васильевского острова, было одно из самых многолюдных мест столицы. Ведь Биржа служила общепетербургским деловым центром, а рядом (на Малой Неве) был международный торговый порт и старый Гостиный двор.

Итак, Общество имело в виду увековечить «памятники зодчества, украшающие ныне столицу». Как же петербургские рисовальщики осуществили это намерение? Возьмем один из самых знаменитых листов издания, вошедший в первую тетрадку 1821 г., — «Биржу с маяками». Автором его был академик Степан Галактионов, наиболее маститый из приглашенных Обществом художников. Здесь в самом деле изображены известнейшие здания столицы — Зимний дворец, Адмиралтейство, Биржа. Но изображены лишь небольшими фрагментами, да и те либо раздвинуты к краям листа, либо отнесены далеко в глубину. Всю середину композиции занимает светлая пустота. Ее столько, что преодолеть, заполнить или хотя бы пересечь выше сил человеческих. И художник вовсе не намерен ее заполнять: редкие фигурки людей только подчеркивают ее бескрайность. А между тем петербургская Биржа, непосредственно связанная с международным торговым портом, была одним из главных центров деловой жизни не только столицы, но и всей империи. Рядом с нею в 20-е годы строят огромные новые пакгаузы. Сюда со всего города ежедневно съезжались купцы в дорогих колясках с отличными, раскормленными рысаками³. Целая выставка купеческих экипажей и лошадей постоянно красовалась на той самой площади, которая в листе Галактионова поражает своей пустотой. Кругом всегда полно извозчичьих дрожек. Рядом грузились бесчисленные ломовики. «Длинные и тяжело нагруженные обозы тянутся <...> с биржи к заставам»⁴, т. е. в другие города. Вокруг толкся всякий люд: нищие, лоточники, матросы и грузчики из порта, а то и господа, специально приехавшие посмотреть на знаменитое здание, на корабли в порту, на разношерстную толпу. В Петербурге было почти 10 тысяч человек купеческого звания, и большая их часть имела дело с Биржей. Наверняка площадь перед нею никогда не пустовала. Любопытно, что в некоторых экземплярах первой тетради вместо листа Галактионова встречается лист Васильева, в точности повторяющий галактионовский во всем, кроме стаффажа. Васильев пытается хотя бы слегка занять площадь, показывая несколько дрожек, одну нагруженную телегу, кое-какую публику. Но все они явно не справляются с задачей заполнения пустоты, да художник, видимо, и не стремился к тому. Пустынное петербургское пространство, а вовсе не архитектура, остается главным героем этого изобразительного сюжета, очень популярного в свое время. Архитектура же образует лишь одеяние пустоты, сообщающее ей вид и достоинство пространства. В этом давала себя знать исконная природа Петербурга, с самого начала представлявшего собою облачение пустот. Скажем, велел Петр I строиться по берегам Невы — и тонкий слой городского тела обошел контуры гигантского водного зеркала. В принципе такова же была, а главное, таковой же долгое время воспринималась обстройка улиц и площадей, непривычно широких, строго по красным линиям. Вот впечатление человека, впервые попавшего в Петербург: «Здесь все гигантское <...> Сама необозримость свободных пространств создает впечатление, что дома вокруг низковаты, а с другой стороны, их действительно небольшая высота только подчеркивает широту пространства между ними»⁵.



Чтобы показать пустоту, Галактионов в «Бирже» использует здания. Но вообще он умеет обойтись и без них. Вот, например, один из самых виртуозных листов серии — «Вид с Каменноостровского моста». Несколько дач стоят вдалеке среди зелени, но они не играют почти никакой роли в пространственной композиции. Их вполне могла бы заменить стена деревьев. Единственное сооружение, сильно влияющее на строение и образ пространства, — это мостовой парапет. У него двойная роль. Он резко отделяет увиденную «изнутри» смотровую площадку переднего плана от созерцаемой «извне» картины Малой Невки и островов, пространство зрителей — и зрителя, — прижатое к картинной плоскости, от очень глубокого пространства ландшафта, которое уводит глаз в далекие райские кущи. А кроме того, линии парапета и тротуара так медленно, так долго через весь лист скатываются в нижний угол, делая там плавный разворот и переходя в перспективное сокращение берега, что от этого изысканного графического жеста само собою возникает ощущение покоя и простора, где всегда тихо и жизнь идет с рассеянной неторопливостью. Бывает, правда, что и сюда доходит столичная суета: слева, со стороны города, появился, адъютант с пакетом и скачет придворный курьер с какими-то узлами. Но фигура адъютанта только внешне изображает движение, на самом деле не двигаясь. Не случайно руки его как бы держатся за стойки перил, а ноги и корпус поставлены строго вертикально. Если это и ходьба, то ходьба на месте. Да и курьер, покойно расположившийся в седле, никуда в действительности не скачет. Лошадь его застыла в воздухе и только делает вид, будто идет галопом. И это вовсе не потому, что Галактионов вообще не умеет передать живое

движение. Просто здесь нужно другое. В том, что корпус курьера так же вертикален, как у прочих персонажей, а корпус лошади, строго параллельный перилам моста и борту тротуара, включается в ритмическую фигуру парапета, в его длинное изящное скольжение, есть свой художественный смысл: здесь, в пространстве невозмутимого покоя, все бурные движения вдруг замирают, субстанция покоя пронизывает их и останавливает на любой фазе. Пространство неподвижного движения, стройно организованная пустота, царство созерцания – этот галактионовский образ вполне соответствует магическому действию реального места на воображение современников. Некий иностранец, неожиданно оказавшийся на Каменноостровском мосту, поражен «сладожными рощами, высокими и величественными деревьями. Посреди зеленого амфитеатра рассыпано множество прелестных сельских усадеб <...> их можно принять за фарфоровые или картонные, так ярко они выглядят <...> Небо ясно, воды прозрачны, растительность свежа и изобильна <...> всюду вода, всюду зелено, всюду очарование и волшебные картины! Не знаю, месье, где я» ⁶.

Доминирование пустоты в образах петербургского пространства вовсе не обязательно связано с его безлюдностью, реальной или воображаемой. Взглянем на листы, изображающие самую густую толпу. На одном из



32. А. Брюллов. Вид Сенной площади. 1822. Акварель. ГМПКГ.

Самый крупный и людный петербургский рынок показан так, чтобы середина изображенного пространства осталась свободной. Она занята проездом, продолжающим створ Садовой улицы. И хотя автор подробно и с явным удовольствием рисует рыночную жизнь, пространство этой жизни представляется ему таким же регулярным, как и весь город. Подчеркнуто, например, что возы с сеном выстроены строго параллельно оси улицы. А сама она условно показана безлюдной, чтобы лучше видеть ее далекую перспективу.

них А. Брюллов представил Сенную площадь — крупнейший рынок столицы. И хотя известные здания — Успенская церковь и симметричная ей новая Кордегардия — показаны подробно и занимают в листе вполне достойное место, все же главный художественный интерес сосредоточен не на них, а на самом рынке. Площадь битком набита возами, мужиками, лошадьми, покупателями, и совершенно ясно, что рисовать и разглядывать их было куда интереснее, чем «памятники зодчества, украшающие ныне столицу». Но вот что особенно любопытно: композиция построена так, чтобы хорошо был виден свободный широкий проезд посреди рынка. Кроме того, точно указана связь с соседним пространством — Садовой улицей.

Другой пример — «Горы на Царицыном лугу» (по рисунку К. Сабата и С. Шифляра). Изображено здесь чрезвычайно многолюдное гулянье на масленой неделе. Знаменитые здания — Мраморный дворец, новые казармы Павловского полка — отгеснены на задний план, так что лист почти целиком посвящен развлекающейся толпе. В ней есть портретные фигуры известных городских чудаков, отчего ее разглядывали с особым удовольствием. Весь Петербург знал, какая давка стоит вокруг гор и «под



33. К. Бегров по рис. К. Сабата и С. Шифляра. Горы на Царицыном лугу. Середина 1820-х. Раскрашенная литография. ГМГ КГ.

Как бы тесно ни было заполнено показанное пространство, его середина непременно воображалась пустой. Здесь эту пустоту создает скат катальной горы. А подробно изображенное архитектурное окружение точно фиксирует место действия.

Портреты известных горожан — обычная деталь городских видов. Толстяк с лорнетом, которого, того и гляди, собьют катающиеся, — фигура явно портретная. Неясно только, кто это.

Зато ясно, кто изображен в долгополом кафтане, со старомодной пудреной косой и в огромной шляпе давно забытого образца. Это известный всему городу бригадир И. Брыгалов, бывший капитан Михайловского замка. Он демонстративно продолжал носить мундир времен Павла I в знак верности императору, убитому заговорщиками четверть века назад.

балаганами». И тем не менее лист скомпонован так, чтобы его середина, т. е. середина изображенного пространства, осталась свободной. Для этого сплошная толпа раздвинута широким скатом катальной горы, примерно так, как у А. Брюллова рыночная толчаея раздвинута проездом. Но, может быть, дело в том, что тут и там изображены открытые центрические пространства?

Нет, дело не в этом. Когда те же рисовальщики показывают пространство совсем другого типа, скажем дорогу, то художественная интерпретация такого пространства следует тому же самому приему. Вот «Лавра святого Александра Невского». Здания лавры опять-таки составляют лишь фон, а авансцену занимает низовая придорожная жизнь, идущая под стенами монастыря. Изображено довольно много народа за разными занятиями, но середина композиции, а тем самым и середина представленного пространства, остается пустой. Объяснить это можно только общим строем пространственного воображения эпохи ампира.

Английский путешественник в 1820-х годах не без удивления писал о «главных гостиных <...> большею частью не имеющих обстановки в центре, хотя хорошо обставленных по окружности»⁷. Речь идет о парадной анфиладе богатого дома. Но так же точно все могло быть и в скромных жилых помещениях. Н. В. Гоголь, в 1820-х годах учившийся в Нежинском лицее, поставил мебель в своей комнате не по стенам, как все, а посередине. Это было так странно, что вызывало известную неприязнь и



34. *Неизвестный художник. Гостиная Олениных. Конец 1810-х. Акварель. ГМГ.*

Показывая даже небольшое помещение с интимной компанией, художник все же не может вообразить его средству занятой людьми или вещами. Упругое пустое пространство как бы обладает собственной активностью и отжимает все к стенам.

надолго запомнилось его соученикам⁸. Значит, в тогдашнем пространственном воображении середина интерьера непременно должна была оставаться незанятой. Обстановка и вслед за нею люди группировались вокруг этой неприкосновенной пустоты. В изображении даже небольшой гостиной А. Н. Оленина все присутствующие располагаются у стен, а середина помещения пуста. Если на деле оно было и не совсем так из-за малых размеров комнаты (видимо, это часть парадной спальни, примыкающая к окнам и отделенная от алькова портьерой, т. е. действительно помещение небольшое), то тем показательнее стремление анонимного художника изобразить все «как надо». Ампириному воображению всякое правильно устроенное замкнутое пространство представля-



35. Женский костюм. Модная картинка 1800-х. Офорт, акварель, ГМП.

Одежда прилегает вплотную к телу, а головной убор и волосы — к голове. Легкие, тонкие, иногда полупрозрачные ткани, ниспадающая множественность вертикальных складок, придают фигуре вид стройной колонны, занимающей минимум места в пространстве. Этот эффект усиливается очень высокой талией, не создававшей впечатления пережатости фигуры в поясе.



36. Мужской костюм. Модная картинка 1800-х. Офорт, акварель. ГМП.

Небольшая шляпа, иногда с прижатыми полями, коротко остриженные волосы вместо торчащих букалей и длинных кос, точно по фигуре сшитые фрак и панталоны (бывают и туго обтянутые) и плотно облегающие ногу мягкие сапоги — все это выглядит припихнутым к телу под давлением упругого окружающего пространства. Люди словно ощущали на себе его постоянный напор.



37, 38. Женские костюмы. Модные картинки 1820-х. Офорт, акварель. ГМП.

В 20-е годы место легких складок заняла гладкая упругая поверхность, вместо открытых рук появились глухие рукава и простеганные плечи. Одежда приобрела собственный твердо очерченный объем и полностью скрыла тело. Талия к середине 20-х годов опустилась на свое естественное место, и женский силуэт навсегда потерял ампирную колонообразность. До середины 20-х годов давление пространства еще в состоянии удерживать это платье близко к фигуре. Но во второй половине 20-х годов прически, шляпы, рукава, юбки начинают неуклонно расширяться, наступая на окружающее пространство, а ткани становятся все более плотными.

лось пустым в середине и занятым только по краям. Главную смысловую нагрузку несла именно центральная пустота. Если что-то помещалось туда, то сразу приобретало особую значимость, становилось главным. Скажем, в зале парадной анфилады середина могла быть занята только в случаях званого обеда (сюда ставился стол) или бала (здесь танцевали).

Ампирное пространство обладало некоей особой упругостью и потому не только отжимало всю обстановку комнат к стенам, но и как бы слегка сдавливало находящихся в нем людей. Достаточно взглянуть на одежду 1800–1810-х годов, вернее, на модные картинки — ведь в них пространственный идеал костюма выражался с большей чистотой, чем в реальной одежде. «Античные» дамские платья из тончайшей ткани без талии, с поясом под грудью, ниспадавшие множест-



вом длинных вертикальных складок; узкие длинные рединготы; мужские панталоны в обтяжку и короткие, тесно сидящие фраки; волосы, плотно прилежавшие к голове, — все это было словно прижато к человеческому телу какой-то внешней силой, не дающей ему никуда распространиться за его естественные пределы. Только в первой половине 1820-х годов появляются признаки того, что человеческое тело как бы сосредоточивает вокруг себя энергию, необходимую для сопротивления сдавливающему действию пространства: дамские платья, раньше носившиеся просто поверх рубашки или даже трико и покорно облекавшие тело мягкими складками, теперь надеваются на накрахмаленную нижнюю юбку, отчетливо расправляются, становятся гладкими и приобретают собственный колоннообразный объем, а мужские панталоны уже не обтягивают ног и делаются более жесткими, похожими на трубы. Позже, во второй половине 20-х годов, когда строгий вкус ампира постепенно сдает позиции, человеческое тело начинает явно захватывать окружающее пространство: прически, шляпы, рукава и подола платьев год от года расширяются во все стороны. Пространство теряет упругость, а вместе с ним и абсолютную власть. Это не могло не иметь огромных художественных последствий. Но речь о них пойдет в следующей главе.



39. С. Галяктионов с картины С. Щедрина. Вид колоннады Аполлона с каскадом в Павловске. 1813. Офорт, резец.

Композициям Семена Щедрина всегда свойственна изысканная пространственность. Обычно она создается выразительным контрастом стройных, изящных листовых масс и разных по форме далеких просветов, открывающихся между ними. Щедрина много лет вел пейзажный класс в Императорской Академии художеств и был учителем отличного рисовальщика А. Мартынова. Может быть, ему Мартынов обязан нестривильностью своего пространственного воображения, хотя проявилась она не столько в пейзажах парков — основной специальности Щедрина, — сколько в рисовании и литографировании замечательных видов Петербурга.

40. Ф. Матвеев. Водопад в Тиволи. 1810. Холст, масло. Воронежская картинная галерея.

Мощная выразительность матвеевских пейзажей, построенных на охвате огромных пространств, могла повлиять на творческое воображение А. Мартынова. Он по окончании петербургской Академии художеств с золотой медалью был отправлен в Италию тогда, когда российскими пексионерами там руководил Ф. Матвеев. Правда, в довольно посредственных итальянских студиях Мартынова не заметно прямых следов матвеевского влияния. Оно могло дать знать о себе позже. Ведь так было и с Ф. Алексеевым: «русским Каналетом» он стал не в Венеции, а много лет спустя в Петербурге.



Представления о городе и об интерьере задавались одним и тем же типом воображения. А поскольку уже в 1810-х годах интерьер начал в этом воображении доминировать, то нет ничего удивительного в том, что город тоже стал представляться своего рода интерьером, внутренним пространством, в котором идет обычная городская жизнь. Основным типом интерьерного пространства была анфилада. Поэтому, наверное, А. Брюллов так скомпоновал свой «Вид Сенной площади», что городское пространство приобретало достаточно заметную анфиладность. Но самым, пожалуй, ярким свидетельством интерьерного видения города служат литографии академика и бывшего декоратора императорских театров Андрея Мартынова, появившиеся одновременно с изданиями Общества поощрения художников. Вообще, Мартынов начал рисовать и писать Петербург лет за двадцать до этого. И с самого начала его постоянное внимание, как бы минуя застройку, хотя он изображал ее красиво и достаточно достоверно, было направлено прямо на петербургское пространство, строй и характер которого он чувствовал очень тонко. Такого разнообразия типов пространства, которое увидал и показал в городе Мартынов, не умел



видеть, кажется, ни один художник до начала XX века, так что в этом отношении следующим за ним был М. Добужинский. Необыкновенную чувствительность Мартынова к пространству, может быть, воспитали два замечательных ландшафтных живописца — Семен Щедрин, по классу которого он учился в Академии художеств, и Федор Матвеев, под руководством которого он провел свои пансионерские годы в Италии (1788—1794). Кроме того, вместе с Щедриным он по заказу двора писал фрески в Павловском дворце в 1797 г. Пейзажи Щедрина и Матвеева отличались изощренной пространственностью. При всем различии между ними оба они использовали растительность, воду, постройки, рельеф земли и пр. как материалы для создания выразительнейших пространственных композиций. Правда, они оставались людьми XVIII века, а Мартынов полностью развернулся уже в эпоху ампира, и развернулся так свободно, что многие его опыты выходят за пределы ампириного мировосприятия и стоят на грани иной культурной формации, окончательно сложившейся только к 1840-м годам.

Как Мартынов смотрел на город? Судя по многим его листам, смотрел «изнутри». Отсюда подчеркнутая интерьерность городского пространства — ведь интерьер тем и характерен, что его можно увидеть только изнутри. Такой интимной, комнатной замкнутости, какой иногда добивается Мартынов, никогда еще не усматривали в Петербурге. Словно отвечая первооткрывательскому опыту Кваренги, он показывает поворот Мойки и Конюшенный мост, ничем не замечательный, один из многих небольших деревянных мостов, которые гудели и гремели от бега лошадей и езды экипажей. Мартынов заставляет полосатую покраску моста и простой рисунок перил так рябить в глазах, что они превращаются в какую-то

наглядную звукозапись, вызывающую почти физическое ощущение беспрерывного стука копыт. Этот зримый стук отдается во всех углах изображенного пространства. И надо было обладать совершенно особым зрением, чтобы столь замкнутый городской интерьер, да еще сплошь будничный, лишенный всякой торжественности, увидеть в самом центре Петербурга, в двух шагах от Зимнего дворца, который оказался почти целиком загорожен домами, теснящимися на Мойке, и громоздкой крышей Экзерцигауза, выходившего на Дворцовую площадь. Не то чтобы скучные рядовые дома были сами по себе интереснее знаменитого дворца. Но зато они выгораживали внутри города как бы отдельное небольшое помещение. Впрочем, оно отгорожено от общегородского пространства не наглухо, а так, чтобы оставались видны ориентиры, позволяющие понять, как это помещение связано с остальным городом. Точно так же в те времена внутри комнат было принято выгораживать с помощью ширм отдельные замкнутые уголки со своей жизнью. Поверх ширмы было видно, как этот уголок расположен относительно пространства комнаты.

В листе с Конюшенным мостом весь художественный интерес сосредоточен внутри городского интерьера, а внешнее окружение замечается лишь краем глаза, так что образ пространства развивается «изнутри наружу». Но и в других случаях, например в «Арке Эрмитажа», он построен прямо противоположно — «снаружи внутрь». Здесь взгляд направлен так, как с улицы через окно смотрят в комнату, только вместо улицы



42. А. Мартынов. Арка Эрмитажа. 1821—1822. Раскрашенная литография. ГРМ.

Андрей Мартынов сумел увидеть Петербург как интерьер, но не парадный, а повседневный, обставленный заурядными зданиями и заполненный мелкой обыденной жизнью. Скажем, показывая знаменитую арку, соединявшую Старый Эрмитаж с театром, он предпочитает смотреть с набережной, из открытого пространства Невы внутрь интерьерного пространства Зимней канавки. Такой взгляд подобен взгляду с улицы через окно внутрь скромной комнаты. Чтобы оценить нестривальность этой точки зрения, надо учесть, что обычно рисовальщики смотрели «из комнаты на улицу», то есть с Зимней канавки через арку вдаль — на крепость и Неву с кораблями.

здесь огромное открытое пространство Невы (оно у художника за спиной). Окном служит редкостной красоты проем между Эрмитажным мостом и знаменитой аркой над ним, а комнату образует застройка по Зимней канавке и Мойке. Что заставило его заглянуть сюда, в эту комнату? Что видно ему через дивно прорезанное окно? Да ничего особенного. Разве что кусочек здания (оно справа), в первом этаже которого помещалась Библиотека Вольтера, а во втором Рафаэлевые лоджии и угол примыкавшего к нему Шепелевского дворца (на их месте потом построили Новый Эрмитаж). Но они показаны в таком невыгодном ракурсе и так срезаны аркой, что превращаются в беглое упоминание и никак не могут быть центральным моментом сюжета. Взгляд проскальзывает мимо этих фасадов и уходит в глубину, к Зимнему мосту, который связан замечательными рифмами с кривыми линиями первого плана: арка его точно рифмуется с аркой Эрмитажного театра, а парапет — с парапетом Эрмитажного моста. Принцип рифмовки, заданный очертанием мостов и арок, распространяется и на стаффаж. Фигура разносчика слева с характерным положением правой руки, поддерживающей груз на голове, точно повторена вдаль, и тоже у схода с моста. Вообще несамостоятельность стаффажа, его полная подчиненность архитектурно-пространственному сюжету свойственна листам Мартынова и заметно отличает их от изданий Общества поощрения художников. Там, как правило, архитектурная и стаффажная части компо-



43. Неизвестный художник. Арка Эрмитажа. 1824. Литография из альбома А. Плюшара.

Чтобы оценить всю непривычность пространственного воображения Мартынова, надо иметь в виду, что обычно рисовальщики смотрели «из комнаты на улицу», то есть с Зимней канавки через арку вдаль — на крепость, на Неву с кораблями и пр. Мартынов первым обнаружил, как увлекательно выглянуть в обратном направлении: «с улицы в комнату».

44. А. Мартынов. Вид во дворе дома кн. Гагарина. 1821—1822. Раскрашенная литография. ГРМ.

Пожалуй, вот этот темный закоулок городской усадьбы — самый удивительный пространственный сюжет среди десятков петербургских видов, выполненных Мартыновым. Только он мог увидеть в невзрачных задворках тему, художественно равноправную с Невой, дворцами и главными столичными площадями, которым он уделил достаточно много внимания. Этим интересом к незамысловатым петербургским углам он на целую эпоху опередил свое время.



зиции составляют параллельные темы, вместе задающие образ пространства. Иногда доминирует архитектурная тема, т. е. пространство формируется зданиями, а стаффажу принадлежит как бы второй голос. Иногда структура пространства определяется расположением стаффажных групп, а архитектура служит фоном. Но в любом случае люди, вещи, экипажи, лошади и т. д. образуют внятные, подробно разработанные мизансцены, почти всегда занимательные и дающие понятие о реальной городской жизни.

Совсем не то у Мартынова. Его стаффаж выполняет обычно чисто ритмическую роль и не разыгрывает никаких сцен из городской жизни, способных отдельно привлечь внимание. Так и в данном листе: редкие фигуры первого плана раздвинуты к краям арки, чтобы ритмически усилить их, и полностью отсутствуют там, где формируется основной пространственный эффект. Он состоит в том, что линии мостовых парапетов расположены почти на одном уровне, а арки, наоборот, резко смещены одна вверх (большая вблизи), другая вниз (маленькая вдали), — это передает глубину пространства так убедительно, как не могло бы сделать того обычное перспективное сокращение фасадов. Оно поэтому и выполняет здесь чисто вспомогательную роль легкого аккомпанемента к главной пространственной теме, разыгранной изобретательно и изящно — всего лишь за счет сопоставления нескольких кривых линий.

Если продолжить ту главную зрительную ось, которую задают обе арки, то взгляд сразу упирается в низкую и незначительную застройку противоположного берега Мойки. В этом весь Мартынов: императорские музеи и дома именитых особ упомянуты мимоходом, а в центр событий попадает невзрачный домик — и все потому, что невзрачный домик больше подходит для задника пространственного спектакля, чем дворец или хотя бы видный собою частный дом. Во-первых, таковой отвлек бы на себя слишком много внимания, слишком резко остановил бы движение пространства вглубь. Во-вторых, он разрушил бы вогнутую линию крыш, провес которой так негромко, но так выразительно противостоит взлетающим, словно полным ветра линиям арки и тем подчеркивает их. А кроме того, крыши образуют неявную, но важную рифму к выгибу парапета и моста первого плана и продолжают в той линии, которая в виде тяги проходит по фасадам справа и отделяет ярус Библиотеки Вольтера от яруса Рафаэлевых лоджий. Рисунок этих фасадов дает любопытное подтверждение главенству ритмико-методического начала в строе всей композиции. Самая нижняя междуэтажная тяга на Шепелевском дворце по правилам линейной перспективы должна быть почти горизонтальной, во всяком случае заметно горизонтальнее, чем вышележащие тяги. Она же, напротив, еще сильнее их наклонена и совсем вываливается из перспективной системы. Но зато благодаря этому она оказывается па-



45. А. Мартынов. Вид на Зимний дворец и Адмиралтейство. 1821—1822. Раскрашенная литография. ГРМ.

Подлинный предмет изображения — не те знаменитые здания, что указаны в названии листа. Они видны лишь небольшими частями и играют роль боковых кулис. Изображено здесь само пустынное петербургское пространство, не поддающееся никакому заплемению. Сравнительно небольшая Разводная площадь выглядит здесь титанической. Художник всячески подчеркивает ее глубину. Для этого он специально уменьшает размеры всех фигур вдаль, чтобы они усиливали впечатление сверхчеловеческого пространственного масштаба.

параллельной краю мостового парапета, а такие рифмы художнику важнее, чем соблюдение прописных истин школьной перспективы. Ведь наклон всех прочих фасадных линий, в сущности, нужен только для того, чтобы они повторяли упругий подъем Эрмитажного моста. «Вот пример истинного торжества художественной формы над жизненным содержанием», — сказали бы русские поклонники Шиллера и Шеллинга, соединившиеся в 1820-х годах в «Общество любомудрия». Чтобы оценить всю нетривиальность пространственного видения Мартынова и впечатление, производимое этим его листом на современников, нужно иметь в виду, что эрмитажную арку изображали не раз до и после него, но всегда «изнутри наружу», т. е. взгляды всегда были направлены с Зимней канавки (из «комнаты») через арку на Неву («на ушицу») так, чтобы видеть крепость, корабли и пр. Безусловно, такому взгляду открывается одна из самых эффектных картин в Петербурге. Все хорошо ее знали — на это и построил Мартынов свой художественный расчет. И он блестяще оправдался.

Вообще, способность Мартынова отыскивать неожиданные пространственные сюжеты просто удивительна. Никто, кроме него, не мог бы обратить внимание, например, на задний двор одного из особняков на Дворцовой набережной. Когда-то его перестраивал Кваренги, так что, казалось бы, запечатлеть надо его строгий (и глухой, без ворот) классический фасад, выходящий на Неву. Тем более, что показать особняк с другой стороны, с Миллионной улицы, едва ли было прилично, так как отсюда в него не раз въезжал император Павел I, в интимной жизни которого особняк играл немалую роль. Но поскольку в 1822 г. царствовал его сын, то изображать ворота этого дома значило бы делать неподозволительные намеки. Ясно, что любой художник показал бы дом с Невы. Любой, кроме Мартынова. Хоженые пути — не для него, и он обнаруживает такое место, которого, может быть, и сами владельцы никогда не видели: зазор между подпорной стеной висячего сада (слева) и служебным корпусом с каретными сараями (справа). Бывали здесь только кучера, дворники и прочие «люди». Ни стена, ни «людской» флигель сами по себе не интересуют художника. Не особенно занимает его и какое-то полукруглое здание в глубине, иначе он не загораживал бы его деревьями, надстройками, воздушным переходом. Нет, все его внимание отдано самому этому пространству, этой полутемной щели, отовсюду зажатой стенами. Ее невозможно увидеть извне, о ее существовании не сразу догадаешься, даже находясь в двух шагах от нее, и в этом отношении она действительно представляет собою интерьер, хотя никто не создавал его специально. И художник увлечен этим нечаянным интерьером потому, что тот не менее характерен для петербургского пространства, чем улица, площадь, курдонер. Проникновение художнического взгляда в глубь городского тела, в те полускрытые и тесные пространства, которые вообще-то для разглядывания не предназначены, и тем самым уравнивание их с пространствами, специально рассчитанными на восприятие, — вот это и выводит опыты Мартынова далеко за пределы

поэтики ампира и делает его предтечей того направления, которое основной массив русской культуры примет только к 1840-м годам.

Ярко выраженная интерьерность была существенным, но вовсе не единственным свойством пространственного воображения Мартынова. Среди огромного количества рисованных, гравированных, писанных акварелью и литографированных им видов Петербурга есть множество изображений широких площадей, просторной Невы и т. п. Но для того, кто открыл художественную полноценность тесных городских закоулков, эти просторы должны были обладать совсем особым смыслом. Возьмем, например, очень известный «Вид на Зимний дворец и Адмиралтейство» из того же альбома, куда входили «Арка Эрмитажа», «Конюшенный мост» и «Двор дома кн. Гагарина». Примечательно уже то, что художник объединил все их в одном издании. Значит, Петербург в его воображении был одновременно и тесным и просторным, и замкнутым и открытым.

В названии «Вида» присутствуют самые прославленные здания столицы, и они действительно изображены. Но как! И Адмиралтейство и Зимний дворец показаны так, чтобы привлекать к себе как можно меньше внимания, они оттеснены к самым краям листа, они превращены просто в кулисы, нужные только затем, чтобы направить взгляд вглубь. Там видно еще одно знаменитое здание — Биржа. Но и оно



46. А. Мартынов. Вид на Зимний дворец и Эрмитаж. 1821—1822. Раскрашенная литография. ГРМ.

Фасадная стена, образованная Зимним дворцом, обоими Эрмитажами и Эрмитажным театром, лишена глубины и как бы взвешена в светлом эфире. Не похоже, что за нею есть массивы зданий, где ходят и живут люди, — ведь умышленно не показаны кровли. Нет признаков того, что дальше на несколько верст тянется крупный город. Даже шпиль Адмиралтейства намеренно совмещен с уступом стены и кажется какой-то принадлежностью дворцового фасада, а не частью совсем другого далекого здания. Пожалуй, никогда еще Петербург не выглядел столь бессмысленным видением.

показано как-то между прочим: половину его закрывает неказистое здание XVIII века, бывший дворец царицы Прасковьи Федоровны, отданный Академии наук; из-за Биржи высовывается случайный брендмауэр, а из-за него углом торчит «Строганов дом» академической гимназии. Художник явно стремится сделать Биржу как можно незаметнее среди разнокалиберной городской застройки. Причина этого уже ясна: предметом изображения были не здания, а пространства.

Главное из них — Разводная площадь — самодержавно господствует во всем построении листа. Первый план покрывает ее ничем не занятая, слегка разлинованная поверхность. Редко расставленные фигуры всадников, экипажи, люди только подчеркивают ее почти необозримую, необживаемую, неуютную, хотя и вполне регулярную, специально устроенную пустоту. Художник никак не пытается смягчить впечатление, производимое ее нечеловеческим размером. Наоборот, он делает весь стаффаж немасштабным, нарочито крошечным по мере его удаления. Все живое приговорено исчезать в этой пустоте. И как многозначительна пауза между углом императорского дворца и пятиглавым Князь-Владимирским собором (едва ли не крупнейшим тогда в столице) — в ней ведь показан открытый горизонт, конец ойкумены. Важно, что этот горизонт не морской, а наземный. Морской горизонт по старой, от Петра I идущей традиции мог переживаться как даль дороги, которая что-нибудь да принесет, доброе или дурное. За ним продолжается жизнь, сообщая ему смысл. Пустой же земной горизонт в сторону севера, в сторону «полярных пустыни» мог образно ассоциироваться лишь с концом света. Значит, стоило выйти из уютных городских интерьеров на простор приневских площадей, как сразу становилось видно зияние мировой бесконечности — отсюда, из самого центра роскошной столицы. Рядом с этим провалом в никуда стоят известные в Европе «маяки» — Ростральные колонны, удерживающие среди невнятицы дальнего плана тот вертикальный ритм, который в архитектурных кулисах обозначает тело города. Они кажутся Геркулесовыми столбами, воздвигнутыми на последней грани обитаемого мира. Не потому ли для них и сделано исключение из общего правила — не выделять архитектурных шедевров, — что эти межевые знаки конца света должны быть видны отовсюду. Так можно понять особую выразительность их одинокого противостояния горизонтально стелющимся пустотам.

«Вид Зимнего дворца и Адмиралтейства» сделан как раз оттуда, куда уходил взгляд в литографии С. Галактионова «Вид Биржи с маяками». На ней петербургское пространство выглядело сверхчеловечески огромным. Но оно было замкнуто в сплошную архитектурную раму, так что равновесие между зданиями и заключенной среди них пустотой сохранялось. Мартынов разрывает эту раму. И хотя его Разводная площадь выглядит куда более регулярной и прочно сжатой кулисами, чем площадь галактионовской Биржи, но пространственное равновесие здесь вот-вот нарушится. Сквозь брешь в архитектурной раме внутрь правильно устроенного пространства может хлынуть никак не оформленная пустота мировой бездны, пустота как таковая, лишенная смысла и не способная стать

пространством. И сам город при всей его регулярности, кажется, уже повернулся ей навстречу.

Мартынов пошел еще дальше и подвел эту художественную идею вплотную к изобразительному пределу: он показал город, готовый исчезнуть во всемирной пустоте. Петербург представлен здесь своими славнейшими зданиями — Зимним дворцом и Эрмитажами. Они, точнее, их фасадные поверхности в одиночестве висят среди вселенной, лишённые глубины и объема. Утратив всякое телесное наполнение и всякую связь с окружением, они стали чистым символом Северной Пальмиры. Необитаемые руины античной Пальмиры точно таким же образом были отрешены от окружающей их дикой местности, и, продолжая стоять среди пустыни, бесконечные ряды колонн тоже остались лишь символом того города, который жил вокруг них и лучшим украшением которого они когда-то были. Важно, что «Дворцовая набережная» Мартынова — вовсе не фасадная развертка, не «панорама», как тогда выражались. Развертка — это почти чертеж, она дает точное перечисление фасадов и по самой сути своего жанра не ставит себе иных, собственно пространственных задач. А «Дворцовая набережная» типологически относится к перспективному искусству, так что ставит и решает задачу именно пространственную. Решает, впрочем, совершенно необычно: показывает, что пространства уже почти нет.

Оборот «уже почти нет» вызывает естественный вопрос: «Значит, раньше было?» Да, было. За несколько лет до альбома 1822 г. «Виды Петербурга и окрестностей» (на французском языке), о котором до сих пор шла речь, Мартынов сделал серию раскрашенных офортов с видами Невы и Дворцовой набережной от Летнего сада до стрелки Васильевского острова. Все композиции тоже строго фронтальны, и



47. А. Мартынов. Набережная Невы от Петропавловской крепости. 1817. Офорт, акварель. ГМИИ.

Шеренга самых знаменитых зданий столицы странным образом составляет и противоположность, и единство с гигантской пустыней воды. В отличие от более поздних работ художник изображает Неву в виде пусть огромной, но все же конкретной реки с берегами и синей водой. Благодаря яркой и контрастной раскраске получается, что дворцы и прочие здания стоят хоть и вровень с водой, но все-таки на земле, а не висят в неопределенной светлой пустоте, как грёзы, готовая вот-вот исчезнуть (илл. 53).

тем не менее это вполне реальный, телесно достоверный город на реальной реке. Он не отрешен от земли, он стоит на берегу; по реке идут суда, в ней даже купаются люди, несмотря на строгий запрет полиции. Все это происходит в пространстве пусть очень обширном и пустынном, но все же чем-то заполненным и имеющем глубину и границы. А в литографии 1822 г. ни границ, ни наполнения, ни самого пространства не осталось. Осталась неопределенная пустота. Она подчеркнута цветом: если виды Невы раскрашены довольно интенсивно и сам синий цвет воды, выразительно контрастируя со светлой застройкой, заметно уплотняется по мере приближения к зрителю и уже одно это задает эффект глубокого пространства, то литографии 1822 г., во всяком случае некоторые экземпляры альбома, иллюминированы сильно разбавленной красной охрой и белилами, отчего все изображенное наполняется разреженной и эфемерной воздушностью, словно оно потеряло вес и растворяется в сплошном розоватом, слегка мерцающем эфире, который уже исключает понятия «ближе» и «дальше» и беспространственность которого особенно ясно обнаруживается в «Виде Дворцовой набережной».

Каким же все-таки воображался Петербург в 1820-х годах? Однозначного ответа дать нельзя. Он воображался настолько по-разному, что в самой этой множественности его образов и состоит, наверное, главный итог художественного опыта тех лет. В 1790-х и 1800-х годах Петербург казался более единообразным по своему пространственному строю. В 1810-х на него распространяется интерьерное воображение, и в начале 1820-х результаты этого процесса дают себя знать во всем объеме и во всех отношениях. Образы Петербурга резко поляризуются. Городское пространство то достигает невиданной ранее тесной замкнутости, то принимает характер такой необозримой и немислимой пустоты, в которой готово потонуть всякое наполнение города. Только все эти образы, вместе взятые, составляют противоречивую полноту Петербурга, каким переживала его тогда русская художественная культура.

Примечания

- 1 Докладная записка Обществу. Цит. по кн.: Г. Н. Комелова. Виды С.-Петербурга и окрестностей. Издание второе. Л., 1961, с. 4.
- 2 Н. В. Гоголь. Письмо к матери М. И. Гоголь от 2 апреля 1830 г. // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. 10. М., 1940, с. 175.
- 3 А. П. Башуцкий. Панорама Санкт-Петербурга. Часть третья. СПб., 1834, с. 88.
- 4 Там же, с. 91.
- 5 A Journey to St. Petersburg and Moscow... by Leitch Ritchie, Esq. London, 1836, p. 68.
- 6 [G. Th. von Faber.] Bagattelles. Promenades d'un désœuvré dans la ville de St. Pétersbourg. Tome premier. St. Pétersbourg, 1811, pp. 5—6.

St. Petersbough. A Journal of Travels to and from that Capital... by A. B. Granville... in two volumes. London, 1828, vol. II, p. 359.

Гоголь в Нежинском лицее. (Из воспоминаний В. И. Любич-Романовича) // Исторический вестник. Год двадцать третий. Февраль, 1902, с. 548—560.

Невские проспекты

Но чему в Лондоне нет никаких аналогий, так это — решительно берусь утверждать — грандиозности тех перспектив, которые открываются с главной улицы.

Лейч Ричи, эсквайр

Здесь, где гранитная пустыня
Гордится мертвой красотой...

Алексей Хомяков

Невские проспекты

Прототип пушкинской старой графини из «Пиковой дамы» княгиня Наталья Петровна Голицына — «усатая», по прозвищу современников, — хорошо известна как хрестоматийный образец крутого и деспотичного барского нрава. Не только сын ее (московский генерал-губернатор!) не смел сесть в ее присутствии, но сам государь, говорили, ее побаивался. Это не мешало ей проявлять заботливость о своей дворне, чрезвычайно многочисленной, как и у всех бар, живших в столице. Вообще, сам обычай держать множество дворовых, в котором принято видеть одно только проявление бессмысленности крепостного быта, на деле был своего рода стихийно сложившимся благотворительным институтом. Ведь жить при господах в городе было куда легче и слаще, чем тлнуть лямку в деревне, при всех издержках существования «в людях». А издержки, конечно, были: даже в самых богатых домах слуга не имел обычно ни своего постоянного места, ни своих собственных вещей. Спали где придется, иногда прямо на лестницах. И все же господа о своих людях пеклись. И кн. Голицына пеклась. Были, например, в ее дворне крепостные братья Петр и Василий Семеновы, сыновья Садовниковы, оба способные к рисованию. Петра, старшего, княгиня определила в Академию художеств, коей президентом состоял ее зять, Строганов. Граф Строганов принимал в Академию крепостных, хотя окончание академического курса делало человека свободным. Следующий президент, Оленин, принимать перестал. Петр учился у академика А. Воронихина, бывшего крепостного Строганова, стал архитектором и был тоже избран в академики «с тем правом и преимуществом, каково званию сему в Установлении Академии предписано».

Попутно он пристрастил к систематическому рисованию младшего брата. И тут опять помогало покровительство господ. Гр. Строганов, широкий меценат, наверняка позволял дворовому человеку тещи упражняться в своей знаменитой галерее. К тому же молодой любитель мог пользоваться советами и помощью домашнего живописца Строгановых, Ефима Есакова, рисовавшего виды Петербурга для изданий Общества поощрения художников¹. В 1820-х годах Василий Садовников участвует в раскрашивании литографий Общества под руководством М. Воробьева и А. Венецианова и сводит при этом знакомство с А. Брюлловым, К. Бегровым, С. Галактионовым и др., т. е. с лучшими людьми петербургского художественного мира. А еще через несколько лет сам выступает в роли рисовальщика для литографского издания, сделавшего настоящую сенсацию в столичном обществе и оставшегося редчайшим в истории отечественного изображения городов.

«Г. Прево <...> вздумал издать рисунок Невского проспекта в виде панорамы. Идея прекрасна и достойна того, чтоб публика поддержала исполнение оной. Каждая сторона проспекта вылитографирована на особом листе бумаги, который свертывается на вальке. Длина двадцать аршин, ширина шесть вершков <...> Исполнение сего предприятия поручено Русским Художникам Гг. Садовникову и Иванову»². (И. Иванов переносил рисунок на камень.)

Надо сказать, что сам принцип линейной развертки известен с глубокой древности и тысячи лет применялся для изображения последовательности событий. Графический, живописный или скульптурный рассказ строился подобно рассказу словесному и занимал промежуточное положение между чисто знаковой фиксацией речи в ее временной последовательности и чисто изобразительной фиксацией отдельного события. Достаточно вспомнить египетские рельефы, где отрезки длинной цепи событий расположены, как строки текста, друг под другом на плоской стене, или римский ленточный рельеф с эпизодами завоевания Дакки, много раз по спирали обернутый вокруг колонны Траяна. Проект такой же колонны с таким же витым рельефом и статуей Петра I наверху существовал и в Петербурге. Медная модель ее выставлена сейчас в Эрмитаже. Предполагалось даже построить длинную парадную площадь, чем-то подобную римскому Форуму, в центре которой должна была стоять эта колонна (одну из сторон «форума» составляло здание Двенадцати коллегий). Кроме того, начиная с петровского времени сохранилось множество гравюр с ленточным изображением торжественных церемоний, имевших вид длинного шествия. Делались попытки уложить такую ленту в легкообозримый прямоугольный формат. Тогда ее приходилось несколько раз изгибать и изгибы ярусами укладывать друг над другом. Задача с композиционной точки зрения была неблагоприятная, и только самым талантливым мастерам (А. Зубову, например) удавалось иногда организовывать такой сюжет в цельное художественное произведение. Обычно же получались нескончаемые перечни выстроенных в ряд пронумерованных изображений, непонятных без подробного словесного пояснения, составлявшего обязательную часть этих гравюр. В сущности, изображение выполняло здесь прикладную роль графического комментария к тексту. Он господствовал, и



48. П. Иванов по рис. В. Садовникова. Панорама Невского проспекта. Левая сторона. 1835. Фрагмент. Раскрашенная литография.

Василий Садовников отказался от традиционного взгляда вдоль главной улицы. Он сохранил его только для поперечных улиц. Здесь вдаль уходит перспектива Мойки. Слева угол того здания, где помещалась кондитерская Вольфа и Беранже — оттуда А. Пушкин вместе со своим секундантом бар. Данзасом, как известно, поехал на Черную речку стреляться. Есть мнение, что переходящий проспект господин в долгополой бекеше и цилиндре — это Пушкин.

Лента панорамы наматывалась внутри ящика на одну из осей, протягивалась под стеклом и закреплялась на другой оси. Если одновременно вертеть ручки этих осей, то лента будет ехать под стеклом. Человек XIX в. переживал при этом иллюзию реально-го присутствия, не менее сильную, чем мы сейчас переживаем в кино.

не потому, что занимал больше места, а потому, что само изображение развертывалось и прочитывалось по линейной текстовой модели.

За несколько лет до «Панорамы» Садовникова появился раскрашенный офорт Карла Гампельна, показавший очень популярное в Петербурге Екатерининское гулянье на 1 мая. Узкая многометровая лента заполнена бесчисленными эпизодами многолюдного гулянья, нарисованными наблюдательным художником с неистощимым юмором. Внимание Гампельна целиком направлено на события, и хотя он изображал все здания, мимо которых катились экипажи и валила толпа, перед ним не стояла задача передать пространственный образ той среды, в которой происходило гулянье. Понятно, что такой образ у зрителя и не возникает. Возникает совершенно другой, поведенческий образ, ничуть не менее интересный, чем образы пространства, но это предмет иного рода, и речь сейчас не о нем. Речь о новом, прежде неизвестном способе художественной интерпретации именно городского пространства. В чем же он состоит?

Садовников дал «фотографически» точное изображение всех фасадов правой (южной) стороны Перспективы — так в обиходе называли Невский проспект. Нарисовал он и левую сторону, однако издана она была только пять лет спустя и на камень переносилась уже другим литографом. По этому поводу столичная газета писала: «Верность рисунка, чистота отделки, изящество издания заслуживают самую лестную похвалу <...> Эта прекрасная панорама может служить занимательным украшением всякой комнаты, особенно в провинции. Здания срисованы с натуры с удивительною верностию; ни одна вывеска не забыта, ни одна калитка не пропущена <...> Это самый похожий портрет нашего красавца, Невского Проспекта. Многие из обыкновенных его посетителей попали в панораму Г-на Прево (издателя литографий. — Г. К.). Мы узнали тут многих дам и многих франтов»³. Нельзя не обратить внимание на критерии портретного сходства: хотя изображались «церкви, дома и другие памятники зодчества, находящиеся на Невском проспекте», но похожи они потому, что «ни одна вывеска не забыта», а улица, точнее, пространство между домами похоже потому, что его «обыкновенных посетителей» легко узнать. Физиономию архитектуры определяют вывески и калитки, а физиономию пространства — заполняющие его люди. Конечно, так обстоит дело для горожан, а не для архитекторов-профессионалов.

Тем и замечательна «Панорама» Садовникова, что воспроизводит позицию обычного горожанина, показывает улицу, увиденную его глазами. А что видит горожанин, идя по улице? Видит прежде всего встречную публику, среди которой попадает масса знакомых, — ведь Перспектива, по слову Гоголя, есть «всеобщая коммуникация Петербурга». Видит экипажи и лошадей, видит разносчиков, жандармов, посыльных, извозчицы биржи (стоянки) и полосатые будки, видит первые этажи, сплошь увешанные рекламой, витрины, крыльца, лесенки вверх и вниз, двери, арки во дворы. Очень редко взгляд его устремляется вдаль по улице, разве что ввиду чрезвычайного события — проезда государя с семьей в Александро-Невскую лавру, марша гвардии, крестного хода от Казанско-

го собора. Обычно же далекий вид вдоль улицы гораздо меньше интересует горожанина, чем вид поперек или под углом, недалеко от себя. И повседневный образ улицы складывается в большей степени из цепи таких «поперечных» впечатлений ближнего плана, чем из созерцания единой продольной уличной перспективы. В одном только случае такое перспективное восприятие преобладает — на перекрестке. Тут идущему и едущему горожанину ненадолго открывается продольный вид улицы или речки, которые пересекают проспект. Эти внезапные далекие раскрытия создают впечатляющий разрыв в мелькании ближнего плана, увлекают воображение и не только служат лучшим украшением Перспективы, но и позволяют составить, не сходя с нее, представление о городском пространстве в целом. Это уникальное свойство Невского проспекта высоко ценили даже скептически настроенные иностранцы. Объездивший весь свет шотландский путешественник Л. Ричи, не склонный восторгаться Петербургом, писал в 1835 г. о Невском проспекте: «Среди улиц есть одна шириною примерно с Оксфорд-стрит <...> Вдоль нее идут деревья и магазины с разноцветными вывесками и церкви полудюжины всяких исповеданий. Магазины на деле не так роскошны, как наши, и окна у них не больше, чем у обычных домов. Но стены белые и чистые, иногда с колоннами, иногда с пилястрами и барельефами. В общем, если вы вообразите себе улицу дорогих трактиров сразу после покраски, то — даю вам слово — вы получите едва ли преувеличенное представление о Невском проспекте.

Но чему в Лондоне нет никаких аналогий, так это — решительно берусь утверждать — грандиозности тех перспектив, которые открыва-

49. Женский костюм начала 1830-х. Приложение к газете «Молва» за 1831. Офорт, акварель. ГМП.

Одежда и головные уборы, материализуя пространственную экспансию человеческого тела, стремятся занять как можно больше места и всячески разрастаются вверх. Для этого используются жесткие материалы и специальные конструкции, способные держаться на весу. Появляется специальная мебель для середины комнат. Теперь можно с комфортом сидеть в самом центре гостиной, там, где еще недавно была тщательно оберегаемая пустота. Человеческое тело решительно вторгается в эту ранее неприкосновенную часть обитаемого пространства. И такое наступление идет не только внутри жилых помещений, но и в городских интерьерах, прежде всего на площадях. Скажем, на Адмиралтейской площади, которую за пустынность прозвали «степью» и «Сахарой», в 1830-е годы проектируется большой сквер с фонтанами, портиками и павильонами. Проект не был осуществлен (сад появился там лишь 40 лет спустя), но само намерение очень показательно.



ются с главной улицы. Здесь нет улочек, нет аллей, нет тупиков, нет закоулков <...> Эти поперечные улицы суть части главной улицы, только идущие под прямым углом к ней. Дома те же самые по форме и цвету <...> и вид завершается теми же куполами и шпилями. В целом получается поразительная картина, при всем разнообразии деталей выдержанная в одном духе»⁴. В этом пассаже хорошо заметна разница впечатлений от фронта самого проспекта (деревья, магазины, вывески, окна, детали стен мелькают перед глазами) и от раскрытий на перекрестках. Здесь изумленный взгляд останавливается, и скептическое брюзжание сменяется искренним восхищением.

Садовников мастерски построил архитектурную часть своей «Панорамы» на сочетании собственно фасадной развертки с глубокими перспективами поперечных улиц. Это превращает бесконечно длинные ленты склеенных литографий из сухого документа, каковым была бы одна только цепочка фасадов, в художественное произведение, в котором заключен запоминающийся пространственный образ. Стоит отметить, что чисто фасадные развертки «Невской перспективой дороги» и других улиц Петербурга делались еще за сто лет до Садовникова в качестве подготовительного материала для аксонометрического изображения столицы⁵. Но то были просто расположенные в ряд чертежи уличных фасадов. Получалась графически выполненная инвентарная опись фронтов городской застройки, имевшая и сохраняющая по сей день прежде всего документальную ценность. Вообще, это ценность огромная, однако художественного образа петербургского пространства такие чертежи сами по себе не дают.

Страницей раньше уже упоминалось, что для современников Садовникова лицо выходящего на улицу здания определяла не столько его архитектура, сколько висящие на нем вывески, а лицо пространства определяла не столько его архитектурная конфигурация, сколько повседневное людское наполнение. Бросается в глаза резкое отличие такого склада пространственного воображения от того, которое преобладало в начале 1820-х годов, т. е. меньше 10 лет назад. Тогда общий восторг вызывали виды Петербурга, в коих явно господствовало пространство с его строго определенной и всем понятной архитектурной конфигурацией. Люди с их жизнью и занятиями, сколько бы их ни было, ограничивались в изображении соответственно общему строю пространства. И задавался этот строй культом центральной пустоты, имеющей собственную ценность и не подлежащей заполнению. Когда показывались улицы, то, во-первых, всегда вдоль, чтобы охватить их пространство единым взглядом, а во-вторых, их середина оставалась пустой. Так изображался и Невский проспект. Почему Садовников начисто отказался от обычного способа? Не затем же, в самом деле, чтобы только перебрать все вывески — для этого он был слишком хороший рисовальщик. Причина, разумеется, лежит глубже и заключена в сильном изменении пространствопонимания, затронувшем образованное русское общество и связанном с существенным сдвигом культурных и вообще жизненных ориентаций. Ведь «пространствопонимание есть жизнепонимание», — утверждал П. Флоренский. И Садовников, движимый неким художественным инстинктом, отозвался на эти изменения. И его чувствительность к переменам, и остроумие его ответа на

них тем удивительнее, что в своих более поздних работах (а им несть числа) он не выходит из рамок прежнего, вполне традиционного пространственного понимания, хотя в 40—50 годы оно было уже совсем старомодным. Конечно, нельзя полностью исключить того, что на столь счастливую идею его навели то ли опыт Гампельна, то ли подсказка кого-нибудь из приятелей по Обществу поощрения художников, например братьев Чернецовых (старший из них был придворным живописцем), которые через несколько лет проехали на барке всю Волгу и сделали грандиозную, многосаженную панораму ее берегов, купленную у них императором Николаем I. Впрочем, даже если бы эти домыслы получили подтверждение, оно ничуть не умалило бы авторской заслуги Садовникова. Не ставим же мы в вину Гоголю того, что сюжеты двух самых популярных его сочинений взяты им у Пушкина. В конце концов, чтобы внять неординарному совету или вдохновиться необычным примером, нужно уже обладать достаточно острым художественным чувством. И Садовников им обладал. Ведь акварели для «Панорамы» он делал тогда, когда новое понимание пространства едва начало проявляться, а основные перемены еще носились в воздухе. Состояли они вот в чем.

В 1830-е годы экспансия человеческого тела в окружающее пространство энергично продолжалась. Еще в конце 1820-х прически, шляпы, платья начали становиться все шире и шире и в новом десятилетии достигли размеров невероятных. В широчайшие подолы колоколообразных нижних юбок снова, как в XVIII веке, начали вшивать обручи из китового уса, а женщины снова начали зашнуровываться в корсеты и ходить с узейшей талией, но зато с необъятными рукавами, так что силуэт фигуры приобрел вид совершенно противоестественный, составленный как бы из двух конусов, вершинами соединенных на талии и резко расширяющихся вверх и вниз. При этом как узостью талии, так и специальными декоративными элементами всячески подчеркивалась горизонтальность распространения одежды во все стороны от тела. В ее жестких, врезанных в воздух формах словно материализовалась энергия, исходящая от человека в окружающее пространство. И ткани выбирались плотные, тяжелые, непроницаемые, часто темных цветов. «Новейшая ткань для платьев есть бархат», — сообщает в 1830 г. столичная газета в отделе «Моды (Парижская)» и тут же упоминает о «щеголе в бархатном фраке» и даже о «бархатном исподнем белье».

Очевидна полная противоположность идеалам ампира. Ведь с 1800-х до середины 1820-х годов одежда усиливала естественную вертикальность человеческой фигуры и, придавая ей вид колонны, указывала на максимальную компактность расположения человека в пространстве. Тело словно стремилось занять как можно меньше места и быть как можно легче. Отсюда предпочтение (в дамской одежде) к легчайшим тканям, светлым и полупрозрачным, и определенный выбор аксессуаров, вроде газовых косынок, коим надлежало все время веять вокруг тела, или тонких шалей — ими надо было туго обтягиваться. На этот же образ ориентировалась вся система поведения на людях. Скажем, на ампирную мебель с ее твердыми и гладкими поверхностями следовало не плотно са-

даться (к чему она и не приглашала), а легко, таким мотыльком, присаживаясь, всей позой показывая готовность в любой момент вспорхнуть. Походка, сменив громкий стук каблуков XVIII века на беззвучную поступь мягких атласных туфельек, тоже требовала воздушности. Это было дело непростое, и ходить специально учились. «При всяком шаге должно ногу подавать вперед, держа пяту вверх поднявши, носки протянуть вниз и не спускать пяты прежде носка»⁶. Человек, должен был не идти по земле, упираясь в нее всей ступней, а как бы парить, едва отталкиваясь от нее носками.

Жизнь, поставленная по такой системе, являла зрелище (именно зрелище!) восхитительное. Женщины казались «древними статуями, с пьедестала сошедшими <...> Если бы не мундиры и не фраки, то на балы можно было бы тогда глядеть как на древние барельефы и этрусские вазы»⁷. Можно возразить мемуаристу: мундиры и фраки тех времен тоже были очень красивые, и «античность» почти прозрачных платяев только выигрывала от соседства глухого сукна ярких мундиров, отягощенных массивными шнурами, аксельбантами, эполетами и золотым шитьем. Правда, все это «очей очарованье» имело своим жизненным основанием разделенность быта на парадную и «черную» половины. Красотой, разумеется, сияла только парадная, показная половина жизни (ее ориентированность на зрительные ценности несколько комически проявилась в модном обычае носить очки независимо от состояния зрения; несмотря на насмешки здравомыслящих людей, мода эта держалась с первых лет XIX века до конца 1820-х годов, то есть на всем протяжении господства ампирических идеалов). На «черной» половине могли царить беспорядок, грязь, зловоние. Такая система исчерпала себя ко второй половине 1820-х годов. Приговор ей был, так сказать, произнесен вслух, когда император с семьей в 1828 г. переселился в новый, подчеркнуто частный дом, где не было собственно парадных помещений, — «Коттедж» в Александрии. Идеалы бидермайера получили высочайшую апробацию. «Показному, шумному, огромному предпочитают скромные, со вкусом сделанные украшения, полезное оборудование, тщательный выбор партнеров, интимная беседа», — свидетельствует англичанин А. Грэнвил, посетивший Петербург в 1827 г.

С новых культурных позиций вся поэтика ампира, имевшая целью «музыку для глаз», кажется нелепой. Даже люди, выросшие в обстановке ампира, привыкшие поклоняться его святыням и уверенные, что «в этом роде ничего лучше придумать невозможно», вынуждены, глядя из другой эпохи, признать, что это было «несколько смешно: все те вещи, кои у древних были для обыкновенного, домашнего употребления, у французов и у нас служили одним украшением; например, вазы не содержали у нас никаких жидкостей, треножники не курились, и лампы в древнем вкусе, с своими длинными носиками, никогда не зажигались»⁸.

«Несколько смешна» оказалась житейская несостоятельность ампира. И поэтика бидермайера, целиком ориентированная на все «обыкновенное, домашнее», свергает прежних кумиров. Петербург город северный, печи приходилось топить девять месяцев в году, — значит, долой античные туники, из-за которых первые красавицы «сделались тогда жертвами

несогласия климата с одеждою. Между прочим, прелестная княгиня Тюфякина погибла в цвете лет и красоты», — брюзжит Вигель. И как не погибнуть прелестной княгине, когда из жаркой бальной залы надо ехать домой в промерзшей карете, где не спасает пуховая ротонда, наброшенная лакеем ей на плечи.

Бидермайер решительно перестроил дворянский гардероб и отвел осеннему и зимнему платью пропорциональное климату место. Гигиенические удобства стали важнее величественной красоты интерьеров — и в самом аристократическом жилище новая ванная комната может появиться рядом с парадной залой. Но поскольку все прежние зрительные ценности связаны были с неприкосновенностью центральной части огражденного пространства, гарантировавшей идеальный обзор всего периметра, то главное (хотя не обязательно самое заметное) новшество бидермайера состоит в ниспровержении именно этой святыни.

Как раз в те годы, которые прошли между первой и второй частями «Панорамы», в петербургских гостиных появилась новомодная форма мебели — круглые и квадратные диваны, иногда с постаментом в центре, куда ставилась статуя или ваза с зеленью. Назначалась эта новинка специально для середины комнат⁹. Примерно тогда же в обиход вошли так называемые «эсы» — двоянные кресла, повернутые в противоположные стороны и имеющие один общий подлокотник; в плане они выглядели, как латинское S. Ставился эдакий «эс» тоже только посреди комнаты, не всегда в центре, но никак не у стены. Стало быть, воображение бидер-



50. Н. Серракаприола. Салон Ланских в Неаполе. 1837. Карандаш. ГМП.

В 1830-е годы освоение центральных помещений становится равномерным, так что центр пространства теряет свою исключительную роль и перестает принципиально отличаться от периферии. В нем больше не царит священная пустота. В середину комнаты, где Ланские принимали гостей, выдвинут не только рояль, но и особый круглый диван, который невозможно поставить к стене. Своей формой он указывает, что должен стоять в центре.

майера энергично вторгается в священную сердцевину пространства, оживляет ее самым непосредственным образом и предоставляет в распоряжение человека. Теперь там можно запросто посидеть. Это новшество, как будто не такое уж существенное, означало, что пространство полностью потеряло былую упругость и что натиск на него, начавшийся от самой поверхности человеческого тела, от причесок, рукавов и штанин, доведен до победного конца. Самоценного пространства больше не существует. Теперь не человек служит пространству, а пространство человеку.

Столь радикальная смена пространствопонимания предполагала и новый способ восприятия интерьера. Раньше достаточно было оказаться в любой точке периметра центрического пространства, чтобы, не поворачивая головы, почти одним взглядом охватить все, что в нем есть, — благодаря пустой середине. В художественной интерпретации этому вполне соответствовала единая перспективная картина с одной точкой схода. Теперь, попав в самую середину, в принципе невозможно все охватить одним взглядом. Нужно обернуться кругом и обвести глазами весь периметр. Художественным эквивалентом такого обзора будет круговая развертка, сочетающая чисто фронтальные проекции с отдельными перспективными фрагментами, у каждого из которых будет своя точка схода, соответствующая остановке взгляда. Именно так и построена «Панорама» Садовникова, тонко уловившего смену пространственного воображения. Только у него смотрящий не поворачивается вокруг своей оси, а движется вдоль проспекта. Но движется по той самой его середине, которая до недавних пор была главным предметом созерцания. Это движение задавало и способ разглядывания «Панорамы». Он был такой: рулон ленты с разверткой надевался на ось, ось вставлялась в специальный ящик, верхняя крышка которого имела окно со стеклом; лента пропусклась под стеклом и наворачивалась на другую ось; к обеим осям снаружи ящика приделывались ручки, так что, крутя их, можно было тянуть ленту туда и обратно. Движущиеся за стеклом дома, увешанные всем известными вывесками, тротуары с фигурами пешеходов, сделанными с несколько карикатурным портретным сходством, и мостовая с экипажами и лошадьми, рисованными с натуры (те и другие были тоже хорошо известны всему городу), — все это точно воспроизводило картину, ежедневно наблюдаемую через окно кареты человеком, едущим по проспекту. И высота, с которой, судя по боковым перспективам, сделано изображение, близка к той, на какой находились глаза пассажира. Мы, привыкшие к кино, уже не можем представить, что за восторг вызывало разглядывание «Панорамы», сколько удовольствия доставляло узнать ту или иную шаржированную фигуру, в лупу прочесть вывеску, опознать новую коляску такого-то. Пожалуй, с таким чувством сейчас мы смотрим домашнюю видеохронику.

В те времена степень имитации живого движения, которую обеспечил нехитрый ящик со стеклом, была вполне достаточной. В этом отношении «Панорама» отвечала живейшему интересу тогдашнего общества к любым приемам передачи движения. В 1830-е годы не столько художественные, сколько научно-технические стороны этого вопроса разрабатывались очень настойчиво. Появились несколько типов приборов — стробоскопы, праксиноскопы, дадалеумы, — позволяющих получить иллюзорное изображение

живого движения. Все они были основаны на том же принципе, что и будущий кинематограф, — на способности сетчатки глаза сохранять некоторое время образ предмета после того, как сам предмет исчез из поля зрения. Приборы эти варьировали сперва схему вертящихся дисков, а потом вертящегося барабана, на внутренних стенках которого помещались картинки с разными фазами одного движения, а сами стенки имели прорезы, и через них можно было смотреть внутрь барабана. Когда он крутился, зритель видел движущуюся фигурку. Наиболее сложный и остроумный прибор такого рода, ставший предком нынешнего кинопроектора, сконструировал бельгийский ученый Жозеф Плато, специально изучавший инерцию сетчаточных образов. Свой прибор он назвал «фенакистископ», что буквально означает «обманывающий зрение». Сама идея обмана зрения, исходящая из представления о его недостаточности, не случайно начала разрабатываться именно в 1830-х годах, одновременно с теми переменами в пространственном воображении, о которых только что шла речь и которые происходили не в одной России.

Уничтожая священную пустоту, доминирующую в структуре пространства, поэтика бидермайера тем самым отменяла господство зрительных ценностей, внутренне связанных с культом пустоты. Удобство обзора и строгая, стильная красота картин перестала быть критерием организации замкнутых пространств.



51. *Неизвестный художник. Вид окрестностей Красного моста. Начало 1820-х. Акварель. ГМИ СПб.*

Неведомый любитель рисовал из окна бельэтажа, так что перспективы Гороховой улицы и Мойки видны довольно далеко. Не исключено, что автор пользовался камерой, так как перспективное сокращение резко усилено по сравнению с тем, которое видел бы небооруженный глаз. И все же, несмотря на эту подчеркнутую глубину пространства, основное внимание художника сосредоточено на ближнем плане, где идет повседневная городская жизнь. Жандармы с пойманным воров, возчик с поклажей, дрожжи с офицером, кормилица с барчуком, половой в дверях трактира — все это оказалось интереснее петербургской архитектуры.

Модные интерьеры постепенно забиваются таким количеством зелени, что пространство теряет зрительную отчетливость. Вещей к тому же становится все больше, а места между ними, соответственно, все меньше. Осязательные и мышечные ощущения получают не менее важное значение, чем зрение. Поэтому твердые, гладкие и блестящие поверхности, радующие глаз, но не очень приятные на ощупь, в интерьере постепенно сменяются мягкими, матовыми и глухими. Скатерти и драпировки делаются более тяжелыми и плотными. Приятность касания и удобство положения тела предпочитают внешней красоте, если она идет в ущерб комфорту.

Ненадежность, а то и предательство зрения становится предметом словесности. В 1830-е годы Н. В. Гоголь задумывает «Невский проспект». Судьба его героев показывает, как опасно доверяться зримой красоте, как убийственны бывают ее обольщения. «Невский проспект <...> есть без сомнения лучшая улица в мире, как по правильности, длине и ширине своей, так и по красоте, великолепию зданий», — восторгается официальная «Северная пчела». «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект» — таков приговор Гоголя. В другом месте, описывая завораживающую красоту петербургского заката, Гоголь оценивает ее как некий морок. Словом, зрению доверять нельзя. И мрачным символом кажется итог бесстрашных опытов Ж. Плато на себе самом — он ослеп.

«Пространствопонимание есть жизнепонимание». Образ пространства изменился вместе с ценностями человеческого существования. В ряду этих ценностей место созерцательного наслаждения заняло наслаждение удобствами, т. е. ценность чисто поведенческая. В привилегированном участке пространства, еще недавно предназначенном для благоговейного созерцания, теперь можно в свободной позе сидеть и болтать. И мягкий стеганый диван выглядит куда пригласительнее, чем жесткое ампирное кресло со своими клювастыми грифонами и когтистыми сфинксами. Во все не случайным фактом выглядит замена на Невском проспекте и на главных улицах столицы в начале 1830-х годов булыжной мостовой, очень шумной и тряской, на деревянную торцовую, покойную во всех отношениях. «Мостовая сия есть совершенный паркет», «прежде шум колес (точнее, металлических ободьев. — Г. К.) заглушал все; теперь <...> экипажи безмолвно катятся», — восхищались современники.

Если замкнутое пространство воображается как некая среда живого поведения, то центр такого пространства становится главной точкой пересечения всех возможных сообщений внутри него. Здесь пересекаются уже не столько взгляды, сколько непосредственные человеческие взаимодействия. Середина делается не просто обжитым, но самым обжитым местом. Вообще симптомы такого пространствопонимания можно обнаружить намного раньше «Панорамы» и утверждения идеалов бидермайера. Ведь культурные перевороты могут происходить быстро, а назревать медленно. В свою очередь и отвергнутая культурная формация тоже не вдруг сходит с жизненной сцены, примером чему служит, как уже говорилось, сам Садовников.

Случай раннего отпадения от поэтики ампира обнаруживает одна анонимная и, по всей видимости, любительская акварель, изображающая

Красный мост, т. е. пересечение Мойки с улицей, официально именованной Адмиралтейским проспектом, но во всех классах населения известной как Гороховая. Поводом к написанию акварели явно был сам мост — ему отведено лучшее место в композиции, он показан в самом выгодном ракурсе и во всех подробностях. Но Красный мост построен был (взамен прежнего) в 1814 г., а акварель сделана, скорее всего, в самом начале 1820-х годов. За эти несколько лет мост перестал быть новинкой, тем более что тогда много деревянных мостов заменили каменными и были мосты новее Красного. Зачем же его изображать? А вот зачем. Мосты в русском городе с древности были местами особенными: около них концентрировалась повседневная жизнь. И в Петербурге мосты по традиции притягивали людей из низших классов населения, становясь для них центрами общественной жизни. «Мост для русского мужика то же, что был форум для римского», — заметил как-то Аполлон Григорьев. Кроме того, Гороховая имела почетное звание «Невский проспект простонародья», она «во всякую пору дня представляет картину промышленной деятельности», наводнена «толпами рабочего народа, беспрестанно оглашается криками разносчиков, и, подобно Невскому проспекту, все дома, расположенные здесь, испещрены вывесками ремесленников»¹⁰. Правда, «промышленная деятельность» преимущественно кипела в другом конце Гороховой, возле Сенной площади. Но общий характер среды низовой городской жизни улица сохраняла на всем своем протяжении. Посмотрим, что изображено на акварели. Кормилица гуляет с ребенком, офицер катит на «гитаре» (прозвище извозчичьих дрожек) «о двуконь», человек тянет тележку с какими-то мешками, мещанин удит рыбу, везут на извозчике скарб, жандармы на веревке ведут арестанта, уезжает вдоль Мойки воз с дровами, половой в дверях трактира глазует на улицу, топчется на углу обыватель, видно из купцов. Правда, в двух шагах Адмиралтейский бульвар, так что есть тут и карета с выездными на запятках, есть и господа, гуляющие с лакеем и без него. Не мост с его строгими ампирическими обелисками, а вот эта незначительная городская повседневность и составляет основное содержание акварели, наиболее интересное и художнику и зрителю. И все это стеснено на пяточке перед мостом, в самом центре композиции. Если вспомнить появившиеся вскоре литографические листы Общества поощрения художников, то как раз здесь должно бы остаться свободное место. Но городская суতোлка занимает его не по ошибке. Ведь внимание автора более всего привлекает среда низовой уличной жизни — недаром он повернулся спиной к Адмиралтейству и лицом в сторону Сенной, рыночной мир которой внутренне очень отличался от мира дворянского Петербурга. Там, в низовой среде, куда уходит Гороховая, никто знать не желает о созерцательном культе священной пустоты. Поэтому в акварели пуста не середина, а, наоборот, края. Диктует в данном случае не аристократический художественный идеал, а житейская интуиция: в среде живого поведения центр всегда есть место самое заполненное. Некоторое значение имеет и то, что акварель делалась для себя, а листы Общества — для публики, и поэтому они гораздо больше были нагружены эстетической ответственностью.

Вернемся к «Панораме» Садовникова. Острый художественный интерес к собственному пространству уличной жизни, такому неширокому и замкнутому, где хорошо видно выражение всех встречаемых лиц, легко читаются вывески, слышен звук разговора, и попытки взглянуть на город изнутри этого пространства свойственны не только изобразительному искусству. Уже упоминался «Невский проспект» Гоголя. В 1836 г. Лермонтов с приятелями пишет роман «Княгиня Лиговская», завязкой которого служит заурядное уличное происшествие. В лучшем из описаний Петербурга XIX века, вышедшем в 1834 г., т. е. современном «Панораме» Садовникова и тоже называвшемся «Панорамой», автор сначала подробно описывает зрелище столицы с башни Адмиралтейства, явно «извне», как могла бы увидеть его, будь она зрячей, сама башня, главная часть шедевра петербургского ампира. Но потом он настоятельно советует пройти пешком по улицам и разглядеть город по-настоящему, в упор — именно пройти, а не проехать, «чтобы видеть предметы, закрываемые навесом империи или широкою спиною кучера». Совет повторяется: «ходите повсюду; заглядывайте во все уголки». Иначе говоря, смотрите на город изнутри. И автор сам дает блестящее описание Невского проспекта, сделанное целиком «изнутри». Оно легко узнается в повести Гоголя и могло натолкнуть его на этот сюжет. Описание Башуцкого дает идеальный комментарий к литографической «Панораме»; может быть, он ею и вдохновлялся. Во всяком случае, некоторые другие описания в его книге точно следуют известным литографиям по рисункам Садовникова, выпущенным в 1830 г. На проспекте он находит «быт, занятия, страсти и слабости жителей почти всех разрядов; он как будто главная артерия Петербурга, от которой стремятся другие, меньшие, питающиеся различные члены столичного тела». Автор конфиденциально обращается к читателю, словно беря его под руку: «Заметьте вкус и роскошь нарядов, разнохарактерные выражения лиц, отличие поступи и приемов», и философски замечает: «Это огромный, живой калейдоскоп, в который сыпано все человечество, с своею жизненною деятельностью, с своими модами, слабостями, чувствами, замыслами, причудами, страстями, расчетами, красотою и безобразием, умом и безумием»¹¹.

Городской быт стал неотъемлемой частью пространственного образа города. Но и образ города стал неотъемлемой частью быта. Никогда еще городские виды в таком количестве и так глубоко не проникали внутрь частной жизни, как в 1830-е годы. Они во множестве висят на стенах, украшают почтовую бумагу и абажуры, покрывают посуду, появляются даже на оконных занавесках. Очень часто в качестве оригиналов используются виды из тетрадок Общества поощрения художников. Выходят серии небольших, размером поменьше нынешней открытки, гравюр, заготовленных под раскраску и предназначенных, скорее всего, для того, чтобы лежать где попало — на столах, секретерах, рабочих конторках кабинетов, в гостиных, диванных, библиотеках, на столиках дамских будуаров, в дорожных шкапулах и бьюарах. Делались они (неизвестно кем) по превосходным оригинальным рисункам (неизвестно чьим), выпускались массовым по тем временам тиражом и пользовались, видимо, большим успехом. Во всяком случае, сразу же выходит повторное издание, но уже в переграви-

52. К. Безров по рис. В. Садовникова. Вид Главного штаба со стороны Мойки. 1833. Литография.

Василий Садовников был прирожденный художник и потому умел видеть самые известные места Петербурга так, как никто другой. Показанное им крыло Главного штаба (со странным острым углом) было построено в 1829 г., так что не являлось новинкой и само по себе уже не вызывало особого интереса. Но рисовальщик выбрал совершенно необычную точку зрения: он показал здание не с набережных, где могла прогуливаться столичная публика, а со льда реки, со зрительной позиции «людей» — водовозов, прачек, дворников, кучеров, толкущихся у проруби. И надо сказать, что славное сооружение Росси, увиденное глазами городского плебса, полно угрозы и агрессии и выглядит прямо-таки отпалкивающей.



ровках Л. Тюминга *, повторяющих оригиналы первого издания с некоторым ухудшением качества. Зато они имели одну особенность, повышающую, возможно, их потребительскую ценность: на них заранее были отштрихованы те места, которые надлежало закрашивать более темными цветами, — не просто тени, а именно пятна для темных колеров. Зачем? Часть первого издания поступала в продажу раскрашенной. Но стоили такие оттиски в несколько раз дороже черно-белых. Не исключено, что при повторном выпуске издатели пошли навстречу потребителю спросу и приспособили серию к самостоятельному раскрашиванию — ведь профессионалу, занятому в издательской фирме иллюминированием гравюр, не надо было указывать, где красить светлее, где темнее. А вот любителю подсказать не мешало. Если это действительно так, то виды города превращались еще и в род домашней игры, в форму досуга и приятельского общения: можно было не только красить их, но и без конца перебирать, обменивать, дарить, сравнивать и обсуждать варианты раскраски и т. д. Словом, городские виды, а с ними и пространственный образ Петербурга проникают во все поры быта.

* За это указание автор приносит благодарность сотруднице отдела гравюры Государственного Русского музея С. С. Шерман.

53. В. Раев. Освящение Александрийской колонны. 1834. Холст, масло. ГРМ.

Художник, privato ориентированный, мог ли не содрогаться душой при виде бескрайних площадей столичного центра? Этот тайный ужас оцутим и в его холсте. В нечеловеческой огромности петербургских пространств художник чувствует жуткую, мертвящую силу. Десятки тысяч безупречно выстроенных людей превращаются здесь в какой-то неживой материал, в подобие ровных каменных плит.



«Пространствопонимание есть жизнепонимание» — и переменам в пространственном воображении соответствуют сдвиги в жизненной диспозиции русского общества. «Маленькие люди», ставшие в 1830-х годах главными героями у крупнейших писателей, принадлежали к тому общественному слою, где не было никаких — ни внешних, ни внутренних — условий для поддержания созерцательных культов строгой красоты и пустого пространства, предполагавших просвещенный досуг, тщательное воспитание и некоторую благосостоятельность. Ведь для того, чтобы следовать в своем быту предписаниям этих возвышенных культов, надо было иметь хотя бы отдельную, достаточно просторную комнату. А все «маленькие» герои больших писателей были так бедны, что могли снимать только крохотные каморки. Изнутри этой скудной, тесной и неустроенной жизни бескрайние просторы Невы и столичных площадей поневоле должны были казаться чем-то бессмысленным, чуждым и даже враждебным. Они и в самом деле грозили гибелью маленькому человеку. Бедного Акакия Акакиевича ограбили посреди огромной площади, «глядевшей страшною пустынею», а несчастного пушкинского Евгения погубила буйно разлившаяся река.

Садовников в одном из своих художественных опытов пошел, так сказать, еще дальше вниз и попробовал взглянуть на Петербург глазами «людей», но даже не комнатных слуг, а дворников, конюхов, водоносов, прачек. На литографии, сделанной по его рисунку в 1833 г., показано не что-нибудь, а Главный штаб, недавно законченный ампирный шедевр. Показан он со стороны Мойки, прямо с угла, выходящего к Певческому мосту. Но показан не с того уровня, с какого его видела публика, едущая по набережной Мойки, и на какой он был рассчитан, т. е. не с уровня пассажира кареты и всадника (пешком публика на Мойке ходила мало).

Нет, он показан с самого низа, со льда, где публика никогда не могла оказаться. Оттуда могла видеть угол Главного штаба только дворня, пришедшая к проруби за водой. И выглядит он оттуда, надо сказать, просто страшно. Угрюмый «утюг», острием нацеленный прямо на зрителя, имеет вид угрожающий и агрессивный и менее всего способен вызвать чувство равновесия и гармоничного покоя, которое в общем стремится внушать архитектура ампира. Садовников безошибочно уловил издержку проекта Росси, фактически не предложившего никакого архитектурного решения для острого угла здания. Заполняющий весь угол бессмысленный кирпичный массив, на котором нарисованы фальшивые окна, оставляет в самом деле неприятное впечатление. Но дело даже не в этой издержке как таковой, а в том, что для передачи впечатления от нее художник выбирает «людскую» позицию, ранее невозможную в культу-



54. Г. Чернецов. Парад на Дворцовой площади. 1839. Холст, масло, ГРМ.

Василий Раев выбрал для такого же сюжета точку зрения прямо на главной оси анфилады гигантских столичных площадей, так что их перспектива казалась бесконечной. В отличие от него Григорий Чернецов, словно не выдерживая спрашной глубины петербургского пространства, сдвигает точку зрения так, чтобы не видеть слишком далекой перспективы, да еще и закрывает ее дымом пушечного салюта. И так дела не только он один. Вообще в 1830-е годы гигантский простор столичных площадей начал казаться бесчеловечным и бессмысленным.

Между прочим, солнечные лучи, падающие на колонку (они есть и у В. Раева), не придуманы живописцами. Все очевидцы утверждают, что ночная буря к утру торжественного дня улеглась, «но светлой лазури еще бродили разорванные облака, но они не скрывали ни неба, ни солнца», и площадь во время молебна представляла собою «релище удивительное, чудесно оживляемое сиянием солнца, которое безпрестанно скрывалось за облаками и из них выходило» (В. А. Жуковский).

ре, смотрит с самой нижней пространственной отметки, соответствующей самому нижнему уровню общественной структуры. Не будем забывать, что он по-прежнему оставался крепостным и вольную получил только в 1837 г., по смерти «усатой» княгини.

30 августа 1834 г. — одна из важнейших дат в биографии Петербурга. В этот день при небывалом стечении народа состоялась торжественная церемония освящения «Александрийского столпа». Очень характерно для того времени само намерение занять памятной колонной середину главной площади, только что получившей оформление в стиле ампира, по существу уже анахроничном. Выдающееся событие многократно запечатлено в стихах, прозе, живописи и графике. Одно из лучших принадлежит бывшему крепостному графа Кутелева, ученику Академии художеств, а впоследствии — за успехи «в живописном пейзажном искусстве» — академику Василию Раеву, творчество которого свидетельствует о появлении в изящном искусстве того же отношения к парадному пространству петербургского центра, которое с такой силой проявилось в «Медном всаднике» и «Шинели». И писал Раев свои картины тогда же, когда Пушкин и Гоголь — свои повести.

Раев показал прежде всего само пространство — анфиладу главных столичных площадей, Дворцовой, Адмиралтейской и Сенатской, во всем ее невообразимом гигантизме. Поэтому взгляд направлен не по оси колонны, а по оси анфилады. Глубина ее бесконечна, поскольку взгляду не во что упереться, как бы далеко он ни уходил: живописец уводит его в перспективу Адмиралтейского канала, продолжающего ось площадей (на его месте через несколько лет появится Конногвардейский бульвар). Другие художники, изображая торжество с той же стороны, как бы смущенные излишком пространства, выбирают точку зрения так, чтобы показанная Раевым анфилада не была видна, чтобы взгляд встречал какую-нибудь преграду — Главный штаб или дома на Адмиралтейской площади — и размеры пространства несколько скрадывались. Все перспективное построение своей картины Раев максимально развертывает в ширину — не только затем, чтобы подчеркнуть исключительное величие монументальной колонны, но и для внушения зрителю того чувства, которое эти пространства вызывали у него самого, а именно тайного чувства беспомощности и потерянности, почти ужаса перед этим невероятным, хотя и рукотворным пространством. Обычному человеку страшно смотреть внутрь этой архитектурно упорядоченной степи. Даже башня Адмиралтейства теряется в ней. Кто мог бы здесь обитать? Разве сторукие гиганты?

Тем не менее площади вовсе не пусты. Они почти сплошь заняты огромным количеством людей. На них «стояла в ружье стотысячная армия», — сообщает очевидец. Но люди превратились здесь во что-то совершенно неживое. Абсолютно ровные каре войск выстилают Дворцовую площадь, как плиты тесаного камня. Человек словно минерализируется, омертвевает в этой страшной, безупречно правильной пустоте, превращается в покорный геологический материал, которым она располагает по своему произволу. Получившееся зрелище поражает сверхчеловеческим — и потому бесчеловечным — величием.

В картине есть немаловажная деталь: лучи солнца, прорвав уходящую тучу, освещают площадь и дворец. Деталь отсылает к реальному обстоятельству. «День накануне был утомительно душн; к ночи все небо задернулось громовыми тучами <...> Нева подымалась, и был в волнах ее голос; наконец, запылала гроза <...> Солнце на другой день взошло великолепно; по светлой лазури еще бродили разорванные облака»¹². Солнечные лучи на самом деле падать, как на картине, не могли. Солнце было во время парада с другой стороны. Но важен не сам факт приспособления Раевым атмосферных явлений к художественным нуждам — это в порядке вещей. Важно другое: свет идет с того направления, в котором удаляется анфилада пространства, и лучи его падают не как угодно, а параллельно правому фронту войск. Как будто чудовищное, буквально сверхъестественное могущество идеально организованной пустоты таково, что ею «побеждается естества чин» и светила небесные тоже выстраиваются по ее силовым линиям.

Почему изображение официального торжества может быть полно тайного ужаса, проясняет автопортрет художника. На него стоит взглянуть не ради черт его лица, а для того, чтобы увидеть, каким «маленький человек» 1830-х годов представлял себе свое собственное пространство. Оно минимально. Потому в формат едва помещаются голова и рука художника, небольшая книжка и часть подоконника, и все это вплотную друг к другу. Но внутри крошечной ячейки обитаемого пространства есть пространство еще меньшее — оно обозначено лицом, отторгившимся рукой от прочего окружения. Это придвинутое близко-близко к зрителю собственное пространство лица доверительно открывает доступ в ту интимнейшую сферу уединенной, необщительной, робкой и легкоуязвимой душевности, которая столь трепетное сочувствие внушала Пушкину, Баратынскому, Гоголю. У человека, так вот чувствующего себя посреди «мирнаго зданя огромностей», могло ли не сжиматься сердце при виде стелющихся до горизонта петербургских площадей, всегда пустынных, но если уж заполнявшихся соразмерной им жизнью, то воздух при этом начинал дрожать от грохота пушек и барабанного грома, а земля — от точного шага тысяч и тысяч неживых людей.

Огромный Александрийский столп, высотой превосходящий прочие колонны мира, был тогда у всех на устах, и то, что он вершиной уходил в небеса, стало общим местом многочисленных славословий.

Питомец Севера, сын грозных природы,
Тяжеловесный столп единствен и высок;
Глава утеса там, небесные где своды,
Подошва — пугрь земли, где вод кипит поток¹³.

Раев в небольшом холсте * дал собственную версию этой расхожей метафоры, полную такого мрачного пафоса, что на нем имеет смысл

* Холст этот составлял правую часть триптиха, посвященного открытию Александрийской колонны. Только что описанная картина была центральной частью триптиха.

остановиться особо. В неровном свете факелов, бьющихся под сильным ветром, у подножия колонны молча стоит толпа людей. Кругом черная ночь. Огонь отнимает у мрака только небольшое пространство. В этом ноктюрне впервые в истории портретирования Петербурга пространство-образующая роль искусственного света стала основой изобразительного сюжета, и именно благодаря окружающей тьме (ведь раньше петербургская ночь представлялась непременно светлой). Только там, куда доходит хотя бы слабый отсвет, можно видеть форму и взаимоположение предметов, видеть расстояния, глубину, границы, то есть видеть и понимать пространство. Там, где царит тьма, уже нет ни форм, ни границ, ни расстояний, там исчезает пространство, поскольку оно воображалось только как видимое.

В глубоком мраке исчезает и сам столп, и ангел, его венчающий, хотя он всегда был вестником света. Художник перевертывает традиционный световой строй картины: обычно книзу все утемнялось, а кверху высветлялось. Здесь наоборот — лишь внизу есть какой-то свет. Вверху мгла. Маленький, никем и ничем не защищенный, открытый всем ветрам мир людей — единственный источник света — противостоит бескрайней всемирной тьме. Ее ничуть не рассеивает, а лишь подчеркивает крохотная бледная луна, затерявшаяся у края холста. Странное это производило впечатление своей мрачно-романтической сосредоточенностью. К тому же Раев впервые в живописи петербургских видов использовал вертикальный формат (в графике он изредка встречался и раньше; живописцы же употребляли его только для видов загородных парков). Выбор, конечно, не случайный. Горизонтальный формат делал ударение на противопоставлении левого и правого краев, и поскольку слева направо разворачиваются и прочитываются тексты, то всегда естественно ассоциировался с изобразительным рассказом, в частности с рассказом о предметах и пространствах. Вертикальный же формат с его оппозицией верха и низа вызывал на фоне этой традиции представление об остановке в чтении, о значимой и выразительной паузе и сосредоточивал внимание не на изложении событий, а на внутреннем потрясении по их поводу, не на по-следовании, а на со-стоянии. Небывалое состояние и передал Раев, то самое, в которое пришло пространственное воображение в 1830-е годы.

В картине, стало быть, нет рассказа. Тем важнее то единственное, что «сказано», — место. Место самое значительное в столице, середина Дворцовой площади. Значит, просторы вокруг, воображавшиеся всегда полными света, теперь полны мрака. Там больше нечего делать зрению. Там нет пространства. И символически это, конечно, относится ко всему Петербургу. «Жилище света», стройное вместилище красот стало бесформенной черной бездной. Жуткое открытие. Его эхом звучит ветхозаветный стих, взятый как эпитафия к «Панораме Петербурга», изданной в том же 1834 году: «Земля же бе невидима и неустроена: и тма верху бездны». Во вселенскую тьму уходит столп, воздвигнутый в память императора, чье царствование было царством ампира, «музыки для глаз». Так что факелы могут обернуться погребальными огнями, а собрание людей при подножии столпа — обрядом траура по безвозвратно ушедшей эпохе.

Под знаком тьмы подходит образ Петербурга к грани новой культурной формации, которую А. Блок назвал «роковым сороковым».

Примечания

- 1 П. Г. Котельникова. Панорама Невского проспекта. Л., 1974.
- 2 Северная пчела, № 27, вторник, марта 4-го 1830.
- 3 Северная пчела, № 27, среда, 24-го июня 1836.
- 4 A Journey to St. Petersbourg and Moscow <...> by Leitch Ritchie, Esq. London, 1836, p. 63.
- 5 Ю. М. Денисов. Приложение к кн.: П. Г. Котельникова. Панорама Невского проспекта...
- 6 Искусство сохранять красоту. Подарок российским дамам и девицам. Цит. по кн.: Русский костюм, вып. I, 1750—1830. М., 1960, с. 16.
- 7 Ф. Ф. Вигель. Записки. М., 1928, т. I, с. 177—178.
- 8 Там же, с. 180.
- 9 Е. И. Кириченко. Пространственно-временные характеристики в русской архитектуре середины и второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979, с. 286—351.
- 10 П. Пушкирев. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии. СПб., 1839, т. I, часть I, с. 80.
- 11 А. Г. Башуцкий. Панорама Санкт-Петербурга. СПб., 1834, часть III, с. 86.
- 12 В. А. Жуковский. Воспоминание о торжестве 30 августа 1834 года // В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений (в одном томе). Второе издание. СПб.; М., 1913, с. 674.
- 13 Стихотворения графа Д. И. Хвостова. СПб., 1834, т. 7, с. 218.

«Тайная внутренность»

В углу безвестном Петрограда...

Евгений Баратынский

Все 1830-е годы в русском обществе велись нескончаемые и ожесточенные споры о Москве и Петербурге, о «древнем» и «современном», иначе говоря, об историческом пути России, и ореол, традиционно окружавший невскую столицу, в 1830-е годы померк, в немалой степени благодаря этим спорам. Однако их итогом было не одно лишь развенчание Петербурга, столь решительное, что нелюбовь к нему превратилась в своего рода норму хорошего тона. Итогом споров стал и острейший исследовательский интерес к Петербургу, настоятельная потребность «разгадать загадочное существование города, основанного на всяких противоположностях и противоречиях, физических и нравственных», стремление понять «этот разноначальный хаос взаимногложущих сил»¹, который притягивает и отвращает с одинаковой неодолимостью. «Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России», — признавался Герцен в начале 1840-х годов.

«Тайная внутренность»

Утолению исследовательской страсти вполне отвечал жанр «физиологий» — документальных очерков городской жизни, наблюдаемой «изнутри». Поэтому появление в 1845 г. «Физиологии Петербурга» не могло не вызвать живейшего интереса читающей публики. Составители сборника очерков были «совершенно чужды всяких притязаний на поэтический или художественный талант» и ставили себе в заслугу только «более или менее меткую наблюдательность»². При том авторы намеревались заглянуть в «тайную внутренность» города, как пояснял Н. А. Некрасов. А желание увидеть скрытую работу городского организма и связанная с этим потеря интереса к его внешним формам предполагали весьма существенный сдвиг в пространственном воображении. Вот о нем-то и пойдет речь.

Самый впечатляющий (судя по резкости отрицательных отзывов официозной «Пчелы») очерк сборника начинается описанием того, как герой добирался до подвала, где ему предстояло поселиться. С улицы он вошел в очень грязный двор, и его «обдало нестерпимым запахом и оглушило разнохарактерным криком и стуком». Пройдя второй, еще более грязный двор, он «очутился у двери, ведущей в подвал; поскользнулся и полетел... или, правильнее, поехал <...> летел очень недолго; ударился обо что-то ногой, вскочил, осмотрелся: темно, пахнет гнилой водой и капустой <...> Наткнулся на лоханку — пролил; наткнулся на связку дров — чуть опять не упал»³. Сойдя с улицы, где поддерживались чистота и благочиние, и пересекши линию фасадов, герой попадает в «тайную внутренность» городского тела, полную грязи, шума и вони, а под конец и вовсе ввергается в какую-то преисподнюю, во мрак и тесноту, где уже не нужно зрение. Там действуют только по нюху и на ощупь. Осваивать эти отвратительные и небезопасные недра приходится не глазами, а локтями, коленями и боками. Темная, тесная и зловонная утроба города, начинавшаяся почти сразу за его импозантным фасадом и, конечно, существовавшая в реальном Петербурге всегда, была крупным культурным открытием, поразившим воображение современников. Скрытые

ет ясного света городские каверны имели совсем иные свойства, что были у открытых улиц и площадей. Ведь там, в этих недрах, для освоения и восприятия пространства мало подходят привычные дистантные способы, и прежде всего зрение. Да и слух ничего не дает человеку, привыкшему к членораздельным звукам — ведь они пре-



55. К. Брюллов. Портрет княгини Е. П. Салтыковой. 1841. Холст, масло. ГРМ.

Обитаемое пространство должно прятать, укрывать человека где-то в своей глубине. Это представление реализовано в известном брюлловском портрете. Многослойная одежда, словно облако, окутывает героиню. Невозможно понять ни форму, ни положение тела, скрытого внутри такого платья. Мягкая, с длинным ворсом шкура и целая заросль экзотических растений дополняют эту среду, обволакивающую человека и скрывающую окружающее пространство.

вращаются там в бессмысленный шум, и человеческий голос служит для крика, воя, бормотания или бессвязной ругани. Там господствуют формы прямого телесного контакта (касание, мышечные ощущения) или запах, а он тоже может считаться родом телесного контакта, поскольку представляет собой реакцию чувствительной поверхности носовых полостей на непосредственное соприкосновение с молекулами пахучего вещества. Построенное на таких началах пространство должно показаться традиционно воспитанному глазу нелепым, бесформенным, безобразным. Но к 1840-м годам прежние зрительные ценности пережили столь глубокую девальвацию, что обитаемое пространство организуется уже по иным, не зрительным критериям.

Искусство нынче не ново —
Не удивишь им никого!
Притом статуи и картины
Теперь выводятся в гостиную,
Зачем им праздно там висеть?
Теперь совсем иное чувство
В нас услаждать должно искусство —
Нам мягко надобно сидеть...

В этом саркастическом пассаже из стихотворения молодого Аполлона Майкова 1844 г. под многозначительным названием «Дух века» ⁴ заметна некоторая растерянность эстетически ориентированного сознания перед фактом быстрых перемен в пространствопонимании, захвативших образованное общество. «Мягко надобно сидеть» — и в обиходе появляются массивные «покойные мебели», которые предупредительно обнимают человека со всех сторон. В них погружались всем телом (а не присаживались на краешек, как в эпоху ампира) и располагались надолго. К середине века появляется «кутаная» мебель — сплошь мягкая, без единой твердой поверхности. Пушистые обивки, ворсистые скатерти, толстые ковры глушат звук и свет. В интерьере не должно быть ничего жесткого, гладкого и блестящего, предназначенного только для радости глаз. Сверкающее бликами, звонкое и полупустое ампирное пространство со всей его цельностью исчезло без следа. Растительный узор обоев, ковров, драпировок делается таким крупным и ярким, что размер помещений становится непонятным. Человек как бы попадает в чашу гигантского цветника. Комнаты к тому же переполняются настоящей живой зеленью. Пространство теряет всякую отчетливость еще и потому, что интерьер, даже небольшой, разбивается мебелью на уютные подпространства, не связанные друг с другом ⁵. Вещей так много, что в комнате можно ориентироваться вслепую. Обитаемое пространство стремится вообще как можно полнее окружить и укрыть человека, спрятать его в своих покойных глубинах, сделать невидимым.

Той же пространственной образности следует одежда. Скажем, один из шедевров эпохи, «Портрет кн. Салтыковой» К. Брюллова, показывает, что тело может быть так упрятано в многослойном нагромождении атла-

са, шелка, кружев и пр., что непонятно даже, где оно там находится, какое положение занимает, хотя голова, шея и кисть руки обнаруживаются в разных местах этого разноцветного вороха. Такой костюм поддерживает усилия интерьера, направленные на сокрытие человека. Поэтому естественным продолжением одежды служат и леопардовая шкура, и бархатное кресло, и целые заросли экзотической флоры, поднявшиеся выше человеческого роста. Все это вместе создает обволакивающую человека среду, в которой взгляд запутывается, а незанятого пространства почти не остается. Экспансия такой среды часто делала неузнаваемыми классицистические и ампирные интерьеры. Один из них виден и на портрете: княгиня сидит не где-нибудь, а в галерее Строгановой дачи А. Воронихина, одного из самых известных произведений петербургского классицизма.

Беспомощность зрения, его неспособность доставлять надежные сведения о городе и его жизни становится каким-то фатальным свойством Петербурга, которое замечается во всем, в большом и в малом, и всеми, кто сюда попадает, будь то житель глубокой русской провинции или европейский путешественник. «Смотрю, оливка в кушанье: думал, как и здесь оливка; раскусил — глядь: а там рыбка маленькая; противно стало, выплюнул» — таковы впечатления провинциального лакея, побывавшего в столице⁶. А вот рассказ немецкого путешественника, уже без всяких



56. П. Иванов по рис. В. Садовникова. Вид Английской набережной. Лист из альбома «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей», изданного А. Прево. 1833. Литография.

В 1820-е по Неве начинают регулярно ходить паровые суда (называли их «стимерами» и «пироскафами», а пароходами назывались тогда сухопутные экипажи с паровым двигателем). Черный угольный дым стал обычной принадлежностью речного пространства, и художники охотно изображали его как символ прогресса. Но одновременно он символизировал и утрату прозрачности неевского пространства, его абсолютной проницаемости для взгляда. К середине века становится обычным (особенно в словесности) образ туманной Невы, скрывающей даль и не позволяющей видеть город.

комических обертонов: «Однажды утром, еще до восьми часов, я ехал в Невские бани <...> я миновал знаменитый Казанский собор и выехал на Невский проспект, тянущийся во всю свою громадную длину за пределы видимости. В этот утренний час он был погружен в безмолвие, не лишенное известной торжественности. Вдруг перед моим изумленным взором развернулась страннейшая сцена. Я увидел впереди картину бала. Группа элегантно одетых женщин, некоторые в красивых шالях, с перьями на шляпах, исполняли удивительный танец, сопровождающийся постоянными поклонами <...> Что можно танцевать в общественном месте и без партнеров? Несколько мужчин там, правда, было, но только в качестве зрителей. Я дотронулся до руки моего извозчика <...> приказал ему энергичным «пашелем» ехать по направлению к непонятному балу <...> Подъезжая все ближе, я, однако, не слышал музыки. Наконец, мы достигли Аничкова дворца и оказались в самой гуще этих странных занятий. Отвратительная, жуткая картина явилась моим глазам. Несколько молодых женщин, цветущих и румяных, а может быть, нарумяненных, элегантных, в шелках, драгоценностях и перьях (тут только я понял их монотонные поклоны), подметали Невский проспект под надзором полицейского.

Одни из них залились краской стыда, другие глазели на нас совершенно равнодушно, даже радуясь нашему проезду, так как он на минуту прервал их утомительное и позорное занятие. Они были из числа ночных бабочек, которые слишком поздно возвращались домой после отправления своего несчастного ремесла и угодили в руки патруля. Остаток ночи они провели в караульне, а теперь с метлами в руках расплачивались за свои неудачные прогулки»⁷.

Сцена разыгрывается в самых внушительных архитектурных декорациях (Невский проспект, Казанский собор, Аничков дворец), в центре Петербурга, о котором мадам де Сталь некогда говорила: «Здесь все создано для зрительного восприятия». И тем не менее теперь именно зрение пасует здесь на каждом шагу. Его показания не подтверждаются другими чувствами: гончаровский лакей обманывается в своих вкусовых ожиданиях, а иноземный вояжер, видя танцы, не слышит музыки. Значит, в освоении городского пространства лучше полагаться не на зрение, а на любые другие чувства — обоняние, осязание, слух. Они достовернее. Оказывается, например, что столичные улицы на взгляд «очень похожи друг на друга <...> почти везде одна и та же архитектура». Но зато: «Каждая петербургская улица имеет свой особенный, ей одной только свойственный запах <...> Иногда, обыкновенно рано утром или поздно вечером, в холодную погоду, запахи эти делаются <...> почти осязательными, сгущаясь в неблагоприятный туман или теплый пар»⁸. Уже одно понимание запаха как своего рода воздушного тела свидетельствует о появлении неизвестных ранее пространственных представлений. То, что всегда казалось принципиально бестелесным, теперь приобрело «почти осязательный» объем. Замечательно, что происходит такое не ясным днем, а «рано утром или поздно вечером», в условиях пониженной видимости. Вообще всякий дым, этот поглотитель света и заполнитель пустоты, с

1830-х годов появляется в изображениях Петербурга в совершенно новом художественном и смысловом качестве. Его показывали и раньше, но, за очень редким исключением, он составлял принадлежность низового городского быта и шел либо от костров рабочих, варивших себе пищу где-нибудь на первом плане обычного «ближне-дальнего» вида, либо от зимних «грелю» для кучеров, изображавшихся, скажем, возле Большого театра (на нынешней Театральной площади). Исключения относились к «высокому» плану городской жизни. Это был дым погребальных факелов, обязательных на парадных похоронах, или огней, зажигаемых в дни торжеств над Невой на Ростральных колоннах, что заметно усиливало ассоциации со святынями античности, о которой уже напоминал «храм» Томононой Биржи. С 1830-х годов, когда частью петербургского быта стали регулярные рейсы пароходов, на видах Невы, традиционно несшей «высокие» смыслы, непременно присутствует шлейф черного дыма, победительно тянущийся от пароходной трубы через литографические или акварельные небеса и заявляющий о торжестве технического прогресса и комфорта над отвлеченной пустотой и прозрачностью невских просторов. Пространство теряет идеальную проницаемость для зрения, но взамен населяется некой видимостью подвижного, «почти осязательного» тела.

Вернемся к петербургским улицам. Аполлон Григорьев называет их «бокломными» и описывает разнообразные муки езды по ним, когда пассажира всячески подкидывает и швыряет, так что город ему приходится узнавать своими боками. Тут же приводится множество черт звукового портрета города, куда входят и знаменитые «крики» разносчиков⁹, и шумы всевозможных работ, и тонкие акустические подробности, связанные лишь с определенными часами дня, например с ранним утром, когда «сонные мальчишки начинают стучать грошами в медную форточку булочных». Словом, Петербург как бы осваивается с полужакрытыми глазами (здесь сам собой вспоминается гоголевский «Портрет»: всевозможные несчастья вплоть до помрачения ума приносил мастерски переданный живописцем взгляд широко раскрытых глаз ростовщика). При этом образ города ничего не проигрывает в точности, выразительности и красоте: ведь дело происходит, по замечанию очеркиста, «в нашем красивом Петербурге». «Дистанция огромного размера» отделяет эти, куда более сложные, представления от тех, что господствовали в



57. Р. Жуковский. Разъезд из Александринского театра. 1843. Литография.



58, 59. Р. Жуковский. Разъезд из Александринского театра. Фрагменты.

Этот довольно большой литографский лист известного в свое время рисовальщика верно передает состояние художественного воображения во времена расцвета «натуральной школы». Показывая крупную регулярную площадь, художник выбирает точку зрения так, что размеры и форма площади оказываются совершенно несвятными. Если бы он рисовал с другого угла, то площадь выглядела бы четко очерченным и архитектурно оформленным прямоугольным пространством. Но это представляло интерес для художников и зрителей лет 15—20 назад. А сейчас увлекательны лишь анекдоты из вечерней жизни Невского проспекта. Вот поэтому вся литография легко делится на самостоятельные жанровые сценки, мастером которых и был Рудольф Жуковский. Здесь воспроизведены три фрагмента, выделенные в композиции самим рисовальщиком, хорошо знавшим вкусы среднего горожанина. Зевая, тащится домой меццанская чета; скандалят купчик с чиновником, и дело идет к рукопашной; подвыпившие гуляки преследуют гризеток, — вот что теперь интереснее всего в образе Петербурга.



60. Р. Жуковский. Неза-
мятная зима.

61. Р. Жуковский. Гос-
тинный двор.

Из серии «Сцены петер-
бургской уличной жизни»,
1842—1843. Литография.

В каждом из листов этой
серии на первом месте сто-
ят анекдотические подроб-
ности или злободневные на-
мски. Город если и присут-
ствует здесь, то лишь как
безразличный фон. Неваж-
но, например, по какой ули-
це извозчик вместе с лоша-
дью тащит в оттепель
санки по совершенно рас-
кисшей, обнажившейся мос-
товой. Смешно это было
потому, что зима счита-
лась временем самой быст-
рой и покойной езды.

Герой другого листа, пре-
словутый Фаддей Булгарин,
идет среди купцов и при-
казчиков. В названии листа
место действия указано с
явным намском: известные
своей назойливой угодливос-
тью и нечестностью го-
спинодворцы составляют
как бы естественную сре-
ду литератора, слывшего
воплощением бессовестно-
го верноподданнического
пресмыкательства. Между
прочим, если бы не назва-
ние, то нельзя было бы и
понять, какой из петербур-
гских рынков изображен —
ведь все они имели пример-
но одинаковые аркады.



русской культуре лет двадцать назад. «Заметки» Ап. Григорьева заканчи-
ваются славословием петербургской летней (значит, не совсем темной)
ночи. Только ночью можно по-настоящему почувствовать город, только
ночью может открыться в нем нечто «теплое и обаятельное». Днем же
он насквозь «пошло-прозаичен». В этом слышна старая романтическая
идея о вещи слепоте, о творческих дарах мрака, буквального и метафи-
зического, о глубоких истинах, которые озаряют «ночное» создание, но
меркнут в трезвом «дневном» свете.

Образ ночного города разрабатывается русской словесностью 1840-х
годов на все лады. Известна ей ночь и абсолютно непроглядная, ненаст-

ная, страшная. «Среди ночного безмолвия, прерываемого лишь отдаленным гулом карет, воем ветра и скрипом фонарей, уныло слышались хлест и журчание воды, стекавшей со всех крыш, крылечек, желобов и карнизов на гранитный помост тротуара»¹⁰. Все городское пространство, несмотря на кажущееся безмолвие, звучит множеством голосов, издает одновременно гул, вой, скрип, хлест, журчание, причем крылечки, желоба и прочие части архитектурного оформления улицы ночью становятся органами некоего шумового инструмента, из которого вода извлекает всевозможные звуки. И при таком акустическом разнообразии — ничего не видно. Г-н Голядкин напрасно «стал вглядываться в мутную, влажную даль, напрягая всеми силами зрение и всеми силами стараясь пронзить близоруким взором своим мокрую середину, перед ним расстилавшуюся». Герой не случайно близорук. Ночное пространство превратилось в сплошную среду, непроницаемую для глаза. Собственно, оно перестало быть пространством, во всяком случае, пространством в «дневном» смысле слова, поскольку у него нет ни видимой формы, ни видимых границ, оно все — «мокрая середина». Оно проявляется только в звуках или прикосновениях: снег и дождь «кололи и секали лицо несчастного господина Голядкина, как тысячи булавок и шпилек».

Город, утративший зрительную определенность, тем самым должен выпасть из компетенции изобразительного искусства. И действительно, в 1840—1850-е годы характер художественной интерпретации Петербурга по большей части задается словесностью. Если в предшествующую культурную эпоху, лет 10—20 назад, словесные описания города строились по изобразительной модели и передавали картину, то теперь, напротив, живописные и графические изображения следуют литературным образцам и описывают в первую очередь событие. Дело в том, что в 40-е годы последним словом русской словесности была «натуральная школа», которая требовала списывать «быт общественный и нравы» с натуры, «наблюдая предметы и видя их точно так, как они представляются в суматохе жизненных отправлений, в толкотне, разладице, в драке, в грязи и крови»¹¹. Изображения города, следующие этому завету, заведомо отказываются от «высокого и мирного созерцания красоты», как от чего-то устаревшего и недостойного, и превращаются в рисованные фельетоны или графические и живописные эквиваленты физиологических очерков, «плодовитых до бесконечности в ненужных подробностях», как выразился тогдашний литератор.

Очень характерным образцом такого видения города может служить нашумевшая в свое время литография «Разъезд из Александринского театра». Ее в 1843 г. выполнил популярный рисовальщик Рудольф Жуковский, тот самый, который вскоре иллюстрировал очерк Н. А. Некрасова «Петербургские углы». К слову надо заметить, что само иллюстрирование беллетристических сочинений, ставшее в те года повальным, свидетельствовало как раз о подчинении изобразительного искусства словесности. Незадолго до «Разъезда», в 1841 г., начали выходить литографированные Жуковским «Сцены петербургской жизни», имевшие большой успех у публики и создавшие автору репутацию едва не лучшего столич-

ного рисовальщика. Звучит это странно, если вспомнить, что тогда работали такие прекрасные мастера рисунка, как П. Федотов, К. Брюллов, Г. Гагарин, Н. Щедровский. Но тем показательнее предпочтение тогдашних ценителей: злободневность картинок Жуковского, мелочная и поверхностная сама по себе, оказывалась, особенно с позиции «натуральной школы», куда важнее их художественного уровня, во многих случаях весьма посредственного. Любопытно, что, протестуя против такого рода установок и отстаивая собственную ценность искусства, известный своей либеральностью цензор профессор А. В. Никитенко в уже цитированной статье утверждал, что полезность, занимательность или поучительность произведения не могут компенсировать его художественных недостатков, что его эстетическую полноценность «ничем нельзя заменить, как нельзя заменить зрения слухом». Вопреки этому суждению в 40-е годы зрение сплошь и рядом заменялось слухом со всеми вытекающими отсюда художественными последствиями.

Что изобразил Жуковский в самом, может быть, лучшем из своих листов? Изобразил, как разношерстная публика расходится и разъезжается после спектакля — ночью при луне. Больше всего художника занимают подробности этого ежедневного события. Но извлечь из них можно не так уж много — несколько маленьких жанровых зарисовок, не считая собственно разъезда, т. е. массы экипажей, показывать которые не особенно интересно, так что все они отодвинуты на средний и дальний план. А первый план отдан сценкам, вполне могущим составить сюжеты самостоятельных листов: извозчик зазывает барыню садиться (крайняя слева); ссора чиновника с купцом; офицер с дамой в санках; купеческая чета после спектакля (зевающие); господин с дамой и извозчик (совершенно в духе Поля Гаварни); мещанское семейство на прогулке; гуляки и гризетки (крайняя справа). Легко заметить, что сценки, наиболее нагруженные действием, меньше всего связаны с сюжетом разъезда. Купец и чиновник могут повздорить независимо от окончания спектакля, а подвыпившие гуляки могут увязаться за гризетками, не обязательно идущими из театра. Зато все они связаны с местом действия — с Невским проспектом, куда с площади вываливает толпа. Жизнь, идущая своим чередом на тротуарах проспекта, — вот главный предмет художника. В его воображении картина этой жизни набирается, как мозаика, из отдельных эпизодов, в принципе точно так, как художник составлял свою серию «Сцен...» из отдельных листов. И содержание у них было почти то же самое. Горизонтальная развернутость «Разъезда» как нельзя лучше подходит для такого графического рассказа анекдотическо-фельетонного толка. Самыми для современников интересными, самыми скандально-любопытными были те части рассказа, которых на литографии нет. Их пришлось убрать после неприятного объяснения с обер-полицмейстером столицы. Тот был до крайности возмущен тем, как в литографии представлена полиция: то хожалый (низший полицейский чин) ведет на веревке вора, то городской везет на извозчике пьяницу или взашей толкает прохожих¹². Вот, значит, чем был сначала занят первый план — один из этих эпизодов помещался там, где сейчас

назревает драка между купцом и чиновником. Конечно, разглядывать комичное изображение повседневных действий полиции было еще занимательнее, чем загадывать, кому в предстоящей потасовке больше достанется — купцу или чиновнику, но ведь толкотня и драка тоже завещаны искусству «натуральной школой». История с «обером», надо думать, подогрела интерес к «Разъезду» и превратила его в одну из тех скандальных подробностей городской жизни, которыми наполнен сам литографский лист.

Критикуя современный ему тип художественного воображения, А. В. Никитенко сетовал: «Мы бросаемся на частности, не связывая их с характером и духом целого. Есть какое-то легкомыслие в нашей наблюдательности». И в самом деле, калейдоскопическое чередование отдельных эпизодов почти не связано художественной необходимостью. Их можно менять, придвигать ближе, отодвигать дальше — от этого мало что изменится. Такой повествовательной несвязности внутренне соответствует особый способ организации пространства в листе, ранее не встречавшийся в видах Петербурга. Вернее, он мог иногда встретиться, но это свидетельствовало бы лишь о том, что рисовальщик попался очень слабый. О Р. Жуковском этого отнюдь нельзя сказать. И тем не менее он не стремился передать пространство всем известной столичной площади сколько-нибудь убедительно. Он исключает из поля зрения павильоны Росси, которые четко фиксируют границу площади. Вместо этого он показывает слева часть примыкающего к Аничкову дворцу «сервизного корпуса», пространственно не связанного с площадью, и показывает так, чтобы не была понятна его красивая вогнутая форма. Неопределенными остаются пространственные взаимоотношения всех изображенных здесь зданий. Хотя нарисовано их не так уж мало, внятного представления о форме площади они не дают. Более того, художник, отвлекая взгляд от площади, уводит его далеко в глубь городского тела, показывая там церковь Владимирской Божией матери, и для этого выстраивает торцы случайных, не связанных друг с другом зданий так, что образуется какое-то подобие уходящего в сторону церкви проспекта.

Вряд ли такие странности скопились в листе Р. Жуковского случайно. Вряд ли действительная форма пространства остается непонятной, а застройку пересекают несуществующие проспекты только потому, что художник не умел справиться с нехитрой задачей перспективного изображения прямоугольной площади. Нет, конечно. Дело просто в неактуальности такой задачи. Здания и пространства не имеют необходимой внутренней связи точно так, как не имеют ее отдельные жанровые сценки, как не имеют ее, в конечном счете, отдельные подпространства, на которые в середине века распадается любой интерьер.

Таковы свойства пространственного воображения 40—50-х годов. Оно видит город «изнутри», но не столько изнутри городского пространства, сколько изнутри процессов городской жизни. Поэтому оно постепенно теряет из виду целое и сосредоточивается на местах, сцепленных лишь с конкретными событиями. Зрение, как у г-на Голядкина, становится очень

62. Ф.-В. Перро. Сенная площадь. 1840-е. Литография.

Будничную жизнь рынка замечательный рисовальщик показал не извне, как 20 лет назад это сделал А. Брюллов, а изнутри. И не с высоты бельэтажа, а с уровня обычного пешехода. Сплошная масса людей и вещей хоть и расстилается по земле, но ритмически связана с величественной архитектурой, так как человеческие фигуры по своему силуэту слегка напоминают главы церкви Успения Богородицы (больше известна под именем Спаса на Сенной — по ее Спаскому приделу). Глядя из туши толпы, художник не теряет из виду ни глубокой перспективы Садовой улицы, ни фланкирующих ее симметричных портиков церкви и гауптвахты. То есть для него повседневный быт всегда точно привязан к координатам городского пространства.



близоруким. Соответственно и городская жизнь разглядывается с такой короткой дистанции, что целостная картина пространства уже не вмещается в поле зрения. Вмещаются туда только ближайшие окрестности каждого данного эпизода. Это очень заметно в «Сценах петербургской уличной жизни», где город представлен столь мелкими и нехарактерными деталями, что не всегда можно понять, где именно происходит действие той или иной сцены. Художника не заботит топографическая точность. Замётно это и в «Разъезде». Отдельные его эпизоды мало связаны с пространственным контекстом. Скажем, правая группа гуляк и гризеток не имеет никакого отношения к Императорской Публичной библиотеке, на фоне которой она изображена. Поведение персонажей ничуть не изменится, если фоном будет что-то другое, неважно что. Важна нейтральность фона, его неучастие в пространственном распределении фигур и жестов, поскольку реальное пространство, в котором действуют данные персонажи, задается именно их взаимным расположением и их жестиком-ляцией, а вовсе не поверхностями, ограничивающими пространство. Его строение определяется изнутри эпизода, а не извне. Даже если убрать всякий фон и всю остальную площадь и оставить этих четырех персонажей на белом листе, то сценка ничего не потеряет в своей выразительности, а может быть, только выиграет. Взмахи рук и ног обоих гуляк и легкий наклон корпуса гризеток вместе с полуоборотом головы полностью задают самодостаточное внутреннее пространство эпизода, почти безразлич-

ное к внешним границам. Поэтому архитектура и в этой сценке, и во всей композиции «Разъезда» становится необязательной переносной декорацией. То пространство, которое она ограждает и расчленяет по замыслу архитектора, уже мало интересует рисовальщика и зрителя.

Итак, из художественного образа города начинает выветриваться архитектурно организованная пространственность, целиком ориентированная на зрительные впечатления. Ее место занимает среда непосредственных человеческих взаимоотношений, регулируемая не только зрением, но в не меньшей мере слуховыми, обонятельными, осязательными и мышечными ощущениями. Поэтому в строении образа Петербурга заметную роль начинают играть обиходные вещи, не те, что принадлежат городскому пространству, проектируются архитектором и издавна присутствуют на изображениях городов (перила, тумбы, фонари и т. п.), а другие, принадлежащие самим людям и прямо участвующие в их поведении и взаимоотношениях. В этих вещах закреплены и материализованы живые человеческие движения и жесты. Каждую такую вещь люди носят с собой, держат в руках, и форма каждой сообщает, как именно ее держат или носят. Совершенно, казалось бы, неинтересные, невзрачные корзины, мешки, метлы, короба, горшки и пр. и пр. наводняют виды столицы. Достаточно сравнить «Вид Сенной площади» А. Брюллова (1822 г.) с ее же видом, выполненным Фердинандом Виктором Перро в самом начале 1840-х гг., чтобы ясно увидеть, как выросла роль низового вещного наполнения городской среды. Сразу надо оговорить, что этот французский ри-



63. Ф.-В. Перро. Пристань у Академии художеств. 1840-е. Литография.

На бытописательском, казалось бы, материале художником тонко разыгран чисто пространственный сюжет: «низким» принадлежностям городского быта (мешкам, корзинам и т. п.), распределенным по горизонтали, выдвинутельно противопоставлены «высокие» формы архитектуры и скульптуры, выстроенные по вертикали (постамент со сфинксом, «античный» светильник, грифон и далекий Адмиралтейский ипподром).

совальщик свободен от собственно «физиологического» интереса. Во многих видах столицы он обнаружил тонкое чувствование особой пространственной выразительности города с его широким плоским ландшафтом.

Брюллов рисовал «извне» примерно с высоты бельэтажа, т. е. с позиции наблюдателя, а не участника рыночной жизни. Перро выбирает точку зрения в самой гуще торга и смотрит на площадь «изнутри» глазами реального продавца или покупателя. Поэтому весь первый план сплошь завален базарным скарбом. Никогда еще предметы «простонародного» обихода не занимали столько места в изображениях Петербурга. Обращает на себя внимание точная передача фактуры всех этих кулей, коробов, корзин. Ведь в традиционном рисунке плетения бересты, прутьев и т. п. зафиксированы регулярные жесты работающих рук. Наставленные всюду короба и насланные рогожи выглядят как графическая запись соответствующих движений — широких и горизонтальных при расстилке рогож или коротких вертикальных при постановке тяжелой, переполненной тары. Прилегающий к земле слой вещей образует сплошную, без промежутков среду, скрыто содержащую в себе разнообразную человеческую жестикуляцию, уже отделенную от самих людей. А люди стоят, не двигаясь. В этом листе они вообще служат посредниками между миром вещей и миром архитектуры. Вещи сцеплены в непрерывную, свободно брошенную на поверхность земли ткань. Ее подчеркнутой горизонтальности резко противопоставлена вертикальность архитектуры, прежде всего скопление отдельно стоящих, но плотно сдвинутых форм церкви Успения. Полные напряжения, формы эти вознесены в идеально артикулированное петербургское пространство, в котором, по слову Пушкина,

Громады стройные теснятся
Дворцов и башен.

Ради усиления правильности архитектурного контекста Перро делает фронт Садовой улицы (слева) симметричным фронту правого корпуса.

Вещи живут в совершенно ином пространстве. Оно не имеет никакого видимого порядка, и заполнение его происходит только по принципу непосредственной смежности. Конечно, хаотичен этот мир только с виду. Он имеет свой, непонятный постороннему внутренний порядок. Но чтобы постичь его, нужно быть полностью включенным в удивительную жизнь Сенного рынка — точно так же понять жесты разговаривающих людей можно, лишь участвуя в разговоре.

Стало быть, городское пространство распадается на две вполне автономные сферы. Одна включает в себя все, что архитектурно упорядочено и рассчитано на далекой зрительный эффект, а фоном предполагает небо. Другая представляет собою «размазанную» по земле мешанину овеществленных человеческих жестов, предполагающую непосредственное, всем телом погружение в нее. У А. Брюллова пространство архитектуры своим строением полностью определяло пространство человеческого поведения. У Ф. Перро ничего подобного уже нет: Садовая улица, например, не продолжена внутри рынка, хотя на самом деле в 40-е годы, как и в 20-е, она

в виде свободного проезда шла через всю площадь, разделяя ее на два разных торгова. Впрочем, художник придумал любопытный ритмический прием, чисто графически связывающий обе несообщающиеся пространственные сферы. Перро изобразил рыночную толпу в целом в виде горизонтального слоя, примыкающего вплотную к слою вещей. Но каждый отдельный человек образует маленькую вертикаль, вторящую ритму архитектурных форм и к тому же очертаниями своими слегка напоминающую очертания церковных глав. Тела людей оказываются в воображении художника посредниками между отчетливой статуарностью архитектуры и занимательной бесформенностью отвердевшей базарной жестикюляции.

Может показаться, что в рисунке рынка попадание массы обиходных вещей на первый план вполне естественно и потому ничего не значит. Хорошо, возьмем в изображении Ф. Перро совсем другое место, например знаменитую пристань у Академии художеств с ее парадным спуском и египетскими сфинксами. И здесь на первом плане художником развернута целая выставка всякого мелкого имущества: корзина, короб, куски рядна, метла, кувшин, волокуша, моток бечевы. Каждая вещь прочно связана со своим двигательным и жестовым стереотипом. Все они широко разложены на горизонтальной плоскости и, как символы повседневно-городского быта, явственно противопоставлены компактной группе торжественных и красивых вертикалей — грифону, светильнику, сфинксу, «стоячий» ритм которых подержан фигурами людей. Здесь тоже в единый образ на равных правах входят два полярных типа пространственности: архитектурно-скульптурный, отвечающий законам «музыки для глаз», и вещный, весь ориентированный на обыкновенные движения человеческого тела с их осязательными и мышечными ощущениями. Оба они не разделяются никакой пространственной преградой, как разделялись в начале века ближний и дальний планы. Наоборот, подчеркнуто их ближайшее соседство — скарб на пристани лежит прямо у ног грифона. Дело, как видим, вовсе не в выборе места, а в самой работе художественного воображения, для которого пространственное совершенство необычайного города лучше всего постигается в эстетически напряженном сопоставлении с миром самых «низменных» вещей, не имеющих ничего общего с высокими материями архитектурных композиций.

В начале главы уже шла речь о том, что обитаемое пространство воображалось в 40-е годы некоей утробой, в труднодоступной глубине которой сокрыт человек. Если оттуда обратить взгляд на окружающий мир, что будет видно? Прежде всего, будет видна внутренность самой утробы, те ее части, которые ведут к выходу наружу. Потом будет виден этот выход, а в нем может открываться кусочек внешнего мира. Именно такую структуру имеют те изображения Петербурга, в которых наиболее полно выразилось пространствопонимание 40-х годов. Поэтому распространенным изобразительным сюжетом стал городской двор, часто тесный и грязный. Таким выглядит, скажем, двор генерал-губернаторского дома на литографии Андре Дюрана. Художник настолько проникнут «физиологическим» интересом, что лист кажется прямо-таки иллюстрацией к «Петербуржским углам» Н. А. Некрасова, чей герой вполне мог проби-



раться через такой двор, захламленный, с подозрительными темными щелями, где исчезают какие-то фигуры, и (подчеркнем) с аркой, ведущей в еще более глубокие недра, которых отсюда уже не разглядеть, — там надо оказаться. Эта последняя деталь указывает, что вход с улицы остался у художника за спиной, что смотрит он внутрь городского тела, то есть его литография при всей своей выразительности и острой характерности еще не совсем точно отвечает только что очерченной схеме взгляда «из тайной внутренности» наружу.

Представим, что он прошел дальше, в следующую арку, а потом повернул назад. Вот тогда он и увидит город взглядом 40-х годов. Увидит

то, что показал, например, в одной из своих акварелей А. Фосс: двор со всеми его водосточными трубами, каретниками, входами в подвалы и, конечно, с аркой, в глубине которой можно заметить крошечный кусочек улицы. С предельной отчетливостью характер такого взгляда выражен в другой картинке А. Фосса, где фрагмент города виден изнутри интерьера, в окне. Качественное различие между внешним и внутренним пространством очень убедительно передано цветом: интерьер черно-белый, вид в окне цветной. Но даже в тех случаях, когда он смотрит на город не из глубины замкнутого пространства, его взгляд остается взглядом «из тайной внутренности». Город показан во многих его акварелях так, что весь первый план занимает нагромождение невзрачных деревянных домиков, заборов, сараев, и только вдали над этой мелочью возвышаются силуэты крупных зданий и церквей, в которых уже узнается Петербург. Художник, значит, видит его изнутри массива той заурядной застройки, которая не имела в себе ничего столичного и не допускалась в импозантный центр города, но в которой жило большинство населения столицы. На сумрачность среды, окружающей художника, намекает темный, обычно синий тон бумаги, на которой он рисует.

Здесь образ Петербурга переживает любопытную пространственную инверсию. «Внутренностью» оказываются как раз те бесчисленные и безликие кварталы городской периферии, которые широким поясом лежали вокруг центральной части, то есть были по отношению к ней внешними. И наоборот, центр со всеми своими атрибутами столичности получает роль далекого внешнего окружения этой странной «внутренности». Вообще интериоризация внешних и экстериоризация внутренних пространств составляет самую замечательную особенность пространственного воображения 40-х годов и проявляется не только в художественной интерпретации города, но и в его реальной застройке. В 1843 г. был разработан такой проект реконструкции Суконной (нынешней Невской) линии Гостиного двора: параллельно линии строить со стороны проспекта еще один корпус, а промежуток между ними перекрыть, так что прежний фасад, выходивший на Невский проспект, становился частью интерьера. В 1846—1848 гг. граф Стенбок-Фермор построил напротив Гостиного двора первый в Петербурге крытый пассаж, удивительное пространство которого, внешнее и внутреннее одновременно, было с восторгом принято современниками и сразу же стало одним из самых излюбленных мест времяпрепровождения всех разрядов петербургской публики.

Есть у акварелей А. Фосса еще одно существенное свойство. Их основной художественный интерес сосредоточен на тех домах и пространствах, которые не несли на себе какого-нибудь особого петербургского отпечатка. Такие дома, такие улицы с коровами, такие сады, хлева, задворки можно было встретить в любом провинциальном русском городе. Главным в образе невской столицы оказывалось не то, что резко отличает ее от всех прочих городов России, а то, что является у нее общим с ними. Такая потеря интереса к физиогномической характеристике Петербурга следует опять-таки из природы пространственного воображения той эпохи. Ему город виделся изнутри, и виделся в упор, очень близоруко. А чтобы



65. А. Фосс. Дома на окраине Петербурга. 1843—1844. Тонированная бумага, тушь, перо, белма. ГМИ СПб.

уловить портретные черты, нужна известная дистанция. «Лицом к лицу лица не увидать». Образ Петербурга расплывается и теряет былую отчетливость. Иногда его узнать почти невозможно. В этом, пожалуй, состоит если не весь итог «роковых сороковых» с точки зрения пространственных материй, то, во всяком случае, его очень существенная часть.

Примечания

- 1 А. И. Герцен. Москва и Петербург // А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах. М., 1954, т. 2, с. 33—42. Написано в 1841—1842 гг.
- 2 В. Г. Белинский. Вступление // Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов, под редакцию Н. Некрасова (с политипажами). В двух частях. СПб., 1845, с. 8—27.
- 3 Н. А. Некрасов. Петербургские углы. (Из записок одного молодого человека.) // Физиология Петербурга..., с. 255—303 (цит. с. 256).
- 4 А. Н. Майков. Избранные произведения. Л., 1977, с. 318—319.
- 5 Е. И. Кириченко. Русский интерьер 30—60-х годов XIX века // Декоративное искусство СССР, 1970, № 7 (152), с. 39—45.
- 6 И. А. Гончаров. Обыкновенная история. М., 1980, с. 298. Написано в 1844 г.
- 7 E. Jerltann. Pictures of St. Petersburg (transl. from the German). London, 1852. Цит. по: Saint Petersburg. Selected and introduced by Laurence Kelly. London, 1982, pp. 176—178. Эдвард Йерман был в России в 1850 г.
- 8 А. А. Григорьев. Заметки петербургского зеваки. 2 // Репертуар и Пантеон. 1844. Книжка двенадцатая., с. 738—751 (цит. с. 741).
- 9 Л. И. Вуич. Крики Петербурга // Декоративное искусство СССР, 1985, № 6 (381), с. 37—38.
- 10 Ф. М. Достоевский. Двойник. Петербургская поэма // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1972, т. I, с. 139. Написано в 1845 г.
- 11 А. В. Никитенко. О современном направлении русской литературы // Современник, 1847, т. I, с. 53—74 (цит. с. 70).
- 12 Г. Ю. Стерник. Рудольф Казимирович Жуковский. 1814—1886. М., 1954.

Тьма и просветление

И в чуждом, неразгаданом, ночном
Он узнает наследье роковое.

Федор Тютчев

Александр Блок не случайно назвал сороковые годы прошлого века роковыми. В сущности, всю вторую половину XIX века художественная интерпретация петербургского пространства либо следует заветам 40-х, либо предлагает альтернативы, смысл которых полностью выясняется в противостоянии этим заветам.

Тьма и просветление

Обитаемое пространство по-прежнему воображается как утроба или пещера, вообще как сложное и обширное убежище, в глубине которого скрыт человек. Одежда, прежде всего женская, до начала 70-х годов непрерывно расширяется. Вошедший в моду в 50-х годах кринолин достиг к середине 60-х годов таких размеров, что шутники видели в нем целый дом вроде юрты. В журналах появлялись карикатуры, изображав-



66. Женские костюмы «эры кринолина». 1858. Модная картинка из журнала «Der Bazar».

Начиная с середины века каждый достаточно модный интерьер забивается вещами так, чтобы его пространство теряло всякую видимую опчтливость и удобную обзорность. Ярчайшие цвета могли сочетаться произвольно: пестрота была зрительным эквивалентом тесноты. Вообще проблематичности и простора до абсурда довел кринолин: в талии женщина стягивалась очень узким корсетом, но юбка ее занимала столько места, что сплошь и рядом теснила окружающих.

шие семью, которая живет внутри кринолина как, в шалаше. Противники присвоили кринолину прозвище «наглец» за то, что он отводил непозволительно много места одному человеку за счет других. Наиболее глубокомысленные из них видели в кринолине уродливое обострение проблемы осязательно-двигательного опыта: «Ты как, хочешь сойти с тротуара или хочешь задеть меня? — говорит кринолин встречному мужчине — А сидя в партере, ты намерен меня терпеть у себя на коленях или осмелишься смять меня? Чувствуешь ты мои железные ребра? Чувствуешь несокрушимую крепость, венец неприступности, жуткий пояс добродетели, давящий тебе на икры?» Слова эти принадлежат одному из энергичных участников охватившей всю Европу «кринолиновой войны» штутгартскому профессору эстетики Фридриху Теодору Фишеру¹. Весь их

67. В. Тилл. Кристаль Палис в Лондоне. Литография из «Русского художественного листка». 1852.

Остов кринолина недаром напоминал каркас лондонского Хрустального дворца (знаменитого здания, построенного в Гайд-парке для Всемирной выставки). Ведь оба выражали один и тот же принцип устройства среды обитания: выгораживание максимального внутреннего пространства.



огонь направлен против ущемления естественных прав каждого человеческого тела на собственное пространство. Чрезмерная просторность юбок оборачивалась теснотой и массой неприятных телесных впечатлений.

Стальной решетчатый каркас кринолина с полным основанием уподобляли ажурным металлическим конструкциям огромных стеклянных зданий, которые подражали знаменитому, потрясшему воображение современников Хрустальному дворцу, построенному в 1851 г. в Гайд-парке, посреди Лондона, для Всемирной выставки. Здания, как и костюм, захватывали максимальное пространство и предоставляли его человеку. Дело, однако, не только в количестве, но и в качестве этого пространства. Лет 30 или 50 назад оно воображалось пустым, и в этом было его главное художественное достоинство. Теперь же оно воображается до предела заполненным. У пространства открылась огромная внутренняя емкость. Оказалось, что если разделить единый интерьер на множество тесных уголков, то его объем как бы увеличивается во много раз, хотя и теряет зрительное единство. Но к таковому никто и не стремится. Наоборот, от него всячески избавляются, и для этого каждый уголок мода велит обставлять в своем стиле ².

Внутренность города тоже представляется до отказа загроможденной. Таков, например, Петербург на литографиях и акварелях блестящего графика 60-х годов Луиджи Премацци. Импозантное пространство Невы или Фонтанки так забито баржами, лодками, плотами, мостками и пр., что по ним, кажется, можно пройти всю реку. Поскольку такие же

68. А. Премацци. Вид Фонтанки в сторону Троицкого Собора. 1860-е. Литография, офорт.

Если бы не часть известного всему Петербургу здания министерства (оно справа), то можно было бы подумать, что дело происходит в каком-то губернском городе — до такой степени картина лишена петербургских черт. Но никто уже и не стремится дать точный портрет столицы.



баржи и мостки есть на любой реке в России, то не сразу можно понять, что показан именно Петербург. Его приметы в виде силуэтов известных зданий или мостов теряются где-то позади плавающих времянок, захламливающих речную перспективу, но жизненно необходимых большому городу. Изобразить этот хлам крупным планом и во всех подробностях представляет, похоже, более увлекательную художественную задачу, чем портретировать парадную часть столицы, что Премацци делал тоже с большим искусством.

По-прежнему осязательно-двигательный или обонятельный опыт формирует образы городского пространства в большей мере, чем опыт зрительный. Известный пассаж Ф. М. Достоевского 1873 г. о петербургской архитектуре начинается словами: «Пыль и жар, удивительные запахи, взрытая мостовая и перестраивающиеся дома»³. Здесь пыль, жар и запахи вообще не относятся к зрительным впечатлениям, а разрытость мостовой относится к ним лишь отчасти. Главное, конечно, не ее вид, а прелести ходьбы по ней. И разве что стоящие на последнем месте дома, к которым строительные леса не позволяют подойти вплотную, могут быть подведены под компетенцию зрения, да и то с грехом пополам: ведь из-за тех же лесов их нельзя толком разглядеть. Таков образный контекст, в котором оценивается новейшая архитектура столицы. И только что упомянутые акварели и литографии А. Премацци не просто изображают само по себе плавающее строение, но и передают чисто физическое, мышечно-вестибулярное ощущение шаткости всего этого поскрипываю-

щего, покачивающегося дощатого мира, разросшегося на воде с органической непринужденностью коралловых рифов и образующего любопытное, слегка пародийное подобие неподвижно стоящего на земле каменного Петербурга.

Расширение прав тактильного и мускульного опыта за счет прав зрения заставляет вспомнить старинную восточную притчу о слепцах, ощупывающих слона. Один потрогал хобот и сказал, что слон похож на змею. Другой потрогал ногу и сказал, что слон похож на дерево. Третий потрогал хвост и сказал, что слон похож на веревку. Что-то подобное происходило и с Петербургом. Чем полнее художественная культура приходила в непосредственное соприкосновение с его повседневностью (следуя заветам 40-х годов о «толкотне, разладице, драке»), тем больше утрачивался его целостный образ. Поэтому само петербургское пространство по-прежнему воображается распавшимся на отдельные ячейки, заданные незначительными событиями городской жизни. Как далеко зашел такой распад, хорошо видно на примере Сенной площади. Сравним два ее изображения. Одно уже знакомо нам — оно сделано А. Брюлловым в 1822 г. Другое принадлежит известному в 60-е годы петербургскому художнику Адриану Волкову, которого считали «самым талантливым из нынешних наших карикатуристов». В 1858 г. он получил Вторую золотую медаль Академии художеств за картину «Обжорный ряд в Петербурге», так что тема городской рыночной жизни была хорошо ему знакома. Сенную он показывает с той высоты, на какой находились глаза пешехода, разглядывающего дорожное происшествие (Брюллов, напомним, смотрел на площадь с высоты дворянского бельэтажа). Дело происходит посреди того самого проезда, который на брюлловской литографии выглядит пустым и делит площадь на два разных торга. Что же



69. А. Волков. Сенная площадь. 1861—1869. Холст, масло. ГРМ.

случилось? Что составило сюжет картины, над которой художник работал с 1860-го по 1869 год?

- Да вот, извольте видеть, колесо у дилижанса отлетело.
- Чуть было вон ту мамзелю не придавили.
- Которую?
- А вон, со шляпной коробкой.
- Народ-то собрался, глазееет.
- Нет-с, не народ, позвольте заметить, а так себе, кучка зевак.

И в самом деле, остальное рыночное население совершенно не интересуется происшествием и продолжает жить своей жизнью. Правая и левая группы никак не связаны с центральным эпизодом. Каждая целиком замкнута сама на себя и имеет собственное пространство, автономия которого слева обозначена большим зонтом, а справа двускатным навесом и сверх того усилена двумя симметричными кулисами архитектурного задника. Композиционное ударение на центральном эпизоде закреплено колокольной Успенской церкви. Художник нимало не озабочен явным распадением целого на три самостоятельные части. Более того, он выделяет живописные паузы между ними: глухую темную между левой группой и центром (архитектурно она усилена перспективой Садовой улицы) и глубокую светлую между центром и правой группой. Такое



70. А. Волков. Иллюстрации к «Петербургским трущобам» В. Крестовского. 1867. Литографии.

В картинках Адриана Волкова к популярному «карикатурному роману» видно, до какой степени исчез интерес к форме городского пространства. Все эти разрозненные сценки происходят испонятно где, хотя в тексте всегда точно указано место действия.

расчленение единой композиции на хорошо читающиеся отдельные куски вполне соответствует складу пространственного воображения тех лет. Соответствует ему и другая особенность волковской картины. В ней, в отличие от литографии А. Брюллова, не городское пространство организует повседневные события, а наоборот, эти мелкие события по-своему организуют пространство.

Именно так интерпретируется город в «карикатурных романах» А. Волкова, в частности в «Петербургских трущобах», где действие происходит в грязных и тесных кварталах вокруг Сенной. «Карикатурный роман» — это серия жанровых картинок с подробным текстом сатирического свойства, комментирующим изображение. Материалом для таких серий служили известные беллетристические сочинения на злободневные темы. Для «Петербургских трущоб», например, использовано одноименное сочинение В. В. Крестовского. Предметом изображения могли быть не только ситуации, описанные в литературном оригинале, но и сам его автор или события, связанные с выходом в свет этого произведения (так произошло с И. Тургеневым и его романом «Дым»). Словом, «карикатурный роман» был живой формой отклика художественной интеллигенции на факты городского общественного и частного быта, и потому тип пространственного воображения, реализовавшегося в таких рисуночно-словесных циклах, вполне характерен для состояния тогдашнего художественного сознания. «Петербургские трущобы» представляют собой «сцены из копошащейся по тысячам углов жизни», как выразился однажды В. В. Стасов⁴, причем «углы» эти не образуют никакого пространственного единства, и если вообще как-то содержательно связаны друг с другом, то только благодаря прихотливому сцеплению событий.

Утрата интуиции целостного городского пространства свойственна была не только изобразительному искусству, но и архитектуре, хотя, казалось бы, она по самой сути своей профессии не должна упускать пространственного целого из виду. Несколькими страницами раньше уже упоминалось о громадных стеклянных сооружениях, вошедших в употребление во второй половине прошлого века. Одно из них в 60-х годах проектировалось на Невском проспекте, перед Александринским театром, на нынешней пл. Островского. Между театром и проспектом должен был появиться невиданных размеров прозрачный объем «Постоянной выставки растений», сплошь заполненный всевозможной флорой, с целой сетью аллей и уютных уголков внутри, с фонтанами, статуями, беседками и пр. Конечно, это очень обогатило бы среду главной столичной улицы и доставило бы горожанам массу разнообразных впечатлений, но полностью разрушило бы один из самых величественных градостроительных замыслов К. Росси. Весь его художественный смысл состоял в охвате единой, легко читающейся композицией огромных городских пространств от Невского проспекта до Чернышова моста на Фонтанке. Важнейшей частью композиции было открытое, хорошо обозримое пространство между проспектом и театром. Появление на этом месте гигантского, несколько призрачного тела остекленной рощи уничтожило бы пространственную и образную связь театра с проспектом и лишило бы смысла оставшуюся часть

грандиозного целого — улицу между театром и Фонтанкой (нынешнюю ул. Росси). Разумеется, современники, и в том числе авторы проекта, отлично все это сознавали. Но в их воображении не было места ценностям единого ансамбля. Отделенное от города замкнутое пространство, заполненное всеми приятностями благоустроенного быта, представлялось куда более привлекательным и художественно полноценным, чем легкообозримые, величественные, неуютные и ветреные площади.

Такая вот ориентация воображения давала себя знать в особом типе изобразительной продукции, именовавшемся «Памятными книжками на такой-то год». Всю вторую половину века книжки эти во множестве водились во всяком приличном доме. Делались они небольшого формата, их удобно было носить и возить с собою. Состояли они из гравюр, изображавших всякую всячину: известные здания, официальные торжества, военные парады и смотры, праздничные церемонии и т. п. Здания показаны всегда отдельно, так что ни их расположение в городе, ни архитектурное окружение не ясны. Это неинтересно ни рисовальщикам, ни публике. Объекты, заполняющие город, воображаются вне всякой связи с пространством, в коем они расположены. Между тем еще в 30-х годах на картинках такого рода городское пространство было не менее важным компонентом сюжета, чем здания.



71. Гобер. Императорский Зимний дворец. Из «Памятной книжки издаваемой восковою типографией». СПб., 1862. Гравюра на стали.

В соответствии с духом времени в этом расхожем издании отдельные объекты показываются вне всякой видимой связи с окружающим городским пространством. В 60-е годы такая связь уже не интересовала ни художников, ни зрителей. Вспомним, что лет 20 назад объекты или события непременно изображались в конкретном пространственном контексте, позволяющем достаточно точно увидеть, где именно находится или происходит все, что нарисовано, награвировано или написано красками.

Почти ничего не меняется даже в тех случаях, когда какое-нибудь выдающееся сооружение специально изображается вместе с относящимся к нему пространством, и не в составе расхожей «Памятной книжки», а совершенно самостоятельно, и не рядовым коммерческим гравером, а хорошим архитектором-художником, портретирующим зодческие шедевры из любви к искусству. Когда, скажем, известный петербургский архитектор середины века Иосиф Шарлемань рисует и пишет акварелью Михайловский дворец, специально выбрав высокую точку зрения, чтобы показать Михайловскую площадь, то все равно ни размеры ее, ни форма не понятны. А как указана пространственная связь этого места с остальным городом? Ведь К. Росси для того и создал перед дворцом площадь и пробил (на свои деньги!) улицу до Невского проспекта, чтобы зрительно связать новый ансамбль с пространственной системой города. На акварели можно разглядеть кое-какие предметы городского окружения: над правым ризалитом дворца показана верхушка шпиля Михайловского замка, над крышей правого служебного корпуса выступает кусочек силуэта замка, а правее чуть видны шпилек и купол Симеоновской церкви. Но показано все так, что остается почти неразличимым. Замковый шпиль не сразу заметишь среди труб и парапетов дворцовой кровли. Силуэт замка по форме и цвету сливается с деревьями, из-за которых он слегка выгля-



72. И. Шарлемань. Михайловский дворец. 1853. Папье-меле, карандаш, акварель, про-
царапывание. ГРМ.

Рисунок сделан известным в Петербурге профессиональным архитектором. И тем не менее он совершенно не стремится показать, как связан комплекс великокняжеского дворца с остальным городом, какое место занимает он в системе городских пространств. Более того, он специально избегает всяких указаний на такие связи. Ведь он рисует из окон верхнего этажа, откуда хорошо видны, скажем, кровли Михайловского замка, но он их не хочет показывать.



дывает. Верхи церкви вообще едва заметны позади зелени. Между тем из окон бельэтажа, откуда портретировался дворец, эти детали были хорошо различимы, и их вполне можно было изобразить ярче и крупнее. Можно было, но ни рисовальщик, ни зритель не чувствовали в том никакой необходимости. Большое пространство города им неинтересно. Локальный объект целиком занимает поле их художественного зрения. Насколько сузилось это поле, легко судить хотя бы потому, что А. Мартынов в 20-х годах, передавая даже подчеркнуто камерные пространства вроде изгиба Мойки на литографии «Конюшенный мост», обязательно указывал, как данное место расположено в системе города. Для этого он мог нарочито преувеличить размеры того сооружения или его части, которые служили указателем местоположения. В названном листе он с этой целью специально изобразил шпиль и купол церкви Зимнего дворца значительно больше их натурального размера, наделив их к тому же важной композиционной ролью — они закрепляют направление центрального луча зрения, благодаря чему поворот речки выглядит особенно выразительно.

Наиболее отчетливо художественный смысл пространства обнаруживается тогда, когда оно само становится главным предметом изображения. Тот же И. Шарлемань показал на одном из рисунков Знаменскую площадь. И опять-таки ее пространство остается настолько бесформенным и неопределенным, что, не будь там здания станции Московской железной дороги, недавно выстроенного К. Тоном, трудно было бы даже определить, Петербург это или просто какой-то губернский город. Изоб-

ражение места лишено вычурных черт физиономии столицы, хотя ее, по общему признанию, трудно было спутать с любым другим городом в России. В этом исчезновении интереса к портретному сходству, в этом внимании к местам, лишенным петербургской характерности, вторая половина века прямо наследует традицию 40-х годов. И не только наследует, но и развивает дальше. Отношение к объектам и пространствам, ярче всего представляющих классический Петербург, после 40-х годов заметно меняется. Вот, например, что чувствовал молодой провинциальный дворянин, впервые попавший в столицу и вообще очень ею удрученный: «Александр добрался до Адмиралтейской площади и остолбенел. Он с час простоял перед Медным Всадником <...> с восторженной душой. Взглянул на Неву, окружавшие ее здания — и глаза его засверкали <...> новая жизнь отверзла ему объятия и манила к чему-то неизвестному»⁵. Хотя столица в целом явно не нравится И. Гончарову и его герою, но главные петербургские святыни еще способны захватить воображение и вызвать искренний восторг.

К середине 50-х годов они полностью утрачивают свое очарование. Такой же почти герой, бедный дворянин, образованный и честолюбивый, впервые приехав в столицу, смотрит на них уже без всякого воодушевления. Вот он едет мимо Казанского собора (церкви Рождества Бого-



74. В. Тимм. Масленица. 1858. Литография. Из «Русского художественного листка».

Если в 1851 г. художник точно изображает и называет место действия, то через семь лет он не только с умышленной неточностью рисует ту же самую площадь, но и прямо морочит голову читателю, называя в подписи другое место. Эта уловка была вполне в духе веселого розыгрыша, принятого «под балаганами», которые выхрищивали посреди города отдельное пространство для праздничной жизни. И эта жизнь вместе с её эффемерной средой, наскоро собранной из досок и холстины, составляла как бы особый город в городе, со своими временными законами и обычаями.



родицы): «„Зачем это такие огромные крылья к ней приделаны?“, — подумал про себя Калинович.

— Эти два чугунные-то воина, надо полагать, из пистолетов палят! — объяснял было ему извозчик насчет Барклая де Толли и Кутузова»⁶. Известнейший архитектурный шедевр и храм российской воинской славы воспринимается почти комически. Замечательно, что подсказчиком, задающим такой тон, оказывается человек из столичных низов, отлично знающий обычную городскую жизнь. Оттуда, из пространства уличной повседневности, все «высокое» выглядит ценностно сниженным и легко становится предметом осмеяния. Выхав на Неву, герой наш чувствует только одно: «Фу, черт возьми, как холодно!» Он едет к Медному всаднику. «Постоял около него несколько времени, обошел его раза два кругом, взглянул потом на Исаакия. Все это как-то раздражающим образом действовало на него».

А еще через десять лет, в середине 60-х, того же происхождения персонаж Ф. Достоевского, стоя на Николаевском мосту и глядя на «эту действительно великолепную панораму» широко распахнутого центра Петербурга, чувствует, что «духом немой и глухим полна была для него эта пышная картина». В черновике было сказано еще резче: «духом немоты и какого-то отрицания»⁷. Здесь уже не некоторый комизм и не легкое раздражение, а полная и непоправимая отчужденность. Во внутреннем мире разночинного «шестидесятника» нет больше места никаким «великолепным панорамам», никакому торжественно раскрытому и легкообозримому пространству. Его воображение целиком ушло в тесные, темные

закоулки «невидимой внутренности» города. И Раскольников (в шестой главе первой части романа) специально задумывается над этой странностью.

Намеренное разрушение целостного образа городского пространства во второй половине века иногда доходило до грани прямой мистификации. Возьмем, например, литографию «Масленица» из очень популярного «Русского художественного листка», выпущенного с 1851-го по 1862 г. отличным рисовальщиком Василием Тиммом. Чрезвычайно шумное и многолюдное гулянье показано, как явствует из авторской подписи, «на Исаакиевской площади в С.-Петербурге». Однако по архитектурным декорациям всякий петербуржец сразу определял, что дело происходит совсем в другом месте, на Адмиралтейской площади. А заметив расхождение словесного и рисованного обозначения места действия, он мог более внимательно взглянуть на архитектурный фон и убедиться, что оба изображенных там здания тоже указывают на разные места. Ракурс, в котором представлен бывший дом кн. Лобанова-Ростовского (он слева, позади балагана и так называемых перекидных качелей с люльками), предполагает точку зрения, отстоящую на сотни метров от точки, с какой показан Исаакиевский собор. Оба рядом стоящих здания были слишком хорошо знакомы всем жителям столицы, чтобы можно было допустить, будто известный точностью и добросовестностью своих рисунков В. Тимм просто по недосмотру изобразил их в несовместимых ракурсах. Да и подпись автора не оставляет сомнений в том, что он отвечал за всю композицию. Ведь в тех случаях, когда он врисовывал в лист лишь отдельные фрагменты и фигуры, он ставил свою подпись около них так, чтобы была ясна его авторская ответственность только за эти фигуры, но не за все остальное *. Художник, значит, в данном случае разыгрывает зрителя и сбивает его с толку относительно реального места действия — как раз в духе балаганного юмора масленой недели.

У этой рисованной шутки есть очень важный смысловой обертон: произвольные повороты здания означают их отрыв от реального городского пространства, означают безразличие художественного воображения к нему и к его способности ставить границы и регулировать ход городской жизни. Достаточно вспомнить, как изображался аналогичный сюжет лет тридцать назад, чтобы сразу оценить глубину перемен, происшедших в пространствопонимании. Речь идет об одном из листов Общества поощрения художников, на котором в середине 20-х годов было показано масленичное гулянье на Царицыном лугу (литография К. Бетрова по рисунку К. Сабата и С. Шифляра). Тогда парадная обстройка луга, переданная с документальной точностью, трактовалась как рама, четко ограничивающая пространство народных увеселений. Строй этого пространства в листе задается скатом катальной горки, параллельным фронту Павловских казарм, так что в конечном счете именно архитектурная рама упорядочивает всю среду гулянья. Совсем не то у В. Тимма. Где-то в городе

* На это автору любезно указала сотрудница Государственного Литературного музея Т. Н. Шипова.

дошчатые и полотняные временки выгораживают свое автономное пространство праздника, полное шума и мишурных чудес. Здесь, «под балаганами», все не совсем настоящее, не похожее на обычный город. Как связан этот эфемерный мир с пространственной системой Петербурга, понять почти невозможно. Насколько в 20-е годы было важно с точностью указать реальное место гулянья, настолько теперь важно обратное — как бы скрыть это место, оторвать его от городского контекста.

И еще здесь неимоверная теснота. Веселая давка, составлявшая естественное свойство «подбалаганного» пространства, приобретала особую выразительность потому, что в воображении петербуржцев сама собою сопоставлялась с обычной пустынностью Адмиралтейской площади. Ведь она, за исключением масленицы и пасхальной недели, была, так сказать, полюсом необитаемости в столице. Зимой на ней даже не убрали сугробов, а летом ветер носил столько песка и красной пыли (от толченого кирпича, которым посыпали мостовые), что в публике ее звали «петербургской Сахарой». Безлюдный простор площади — раздолье взгляду! — производил в середине века тягостное впечатление, и в это время появляются проекты ее переустройства, предлагавшие раздробить ее единое пространство с помощью деревьев, фонтанов, портиков и пр. на множество небольших уютных пространств, где люди могли бы с приятностью проводить время. Образ праздничной тесноты, запечатленной В. Тиммом, был той крайней точкой, к которой сходилась смысловая перспектива этих проектов. Идеал обитаемого пространства воображался как прямая противоположность унылой пустоте главных столичных площадей. И это идеальное пространство в равной степени пресыщает все чувства: оно забито людьми так, что освоить его можно только в непрерывных касаниях и толчках; слух в нем изнемогает от выкриков, хохота и музыки; всюду торгуют снедью и питьем, рты жуют; глаза не успевают за всем уследить. Праздник чувств заставляет зрение работать совсем не так, как на бескрайней и необитаемой площади. Там одна и та же картина подолгу представляется взгляду, он уходит вдаль, ничем не отвлекаемый, и нужны лишь самые малые движения глазных яблок, чтобы всю эту даль осмотреть. Смысловым пределом такого зрения будет неподвижное созерцание горизонта. Здесь же, в толчее, окруженной отовсюду размалеванными вывесками, кривляющимися арлекинами, лотками продавцов, мельканием лиц и массой всякой всячины, человек все время вертит головой, взгляд поминутно скачет, так что его работа напоминает действия лихорадочно хватающей руки, а не покойно созерцающего глаза. Здесь, стало быть, тон задает осязательно-двигательный опыт. И пространство всеобщей радости воображается в 50-е годы построенным по его законам. В 20-х годах, напомним, оно воображалось совсем по-другому. Тогда середина самой густой толпы виделась свободной и открывала вид вдаль, так что образ величественной пустоты, то есть царства зрения, безусловно господствовал над образом тесноты, то есть сферы осязательно-двигательных ощущений.

Во второй половине века, когда на авансцену культуры выходят разночинцы, телесные впечатления и опирающееся на них непосредственно-

контактное пространствопонимание занимают в искусстве и быту место, некогда целиком принадлежавшее зрению и чисто дистантным образам пространства, на которые ориентировалась аристократическая культура первой трети века. В те времена, скажем, оскорбленный дворянин не прикасался к обидчику, а стрелялся с ним на дуэли, опасность которой измерялась числом шагов, то есть величиной дистанции между барьерами. Искусство дуэлянта состояло не только в меткости стрельбы, но и в умении использовать эту дистанцию. Тогда невозможен был такой, например, разговор об условиях дуэли:

«— Вы, однако ж, князь, за руки его давеча схватили. Благородному лицу и при публике это трудно перенести.

— А он меня в грудь толкнул! — смеясь, вскричал князь. — Не за что нам драться!»⁸.

В 70-е годы даже беспорядочные толчки могут заменить строгий ритуал стрельбы, и разговор о дуэли смешон. Герои Достоевского, несмотря на дворянское происхождение, дергают, хватают, таскают друг друга. Ставрогин мог взять собеседника за нос и протащить его через комнату. Митя Карамазов мог схватить поляка-офицера, унести в другое помещение и там запереть. Самого Митю при обыске раздевают.

Эмансипация тогдашним воображением всей сферы осязательно-двигательного опыта имела важнейшие художественные последствия, изменившие пространственный образ города. Об этом уже шла речь. Но было и еще одно специфическое следствие такой эмансипации — неправдоподобность и фантастичность города. Дело в том, что осязательные впечатления по природе своей сугубо фрагментарны и не дают полного представления о крупных объектах (достаточно вспомнить притчу о слепцах и слоне). Поэтому воображение, ориентированное на осязательный опыт, само по себе не может сформировать единый образ города. Воссоздание его целостности отдается произволу свободной фантазии, не связанной с реальным освоением городского пространства и городской жизни. Целостный образ города повисает в воздухе — не только в переносном, но и в самом прямом смысле: «...словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставляли над старыми, новый город складывался в воздухе», и город этот «походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу»⁹. Заметим, что реального города здесь почти не видно, так как наступает ночь.

Петербург, клубящийся немислимым видением, заполняющим все обозримое пространство, становится одной из распространенных фигур воображения, резко противостоящих всему житейски достоверному. Скажем, Нева видится в 60-е годы так: «<...> она вся покрыта белым туманом, протянувшимся над ней в виде бесконечно длинной и бесконечно высокой горной цепи <...> и только высокие мачты бесчисленных кораблей высовывают свои острые вершины из этого, поглотившего все, тумана <...> все это окрашено в тускло-перламутровый цвет, повсюду что-то фантастическое и чудесное»¹⁰. «Фантастическое» с его целостнос-

тью и отсутствием деталей и «физиологическое» с его принципиальной фрагментарностью и мелочной подробностью при всем своем несхождении предполагают друг друга и друг в друге нуждаются. Ведь только что приведенные слова принадлежат Глебу Успенскому, известному своими многочисленными очерками в жанре городских «физиологий».

Оба пассажа описывают пространство Невы, которое раньше давало самый широкий обзор Петербурга. Теперь город не виден совсем. Здесь, где (повторим еще раз слова мадам де Сталь) «все рассчитано на зрительное восприятие», взгляд вязнет в каком-то дымящемся фантоме, который, затрудняя физическое зрение, необыкновенно обостряет зрение внутреннее. Недаром пассаж Достоевского оканчивается словами: «Я как будто что-то понял в ту минуту <...> Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование». Вообще дым, это воплощение неуловимости, стал в те годы прямо-таки символом живой и вещей души города.

...дым

Летит, о Господи, под небом голубым
И — может быть — горé рассказывает что-то.

.....

В клубах дыма

Я вижу образы живые... Много их ¹¹.

Не только в словесности второй половины века делались попытки схватить единый образ города. Делались они и в изобразительном искусстве. Там они составили ярко выраженную контрверзу наследию 40-х годов. Замечательно, что попытки эти тоже не лишены известной фантастичности, хотя на первый взгляд кажутся вполне правдоподобными изображениями города. Принадлежат они выдающимся живописцам, родившимся в середине века и сформировавшимся в культурной обстановке, заметно отличавшейся от обстановки 40-х годов. Один из них — Федор Васильев. В его немногочисленных петербургских этюдах пространственная физиономия города передана с удивительным портретным сходством. И тем не менее ни одно из показанных им мест полностью идентифицировать невозможно. Прирожденный пейзажист, он обращается с городской натурой совершенно свободно. Любой дом, мост, купол, шпиль (например, Петропавловской крепости) легко меняют место или форму, пространства произвольно расширяются или изгибаются, и при этом нельзя не поверить, что перед глазами стоит подлинный, очень похожий на себя Петербург. И все этюды с редкостным мастерством передают минутное, неустойчивое состояние не просто атмосферы или освещения, нет, они улавливают чрезвычайно характерные движения души города, характерные именно в их несколько призрачной мимолетности, той самой, которая оживляла воздушные видения, поразившие своей фантастичностью Достоевского, Успенского, Мея. Не конкретные физические черты лица, а его неизъяснимое выражение — вот что показывает Ф. Васильев. И для этого он обращается в первую очередь к строению пространства и в последнюю — к внешности здания. Собственно зданий на этюдах почти не



видно. Видны какие-то массы, показанные ровно настолько, насколько это требуется для общей характеристики пространства. Само сумеречное или ночное состояние города отменяет необходимость разглядывать темную застройку и сосредоточивает внимание на просветах, на пространствах, вмещающих свет, трепетный и неверный, хотя иногда судорожно яркий (как в «Иллюминации»). Даже изображая ясный день («После дождя»), художник останавливается не на зданиях. Отраженные в мокрых мостовых, они лишаются опоры и принадлежат уже не земле, а атмосфере. Художественный смысл имеет только пространственный промежуток между ними — прозрачный сосуд света. Необыкновенно тонко восчувствованное обитание света в пространстве, как души в теле, и делает этюды Ф. Васильева очень верными портретами Петербурга. Конечно, холодная нельская заря неотделима от широкого и неуютного пространства реки. Конечно, теплые вспышки фейерверка неотделимы от темных и тесных стен, обступивших изгиб Мойки. И конечно, мокрое свечение воздуха, освобожденного от массива только что пролившейся воды, лучше всего видно в случайном прозоре между углами каких-то домов.

Совсем в другом роде интерпретирует петербургское пространство «Академии художеств действительный слушатель» Василий Суриков. Он тоже изображает город вечером или ночью. Но все, попавшее «в кадр», передано с добросовестным следованием натуре, безо всяких вольностей. Если Ф. Васильев интересуется не объектами, а пространством между ними, то Суриков внимательно всматривается прежде всего в сами массивные тела знаменитых петербургских сооружений. Он подробно штудирует их сложные силуэты. Он выясняет пространственные отношения между ними. Он озабочен и световыми эффектами, но не таинственным бытием света, как Ф. Васильев, а лишь вариацией на старую романтическую тему двух освещений, естественного и искусственного. И, однако,

пространство, возникшее в его картине, насыщено мрачной фантастичностью. Оно не внушает доверия. Оно уходит в ночную даль, и его очертания непонятны. Здания, которые могли бы указать его границу, теряются во тьме. Они вымерли. Ни одно окно не светится. Да и здания ли это? Если то, что слева еще похоже на дом (а ведь это знакомый нам дом кн. Лобанова-Ростовского), то все, что вдали справа, можно принять и за лес, и за холм. Медный всадник и Исаакиевский собор в самом деле отчетливо вырисовываются на ночном небе. Но не видно, стоят ли они на земле. И постамент статуи, и низ собора исчезают в каком-то неясном сумраке, в темном мареве над поверхностью снегов. Монумент и собор до земли как будто не доходят, как будто висят в воздухе. Висят в полнолуние, время ведьм и чертовщины, и лунные блики на статуе и соборных куполах отнюдь не убеждают в их подлинной материальности. А что за точки мерцают вдали? Уличные и каретные фонари? Или коварные огоньки, морочащие ночного путника и сбивающие его с дороги? Что за фигуры уходят в тьму? Запоздалые петербуржцы? Или «бесы разны»? Пушкинский мотив сам собой вспоминается при виде одиноких санок, стоящих под фонарем лицом туда, в этот мрак, — стоящих, но не едущих. «Страшно, страшно поневоле» туда ехать. Кто знает, что там? И все-таки воображение всеми силами стремится туда.

Чувство, что вот от этих фонарей сразу же начинается мертвая, полная нежити пустота, над которой реют черные призраки Всадника и собора,



77. Ф. Васильев. После дождя. 1867. Холст, масло. ГТГ.



тем более жуткие, что очень правдоподобны, — чувство это возникает вследствие особой интерпретации петербургского пространства. Какой же именно? Вот что писал юный Суриков об Исаакиевском соборе в первые дни своего пребывания в Петербурге: «Собор этот весь из разноцветных мраморов. Купол вызолоченный. Внутри колонны тоже мраморные и карнизы вызолоченные. Один недостаток в этом соборе — что в нем весьма темно <...> В приделах очень светло <...>»¹². Мрамор и золото, которые настойчиво повторяются в описании, естественно ассоциируются с блеском и сиянием, так что, казалось бы, все соборное пространство должно быть переполнено светом. Но «очень светло» только на периферии этого пространства, а центр его поражает своей темнотой. Такое вот сгущение тьмы в самой сердцевине созерцаемого пространства и вытеснение света к краям и создает неизвестный ранее эффект. Взгляд с тревогой и неодолимым любопытством упирается в этот срединный мрак, и сама его непроглядность порождает видения. Они ведь легче всего возникают там, где ничего не видно. Много лет спустя художник рассказывал Сергею Глаголю: «Спускавшаяся на землю тьма начинала скрадывать все очертания, все принимало какой-то новый, незнакомый вид, и со мною стали твориться странные вещи». И дальше подробно описывал все видения, выступавшие из потемок. Правда, происходило это уже в Москве. А что являлось ему в Петербурге? «Вид собора снаружи не поражает издали громкостью, но когда подходишь к нему, то он как будто все сверху растет и уже не можешь более охватить всего взглядом», — пишет он в уже цитированном письме. Видение темного собора уже занимает большую часть поля зрения — зрения, обращенного во тьму от светлой периферии пространства. А если идти туда, все ближе к его темным подножи-

ям, то он разрастется настолько, что ты весь будешь поглощен его заволаживающим мраком. Вот почему приближаться к нему страшно, но увлекательно. Суриковский образ завершил эволюцию пространствопонимания, начавшуюся в 30-х годах, когда середина огражденного пространства стала воображаться занятой и обитаемой. Но тогда пространство оставалось светлым и не теряло четких очертаний. Только однажды, у В. Раева, мелькнуло прозрение о грядущей власти тьмы. У Сурикова пространство лишено внятных границ, и весь его строй задается тем, что находится в центре. Пространство воображается не как взятая в раму светопроводящая пустота (так видит его Ф. Васильев), а как силовое поле единичного объекта, непроницаемого для зрения. Чем ближе к этому объекту, тем полнее власть его таинственной тьмы. Чем дальше от него, тем светлее, понятнее и обыкновеннее становится все окружающее.

Вовсе не случайно такой пространственный образ Петербурга возник у молодого человека, приехавшего из Красноярска, из тех глубин страны, где сохранились представления и уклад быта, свойственные допетровской России. Петербург изнутри среды, ориентированной на все исконно русское, часто воспринимался как сгусток тьмы и нежити, как средоточие чего-то чуждого и небезопасного — и вместе с тем как мир чудес, полный необычайных, почти сверхъестественных возможностей, в том числе возможностей высокого художественного совершенствования. «Нет, есть в нем что-то неодолимо влекущее, что-то отвратительно-прекрасное. ...Странный город!» — таков был итог, который подвел своим впечатлениям современник Ф. Достоевского и В. Тимма, талантливый разносторонний литератор, основатель известной на всю Россию Знаменской коммуны, ставившей перед собой благородные просветительские цели¹³.

Работой пространственного воображения второй половины века, сконденсированной в живописных опытах Ф. Васильева и В. Сурикова, была преодолена традиция 40-х годов с ее мелочным бытописанием, с тем фрагментарным восприятием и с той специфической пространственной близорукостью, которые вызваны дискредитацией визуального опыта. Теперь зрению возвращаются его исключительные права, и русская



79. Н. Дубовской. *Набережная Невы вечером*. 1879. Холст, масло. ГРМ.

художественная культура вновь начинает обретать чувствительность к целостному образу города, так что вряд ли прав выдающийся исследователь «души Петербурга» Н. П. Анциферов, утверждавший: «Русское общество к концу XIX века совсем утратило чувство личности города»¹⁴. Нет, не утратило. Свидетельством тому могут служить петербургские пейзажи Н. Дубовского, написанные на грани веков. В них город предстает погруженным в некую почти непроницаемую для взгляда среду, то светлую, то темную. Петербург узнается сразу и безошибочно, хотя никаких внешних его примет разглядеть нельзя. Узнается именно светопространственный характер города, а не его физическое телосложение. Целостный образ («личность») Петербурга приобретает к концу века остроту и выразительность, недоступную воображению предыдущих культурных эпох. Именно этой традиции предстоял долгий путь художественного развития в следующем столетии.

Примечания

- 1 Цит. по: *L. Kubalová. Das zweite Rokoko // Das grosse Bilderlexikon der Mode. Dresden, 1981, S. 272.*
- 2 *Е. И. Кириченко. Русский интерьер 30–60-х годов XIX века // Декоративное искусство СССР, 1970, № 7 (152), с. 39–45.*
- 3 *Ф. М. Достоевский. Дневник писателя 1873. XIII. Маленькие картинки. I // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. XXI. Л., 1980, с. 105–107 (цит. с. 106).*
- 4 *В. В. Стасов. После всемирной выставки (1862) // В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 1. М., 1952, с. 65–112 (цит., с. 102).*
- 5 *И. А. Гончаров. Обыкновенная история. М., 1980, с. 51.*
- 6 *А. Ф. Писсмский. Тысяча душ, роман в четырех частях. М., 1980, с. 255.*
- 7 *Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Рукописные редакции // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. VII. Л., 1973, с. 125.*
- 8 *Ф. М. Достоевский. Идиот // Там же, т. VIII. Л., 1973, с. 229.*
- 9 *Ф. М. Достоевский. Петербургские сновидения в стихах и прозе // Там же, т. XIX, Л., 1979, с. 69. Написано в 1861 г.*
- 10 *Г. И. Успенский. Эпизоды из петербургских сезонов (Нравоописательные очерки). I. Нева // Г. И. Успенский. Полное собрание сочинений. М., 1950, т. 2. с. 384–396 (цит. с. 384). Написано в 1867 г.*
- 11 *Л. А. Мей. Дым // Л. А. Мей. Избранные произведения. Издание второе. Л., 1972, с. 104–105.*
- 12 *Письмо П. Ф. и А. И. Суриковым от 23 февраля 1869 г. // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1977, с. 23.*
- 13 *В. А. Слсцов. Отрывок из дневника (1864). Июль 1863 // Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984, с. 218.*
- 14 *Н. П. Анциферов. Душа Петербурга. Пг., 1922, с. 132, примечание 1.*

«Мир искусства»

Мы, как падшие ангелы ясного вчера, должны
заклинать ночь.

Александр Блок

Однажды вечером в сентябре 1871 г. по прибытии поезда из Москвы на Знаменскую площадь из здания вокзала вышел молодой человек и остановился, пораженный открывшейся картиной. Почти сорок лет спустя он записал свое впечатление: «На неопределенно-светлом вечернем небе грузно и как-то мечтательно рисовались массивы домов, а внизу уже бежали, как светлые четки, ряды фонарных огоньков <...> И этот веселый блеск фонарей <...> и грохот, и звон конки, и где-то потухающая заря, и особенный крепкий запах моря, несшийся на площадь с западным ветром», навсегда остались в памяти юноши, приехавшего из Малороссии, но начавшего только что приведенный пассаж восклицанием: «Петербург! <...> настоящая родина моей души»¹. Юношу звали Владимир Короленко. Судя по письмам 90-х годов, вот этот образ вечернего Петербурга оживал в его душе всякий раз, когда ему случалось выйти на площадь перед вокзалом. Это еще одно свидетельство тому, что в русской культуре к концу века не потерялось чувство «личности» Петербурга.

«Мир искусства»

Но впечатление юного Короленко особенно замечательно в другом отношении. Оно так точно соответствует некоторым городским образам А. Блока или художников «Мира искусства», что совпадение такое вряд ли можно целиком отнести на счет случая. Даже сама дата — 1871 г. — кажется вовсе не случайной. В этом году родились Анна Остроумова и Игорь Грабарь, годом раньше Александр Бенуа, годом позже Сергей Дягилев. А если еще немного раздвинуть временной интервал вокруг 1871 г., то в него попадут даты рождения всех, из кого составилась «Мир искусства». Значит, люди эти родились одновременно с тем образом, без которого уже нельзя представить себе Петербург «Мира искусства» или русского символизма. И долго горящая вечерняя заря, «и на желтой заре — фонари» (строка Блока), и остро характерные петербургские дымы и силуэты зданий на светящемся небе, и дух моря, витающий над городом, — все это и сейчас неизменно ассоциируется с Петербургом начала века (да и с нынешним тоже). Образ этот долго зрел где-то в массиве русской культуры, так что в 1900-х годах он не столько был создан, сколько получил наконец совершенное художественное выражение и вполне определенную пространственную интерпретацию.

Общеизвестно, сколь тесным было мировоззренческое и творческое взаимодействие символистов и «Мира искусства». Основные его мастера постоянно участвовали в ночных радениях в «Башне» Вячеслава Иванова, печатали символистов в своем журнале, оформляли спектакли и сочинения Блока, книги Иванова, Сологуба, Бальмонта, Ремизова. К 1910 г. Блок подводит вполне категорический итог: «Искусства вне символизма в наши дни не существует. Символист есть синоним художника». И далее поясняет, что художник — это «тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только п е р - в ы й план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наив-

ной»². Значит, в символистском воображении обитаемое пространство устроено так: человека окружает тесный, легкообозримый, обыкновенный «этот» мир, за пределами которого простираются бесконечные «миры иные». Они не просто существуют, но постоянно и «роковым образом» действуют на островок «этого» мира. Их воздействие остро чувствует художник, «из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова»³. Оттуда неизъяснимо сияет «золото древнего вечера», озаряя «этот» мир «небывалым закатом». Символом благого действия «миров иных» для «людей нового сознания, ощутивших физиологически факт зари», стало немеркнувшее свечение вечернего неба.

«Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо» — эту блоковскую строку из стихотворения 1901 г. задал тот же образ, какой жил в сознании художников «Мира искусства». Одна из ранних литографий Мстислава Добужинского для открыток Общины св. Евгении изображает Прачешный мост и Летний дворец Петра I (они, как и низкая туча или пустая полуразобранная пристань, принадлежат целиком «этому» миру) просвеченными золотой вечерней зарей, тихо горящей у горизонта. Та же заря, как аура, светится над петербургскими крышами в великолепных заставках к «Белым ночам» Ф. Достоевского, хотя Добужинский делал их 20 лет спустя. В ранней гравюре Анны Остроумовой (еще не Лебедевой) сияющий горизонт резко противостоит сумеркам «этого» мира, просвещая его невнятно теснящиеся массы из своей ослепительной дали. «Появляются вдруг видящие зарю и не видящие. Видящих было мало. Они чувствовали друг друга издали, образуя собой <...> братство ведающих <...> о драматической борьбе света и тьмы»⁴. Остроумова была видящей и ведающей. Никогда больше в ее многолетнем творчестве противоборство «заревой ясности» далее со «здешними» потемками не достигало такого художественного напряжения, как в этой небольшой ксилографии 1901 г. И никогда больше пространство в ее воображении не переживало таких мук самоопределения. Романтическое томление, наполняющее всю композицию, — это мастерски переданное томление неопределенности, скрывающей исход драмы мрака и света, драмы «этого» и «иного» пространств. Сможет



80. М. Добужинский. Петербург. Фонтанка. Летний дворец Петра I. Открытка Общины Св. Евгении. 1902.

ли дальняя заря пронизать своим свечением замкнутый «здесьшний» мир и раскрыть его навстречу сияющему простору, или она в конце концов погаснет, а все «здесьнее» в вечных сумерках сольется в сплошной нечленораздельный массив? Остроумова впоследствии с полной определенностью решила для себя этот вопрос: свет победил окончательно, и петербургское пространство раз и навсегда широко распахнулось. Все неясное было изгнано, так что со временем она стала откровенно поругивать свои ранние гравюры.

Для художника — в символистском понимании этого слова — нет глухих преград между «этим» миром и «мирами иными». Оттуда сюда и отсюда туда постоянно происходят прорывы. Тесное пространство «этого» мира в любой момент может получить выход в бездны «иного». И творческое воображение начала века сообщает такие свойства реально организуемым пространствам (не забудем, что для него всякая реальность двузначна). Один из первых тому примеров — интерьер столовой на знаменитой выставке художественного предприятия «Современное искусство» в 1903 г. по проекту Александра Бенуа и Евгения Лансере. Пространство столовой сразу несколькими способами разомкнуто. Из скульптурных десюдепортов, довольно сильно свешиваясь, заглядывают внутрь помещения крупные обнаженные фигуры, случайно срезанные рамой. Они смотрят явно из иного пространства. Одна из стен занята огромным живописным панно работы Степана Яремича, изображающим далеко уходящий пейзаж. Слишком большой размер панно и слишком глубокий вид пейзажа полностью разрушают одну из стен, и это не ошибка авторов, а следствие тонкого художественного замысла, самой любопытной частью которого была компоновка углов помещения. Вообще сходящиеся под прямым углом стены образуют неудобное и непри-



81. А. Остроумова-Лебедева. Неба у Смольного. 1901. Гравюра на дереве.

Эта ранняя гравюра Анны Остроумовой (еще не Лебедевой) — одно из исключений в ее творчестве. Во-первых, здесь нельзя узнать Петербург, нет его архитектурных примет. Во-вторых, основу сюжета составляет драма света, столкнувшегося с тьмой: далекая, на самом краю неба сияющая заря пытается пронизать своим светом, оживить, сделать членораздельным глухой сумрачный массив «мира сего». В более поздних петербургских работах победа обычно будет за светом, правда, иногда ценой потери художественного напряжения, когда свет становится слишком уж равномерным, бесстремительным, никаким.

82. А. Бенуа, Е. Лансере. Интерьер столовой в доме кн Щербатова, Выставка «Современное искусство», СПб, 1902–1903. Фото из журнала «Мир искусства», том 9, 1903, № 1–2.



ятное человеку углубление пространства, словно отчужденное от остального интерьера. Поэтому традиционно использовались приемы, всячески смягчающие остроту угла: либо его скругляли при строительстве, либо наискось срезали печью, либо завешивали драпировкой, переброшенной со

стены на стену, либо просто ставили туда что-нибудь повернутое лицом к центру комнаты — часы, статую, вазу. А. Бенуа и Е. Лансере не только не пытались чем-то заслонить углы, но, напротив, зрительно прорвали их, установив там зеркала в виде узких вертикальных полос, поставленных под прямым углом друг к другу. Угол представлял странное зрелище множественных отражений, по которым невозможно было понять, как выглядит комната. Словом, и архитектурой интерьера, и скульптурой, и живописью были

обозначены прорывы из замкнутого пространства столовой в какие-то иные пространства, не связанные между собой. Иная реальность отовсюду проникала сюда, размывая и почти сводя на нет собственный смысл данного пространства. Недаром С. Дягилев заметил, что в этой столовой вряд ли съешь бифштекс и выпьешь вина, хотя она и предназначалась для вполне конкретного дома князя С. Щербатова на Новинском бульваре в Москве⁵.

В те же годы мотив прорыва из замкнутого пространства «этого» мира в бескрайность иных миров трагически обыгрывается в «Балаганчике» А. Блока: «золотое окно», в которое бросается Арлекин, оказывается намалеванным на бумаге, она рвется, и в разрыве открывается светлое небо. Двойственный образ симво-



83. Е. Лансере. Скульптурное панно для столовой в доме кн Щербатова. 1902. Фото из журнала «Мир искусства», том 9, 1903, № 1–2.

84. М. Добужинский. *Мои́ха у Нового Адмиралтейства*. 1904. Открытка Общины св. Евгении.

Хрупкий мир старого Петербурга, олицетворенный маленьким желтым навильоном прелестной усадьбы графа Бобринского, оказался в неожиданном соседстве с громадами новых заводских стропил, заслонивших все небо и полных грозной красоты и мощи.



листского пространства получил превосходное сценическое выражение в первой постановке «Балаганчика» (конец 1906 г.), все подробности которой оговаривались с Блоком. Режиссер спектакля Вс. Мейерхольд так описал решение, придуманное Н. Сапуновым: «Вся сцена по бокам и сзади завешана синего цвета холстами; это синее пространство служит фоном и оттеняет цвета декорацией маленького «театрика», построенного на сцене. «Театрик» имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги»⁶. Нельзя, кажется, найти лучшего способа изобразить маленький замкнутый мирок, взвешенный в окружающей бездне. Особого внимания заслуживает здесь «синее пространство». «Сине-лиловому мировому сумраку» принадлежит исключительно важное место в символической системе Блока: это вторая ипостась «миров иных», а именно вселенский хаос, стремящийся залить тихое золотое сияние, неуправляемый и смертоносный, хотя и содержащий безграничные художественные потенции. Он, «как сквозь прорванную плотину», может ворваться в «этот» мир и в душу художника, которого одаривает небывалыми откровениями, а потом топит во тьме смерти или безумия.

Мотив нависшей над крошечным мирком угрозы, исходящей от непонятных и неодолимых внешних сил, постоянно занимал М. Добужинского. Что он был самым урбанистичным из всех художников «Мира искусства», хорошо известно, и если уж повторять это еще раз, то только затем, чтобы обратить внимание на знак равенства, который он ставил между городом и вселенной, тем самым обнаруживая символистскую при-



85. М. Добужинский. *Троицкий мост*. 1903. Открытка Общины св. Евгении.

Сказочным драконом залезт посреди города огромный Троицкий мост, и бесконечно тянутся от него извивы парапетов и чешуйчатых перил. Могучему и изящному выгибу его стины вносятся ряды фонарей — они выглядят как иллюминация, украсившая тихий праздник летних сумерек.

роду своего пространственного изображения. Драму «этого» и «иного» миров разыгрывают для Добужинского всевозможные реалии, заполняющие городскую среду. «Этот» мир может быть олицетворен, например, симпатичным домиком или садиком, которые живут своей маленькой жизнью, замкнуты сами на себя и, кажется, не подозревают, что уже со всех сторон окружены огромными, слепыми и беспощадными порождениями «мира иного». Глухие каменные брандмауэры вот-вот растопчут деревянное тельце домика, дощатые заборчики, тоненькие деревца. Тесное, обращенное внутрь пространство «этого» мира может только уменьшаться. Видов на будущее у него нет. Потому в картинках Добужинского нет далеких перспектив, взгляд всюду упирается в безжизненные сомкнутые стены, являющие собой символ безысходности. В этих работах, например в гуаши 1905 года «Старый домио», художник с ужасом обнаружил, что существует неизвестный ранее способ уничтожения пространства: оно может быть сплошь, без единого промежутка, от земли до неба заполнено мертвым материалом, ну, скажем, заложено кирпичом. Почти за 90 лет до Добужинского А. Мартынов, пристально вглядываясь в городские пространства, заметил, что они исчезнут, если их лишить всякого заполнения (речь об этом шла в главе «Литографическая поэма»). Это был изящный парадокс, а тот способ, с которым столкнулся Добужинский, должен был поражать его своей топорной прямолинейностью. В «вульгарном материализме» новой методы ликвидации пространства он увидел специфическое выражение слепой активности запредельного хаоса, который, вторгаясь в город, истребляет осмысленный и прочувствованный мир людей посредством их же деятельности, но только лишенной



86. М. Добужинский. Сад. 1909—1922. Бумага на картоне, акварель, гуашь, графитный карандаш. ГПГ.

всякого гуманного содержания. Беспространственность для художника означает бесчеловечность.

Прорыв губительных стихийных сил внутрь устроенного города был одним из центральных моментов символистского «мифа Петербурга». Типологически он параллелен всевозможным древним мифам о борьбе светлых и темных, или уранических и хтонических, сил⁷. Однако, в отличие от традиционного сюжета, сводящегося к победе небесного героя (скажем, Громовержца над Змеем — хранителем вод), символистский миф сосредоточен на неопределенном исходе этой борьбы, стало быть, на возможности гибели города, созданного героической волей наперекор стихиям. Мятажу стихий посвящены прославленные иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина. Разбушевавшаяся вода затапливает и, того гляди, совсем затопит град Петров. Правда, Петербург выдержал этот натиск. Но для воображения начала века вопрос тем самым не был закрыт. У С. Городецкого есть извлечение из протокола технической комиссии, освидетельствовавшей в 1909 г. Фальконетов монумент: внутри статуи оказалось «до 125 ведер воды»⁸. Значит, коварная стихия, от которой удалось оттородиться гранитом, пытается одолеть город изнутри, начав с памятника Петру I, то есть с традиционного символа победы над стихиями. Символистски ориентированному созна-



87. М. Добужинский. Старый домик. 1905. Графитный карандаш, гуашь. ГТГ.

Крохотный старозаветный мирок, чудом сохранивший посреди столицы свою наивную провинциальную стать, со всех сторон угрожающе обступили огромные мертвые каменные стены. Они заполнили все пространство, заслонили небо, и дни домика, кажется, сочтены. Тем же щемлящим чувством полон «Сад», «сад души», которому грозит наступление слепых и глухих стен, уже закрывших весь горизонт.

нию этот факт должен был казаться кошмарным гротеском, намекающим на то, что мифологический сюжет продолжает развиваться в опасном для города направлении.

Иллюстрации А. Бенуа полностью развернули тот мотив, который уже давно входил в петербургскую поэтику «Мира искусства», — мотив рокового ненастья. Он прекрасно выражен, например, Е. Лансере в одном из заставных листов одноименного журнала. Город, представленный здесь своей первоначальной твердыней, показан перед самым наводнением, о котором извещает пушечный выстрел. Но изображение построено так, что угроза исходит не от воды, пока еще спокойной, а от несущихся по небу туч. Летящий, вибрирующий и завихряющийся штрих, которым покрыто небо, внушает чувство опасности, не фигурально, а буквально нависшей над городом, именно потому, что создает зримый образ неких сил, чуть ли не существ, несущихся так низко, что они почти задевают городские строения. Правда, здесь темному небу и темной воде сама графика Лансере, сам способ движения пера по бумаге противопоставляет твердые формы крепости, все еще светлой в надвигающихся сумерках и, словно мечом, пронзающей небеса своим шпилем с фигурой ангела. Зато в другом, немного раньше выполненном рисунке «Сенатская площадь» тело города не только не противостоит движению стихий, но,



88. А. Бенуа. Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1905—1916. Тушь, кисть. ГРМ.

В умонастроении начала века тема возможной гибели Петербурга приобрела небывалую остроту. Культивировавшийся в символистской среде «петербургский миф» придавал ей особую метафизическую глубину. Знаменитые иллюстрации Александра Бенуа к пушкинской поэме недаром отводили так много места изображению страшного наводнения 1824 года: бесчисленство разбухшавшей стихии, крушащей все без разбора, как раз и было самым жутким моментом в предчувствиях надвигающейся катастрофы. Вода здесь — лишь символ любых разрушительных сил, природных или человеческих.

89. Е. Лансере. Сенатская площадь. 1901. Картон, тушь, перо, акварель, бланда, итальянский карандаш. ГРМ.

В самом начале века восхищение царственной красотой Петербурга постоянно соединялось с мучительной тревогой за его судьбу, с тягостным предчувствием его обреченности. Это сообщало небывалую пронзительность его образам. В картоне 1901 г. уловлен момент ступения над городом каких-то недобрых сил, переданных бурным рисунком облаков, клубящихся над самыми крышами домов и как бы навалившихся на город. И как бы нагнетая напряжение, лист 1902 г. показывает натиск демонов роковой ненастья, вырвавшихся «из миров иных» и несущих городу тьму и гибель. Пушечный выстрел с крепости разносит страшную весть — начало наводнения.



напротив, внутренне участвует в нем. То, что летит и клубится над самыми крышами Синода, Сената и Английской набережной, это не облака, это явно живые существа, непонятные, но полные мощного и грозного порыва. Все пространство вокруг них пронизано их буйной энергией. Вот почему береговой гранит, чеканные формы которого занимают большую часть листа, словно охвачен дрожью — покрывающая его штриховка, никак не связанная с его формой, ритмически вторит бегу свивающихся линий, заполнивших все небо и с редким искусством передающих зловещий полет демонов ненастья. От них совсем недалеко до огромного чорта, летящего над городом на одном из театральных эскизов А. Бенуа (летящего по темно-синему небу ночи!).

Когда «сине-лиловый мировой сумрак» хлынет в душу художника и поставит его на грань гениальности и безумия, тогда художник порождает самое удивительное свое творение — «красавицу-куклу, синий призрак, земное чудо <...> Это — дьявольский сплав из многих миров <...> оно не мертвое, не живое. Это — создание искусства», как объяснял Блок⁹. В «Балаганчике» тот женский персонаж, кого мистики принимают за Смерть, а Пьеро за Коломбину, оказывается картонной куклой, шлепнувшейся на землю. И не случайно с нею сходствуют герои балета А. Бенуа и И. Стравинского «Петрушка», сочиненного несколькими годами позже «Балаганчика». Тема оживших и одержимых человеческими чувствами кукол с внутренней необходимостью влечет за собой тему двойственного пространства. Вся драма кукольной троицы разыгрывается внутри маленького искусственного мирка, тщательно отгороженного от окружающего мира, причем часть этого мирка, принадлежащая Коломбине, выгорожена синим занавесом. Живая

90. А. Остроумова-Лебедева. Ростральная колонна под снегом 1909. Гравюра на дереве.

Петербург Остроумовой, как правило, освещен ровно и ясно. Его архитектурные шедевры покоятся в широко открытом пространстве, что в данном случае еще подчеркнуто очень низким горизонтом. На фоне неба, как былинки в пустом поле, виднеются далекие фонари, перила, столбы. Гигантским темным дубом растет посреди этого поля одинокая колонна. В пределы человеческого зрения вмещается лишь ее массивное подножие, а мощный ствол уходит неизвестно куда.



сущность кукол не выдерживает испытания большим пространством *. Петрушка гибнет посреди петербургской площади. Блок же видит: «в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла»¹⁰. Эти слова Блока и либретто Бенуа написаны с разницей в несколько месяцев.

Надо сказать, что для Бенуа, и не только для него одного, Петербург вообще являл собою чудо одушевленного механизма: «целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возились бы безупречно исполняющие свою роль автоматы <...> в этой машинности, в этой неестественности есть особая и даже огромная прелесть», а во всей затее чувствуется присутствие «мудрого, страшного, но и пленительного гения»¹¹.

Скрытая жизнь не только кукол, но и всяких других вещей постоянно занимала воображение Добужинского. Мир всевозможных вещей, заполняющих городское пространство и делающих его пригодным для человеческого обитания, с детства был интимно близок художнику. В хорошо оскутленном противостоянии мира этих незаметных дружелюбных предметов миру огромных бесчувственных зданий дают себя знать впечатле-

* Любопытную параллель обнаруживает костюм 1900-х годов. Эстетика модерна предписывала женщине быть одетой в помещениях так, чтобы с наибольшей полнотой выявлять особенности своего душевного склада, не стесняясь даже экстравагантности. Напротив, для улицы надлежало одеваться, как все, и не привлекать к себе внимания. Модерн, таким образом, связывал личность с малым миром замкнутого пространства

91. М. Добужинский. Окружной суд. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году».

Любовь к городским вещам была у художника памятью детства: «К счастью, <...> я задерживался у старинных зеленых пушек, стоявших вблизи Окружного суда, точно они собирались в него пасть. Пушки... кончались миленькими пузатыми мортирами, которые особенно мне нравились. Интересно было рассмапривать выпуклые украшения на дулах, колесах и лафетах, гербы, ручки в виде дельфинов...». Замечательно, что петербургской архитектуре здесь отводится всего лишь роль фона.



92. М. Добужинский. Набережная Пряжки. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году».

Когда город, населенный вещами, разгромлен и заброшен, тогда в его опустевших пространствах если и встречается человеческая жизнь, то только такая вот случайная, бесшабашная, перелетная — не только в переносном, но и в прямом смысле слова.

ния маленького мальчика, накопленные в длинных-длинных прогулках с няней или с отцом. «Во время этих прогулок по Петербургу меня занимали всевозможные мелочи: вдоль тротуара стояли низенькие гранитные и чугунные тумбы, зимой на них лежал круглыми шапками снег, и было приятно по дороге сбить эту шапку или сделать маленький «снежок». Мне очень нравились толстые нарядные перила моста и их зеленые рюсальки <...> и, проходя, я всегда до них дотрагивался. Также я любил мимоходом погладить страшную голову Горгоны на низенькой решетке Летнего сада и храбро положить палец в ее раскрытый зев»¹².

Предметный мир города, находящийся примерно на уровне роста ребенка, осваивается глазами и руками в равной степени, и тактильная память не меньше зрительной влияла потом на вкусы зрелого художни-



93. М. Добужинский. Землесос. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году».

Добужинский с детства обожал всякие машины. Одно из сильнейших его детских впечатлений — зрелище и звук работающего оборудования, которое он увидел как-то на фабрике. В его альбомах сохранилась масса зарисовок механизмов и машин, причем влекла его не техническая сторона дела, а живая выразительность и, так сказать, метафизика машины, ее тайный смысл, увлекательный и жутиковатый. Надо сказать, что поэтам-символистам машина вообще представлялась безусловно живым, но адским существом. Скажем, Макс Волошин считал опасной любую машинную продукцию

Есть злая власть в душе предметов,

Рожденных судорогой машин.

Страшным казалось то, что машина только с виду работает на человека, а на самом деле живет своей тайной жизнью, не имеющей ничего общего с интересами людей. И поэтому, когда из города уходит нормальная жизнь, его опустевшие пространства начинают заселяться механической нежизнью, явившейся из иного, не человеческого мира. Нелепый монстр вылазит из хозяином положения, а лучшая петербургская застройка робко теснится где-то вдали.



ка. Его блокноты заполнены зарисовками ворот, фонарей, решеток, мостиков, а позже всяких машин и механизмов¹³. Петербург Добужинского — это не город в привычном нам смысле слова, то есть не место жизни людей — они едва заметны в его листах, а то и вовсе отсутствуют. Это театр городских вещей. Неодушевленные аксессуары городского быта, исполнившись живого выражения, лицедействуют в петербургском пространстве, заполняя его своими совершенно особенными жестами и определяя его строение и смысл своим поведением, то уморительным (как тут не вспомнить культивируемые «Миром искусства» предметные «скурильности» — от латинского *scurrilis*, т. е. шутовской), то трогательным, то жутковато-гротескным. Добужинский словно поднялся к древнейшим истокам самого понятия и самого слова «вещь». Этимология его ведь восходит к значению «живое или демоническое существо», а первоначальный индоевропейский корень, от которого это слово произошло, означал «говорить».

Если город — сцена, где разыгрывается жизненная драма вещей, то сцена такая, которая, по слову Б. Пастернака,

Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

И вещи погибают не на шутку. Но заметим, что погибают всегда в неуютном открытом пространстве. Опустевший и одичавший за годы гражданской войны город стал как бы материализацией видения Блока о вторжении слепого запредельного хаоса в «этот» мир. Бессмысленная



95. М. Добужинский. Летний сад зимой 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году».

Бедствующая, замерзающая статуя пытается спрятаться в маленьком собственном пространстве. Но похоже, что ей это не удастся. Ее домик не случайно так похож на стоячий гроб: похороны статуи — окаменевшего, но живого существа — стали бы символом гибели самой души города, символом исчезновения всего того, что было сообразно и соразмерно человеку. Ведь среди всех каменных тел, заполнявших город, именно статуя была подобием человека. И несчастье ее, а значит, и человека, в том, что ее невозможно как следует похоронить: ледяной хаос разрушил ее последнее убежище и кощунственно обнажил ее тело, не дав ей «по-человечески» перенести зиму — смерть. Ужас ситуации всеобщего разгрома не столько в том, что нельзя больше жить, сколько в том, что нельзя даже достойно умереть. В этом, пожалуй, и состоит злобное торжество каких-то бессмысленных иноприродных сил, беспорядочно заселивших покинутый людьми город. Деревья все еще прекрасного сада заламывают руки в безмолвном, но выразительном погребальном плаче.



96, 97, 98. П. Шиллинговский. Листы III, II и VII из альбома «Петербург. Руины и возрождение» 1922. Гравюры на дереве.

Все, кто видел Петербург в конце 10-х и начале 20-х годов, единодушно свидетельствуют, что безлюдный город выглядел необыкновенно величественно. Замечательный гравёр Павел Шиллинговский подтверждает это одной из своих композиций (внизу): разгромленная во время революции политическая тюрьма приобретает вдруг черты грандиозной

античной руины во вкусе Пиранези. В соответствии с поэтикой благородного «оестествления» разрушающийся, заваленный обломками и зарастающий травой великий город из места обитания людей у нас на глазах превращается в часть органической природы. И это зрелище не пугает, а завораживает художника (илл. 246). «...обозначающийся распад еще был прекрасен, и трава <...> лишь украшала чудесный город, как плющ украшает классические руины. Дневной Петербург был тих и величествен, как ночной <...> в Александровском сквере и на Мойке. . пел соловей» (Вл. Ходасевич).





99. М. Добужинский. Двор Дома искусств. 1920. Графитный карандаш. ГРМ.

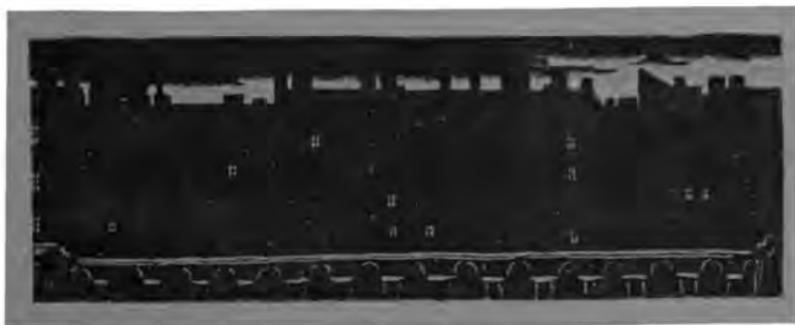
Добужинский, как никто из художников «Мира искусства», чувствовал живую душу множества незаметных вещей и устройств, наполняющих город и делающих его пригодным для жизни. Ведь именно они превращают город в нормальную среду обитания, а без них человек просто ничего не сможет сделать, какими бы прекрасными зданиями город ни был застроен. Любопытно, что ни Анна Осиповна Лебедева, ни Александр Бенуа, тоже постоянно изображавшие Петербург, не интересовались жизнью городских вещей. Для них город начинался и кончался архитектурой. Жизненная среда воспринималась ими, скорее, как помеха, отвлекающая от созерцания архитектурных памятников и величественных пространств.

На этом рисунке случайная щель двора забита невзрачными, ничем не замечательными принадлежностями городского хозяйства. Они населяют этот безвестный угол, их судьба неотделима от судьбы людей, скопившихся в Доме искусств (на Невском проспекте; сейчас там кинотеатр «Баррикада»). Дом был отдан под заселение писателям и художникам, здесь жила масса народу, и, не будь этого дома, многие не выжили бы среди голода и хаоса, охватившего великий город к началу 20-х годов.

100. М. Добужинский. Заставка к главе «Ночь первая» повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». 1923.



101. М. Добужинский. Заставка к главе «Ночь вторая» повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». 1923.



102. М. Добужинский. Заставка к главе «Ночь четвертая» повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». 1923.



стихия разметала и искалечила городские вещи. Они бедствуют, одиночеством и насмерть замерзают на петербургских площадях, на мертвой Неве, на ледяном ветру. Вся Английская набережная (бывшее воплощение столичного бонтона!) стала на литографии 1922 г. какой-то свалкой погубленных вещей, тела которых то там и сям торчат из сугробов, то вмерзли в невский лед, заставляя вспомнить самое дно Дантова ада, где фигуры людей видны в ледяной толще,

«Сквозя глубоко, как в стекле сучок».

Вместе с вещами гибнет человеческий смысл пространства, оно больше непригодно для обитания. Если в нем кто-то и может жить, то не те симпатичные вещи, которые привык видеть и трогать человек, а страшные вещи-монстры, всем своим обличем показывающие, что у них ничего общего с людьми нет. Таков, например, гигантский землесос на литографии 1922 г., заслонивший Сенатскую площадь и Английскую набережную и оттеснивший едва различимого Медного всадника в самый угол листа. Рядом с этим порождением хаоса, уверенно занявшим всю середину изображенного пространства, Исаакиевский собор выглядит в городе каким-то бедным родственником, скромно присутствующим на заднем плане. Компанию этому чудищу составляет судовый подъемный кран, невесть как попавший на Дворцовую набережную в ксилографии П. Шиллинговского 1922 г. Судя по истлевшим лохмотьям на его тросах, он давным-давно бездействует. Значит, он просто поселился здесь вместе с нагромождением бесформенного металла. Ему да еще кучам досок и бревен принадлежат теперь величественные петербургские просторы. И трава, которой быстро зарастает город, сообщает всему некую самодостаточную стихийную гармонию, совершенно постороннюю человеку.

Добужинского занимают не только сами вещи, но и собственное пространство вещей. В одном из его литографических листов 1922 г. статуя Летнего сада полускрыта дощатым зимним чехлом. Она пытается спрятаться в своем крошечном домике, пытается бежать из мертвого городского пространства внутрь микроскопического мирка, где можно выжить. Но, замкнувшись там, она уже не будет вносить в город никакого человеческого смысла. Художнику ясно, что вещи, ушедшие в свое собственное пространство, теряют прямую связь с человеком. В его известной акварели, изображающей витрину парикмахерской ночью, восковые манекены человеческих голов так жутко и бессмысленно пялятся на улицу из своего стеклянного жилища, что хочется вместе со случайным прохожим скорее убежать за край листа. Иногда вещи прячутся в случайные складки городского тела, вроде узейшей щели, обнаруженной Добужинским во дворе Дома искусств (рисунок 1920 г.). Человеку нечего делать в таком тесном закоулке, но бездомные принадлежности городского хозяйства — трубы, лесенки, трансформаторная будка и т. п. — забиваются туда, словно спасаясь от гибели, которую несет открытое городское пространство. Вещи ищут себе подобие футляров, где можно было бы в

бездействию, в спячке пережить зиму-смерть. Тесовый чехол статуи напоминает поневоле гроб, куда человека укладывают, когда он становится неживым веществом, предметом.

А жизнь — и человека, и дружественных ему вещей — требует пространства не слишком большого, не слишком малого, чего-то среднего между широким петербургским простором и узким чехлом или футляром. Добужинский чрезвычайно остро переживал деградацию именно этого среднего, соразмерного человеческому поведению слоя пространства, где все можно хорошо разглядеть и потрогать руками. И такова уж парадоксальная логика творчества, что этих-то пространств в Петербурге художник почти не изображал.

Та же внутренняя парадоксальность искусства заставляла Бенуа, Добужинского, Яремича и многих других восхищаться видом гибнущего города — именно потому, что исчезновение обычной жизни, обволакивавшей здания, как бы выпустило на свободу собственный художественный смысл импозантной петербургской архитектуры, и он заполнил все обозримое пространство — то самое, где погибли вещи и где не могли больше находиться люди. Таким и выглядит город на автолитографиях Остроумовой-Лебедевой из альбома 1922 г. — царством архитектуры, застывшей в своем величии посреди необитаемой пустоты. Недаром приводимый здесь лист точно повторяет акварель 1916 г., но за вычетом человеческих фигур на первом плане.

Разорение города вернуло, по словам Бенуа, «петербургскому пейзажу первоначальную прелесть», теперь можно «любоваться тем, чем любовались сто и двести лет тому назад, — Невой, которой возвращена почти целиком ее ширь, ее раздолье, ее пустынность. Ведь и смерть, и агония имеют свою великую прелесть»¹⁴. Добужинский свидетельствует: «На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты»¹⁵. Освободившийся от всякого союза с человеческой повседневностью, из ледяного простора в лицо последним энтузиастам «Мира искусства» «стеклянным взором колдуна» смотрел гений Петербурга, «страшный, безжалостный, но и прекрасный <...> в одно и то же время чудовищный и пленительный»¹⁶. Это была грань, за которой открывалась совершенно новая поэтика самоценности безграничного пространства, целиком принадлежащая следующей культурной эпохе.

Примечания

- 1 В. Г. Короленко. История моего современника. М., 1965, с. 301.
- 2 А. А. Блок. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // А. А. Блок. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 5. М.; Л., 1962, с. 417—420 (цит. с. 418).
- 3 А. А. Блок. О современном состоянии русского символизма // Там же, т. 5, с. 425—436 (цит. с. 427).
- 4 А. Белый. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1980, с. 204—322 (цит. с. 207).

- 5 М. С. Шлихтер. Выставка «Современное искусство» 1903 г. в Петербурге // Панорама искусств, 9. М., 1986, с. 309—320.
- 6 Цит. по: М. З. Долинский. Искусство и Александр Блок. М., 1985, с. 178.
- 7 Н. П. Анциферов. Быль и миф Петербурга. Пг., 1923.
- 8 Цит. по кн.: Р. Д. Тименчик. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983, с. 82—101 (цит. с. 83).
- 9 А. А. Блок. О современном состоянии русского символизма..., с. 430.
- 10 Там же, с. 429.
- 11 А. Н. Бенуа. Живописный Петербург // Мир искусства, т. 7, 1902, № 1—6, отдел «Хроника», с. 1—5, собств. пагинация (цит. с. 1—2).
- 12 М. В. Добужинский. Воспоминания. М., 1987, с. 9 / Серия «Литературные памятники».
- 13 А. И. Гусарова. О своеобразии творческого метода М. В. Добужинского на примере произведений станковой графики 1902—1920 годов // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Л., 1983, с. 111—132.
- 14 Александр Бенуа размышляет. М., 1968, с. 154. Написано в 1922 г.
- 15 М. Добужинский. Петербург моего детства..., с. 145.
- 16 А. Бенуа. Живописный Петербург..., с. 2.

«Висеть без подпорок над бездной»

Забыв ходить пешком, ... толпа научилась летать
над городом, спуская вниз дождь взоров,
падающих сверху; ...

Велимир Хлебников

Самыми распространенными метафорами революционных потрясений, которые испытала в 1917 г. вся жизнь России, были ураганный ветер и мощный взрыв. Восприятие такого образа художественным сознанием очень точно передал Николай Бердяев: «<...> космический ветер сорвал покров за покровом <...> содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть <...> распалась»¹. Распавшаяся плоть прежнего мира разнесена вселенским ураганом — и сразу же воображалось необозримое пространство, а через него в разные стороны летели какие-то обломки, в которых уже не узнать ничего «бывшего». Вот из этого образа — безграничного простора, пронизанного не-



103. Женский костюм 1920-х. Из журнала «Vogue», Octobre. 1927.

Двадцатые годы, не без влияния художественного авангарда, создают новый идеал человека: он воображается каким-то невесомым существом, предназначенным для жизни скорее в воздухе, чем на земле. Выразившая этот идеал модная женская одежда вежливо подчеркивает его воздушные и легительные свойства. Легкие платья абсолютно не стесняют движений — не стянуты в талии, не имеют узких рукавов или тесных воротничков, зато могут иметь глубокое декольте на спине. Этому образу соответствует и выбор материалов, например тонких, очень блестящих шелков: их свободно драпирующиеся складки и сильно бликующая, непрерывно движущаяся и играющая поверхность скрадывают формы тела и создают впечатление его необычайной легкости и подвижности, причем впечатление это усиливается чрезвычайно короткой стрижкой, иногда с открытым затылком.

104. Панно в фотостудии. Ленинград. Начало 1930-х.

Для человека тех лет было так естественно вообразить себя летальцем, что фоном обычного снимка мог быть вот такой аэроплан, намалеванный на холщевом или фанерном заднике в мастерской городского фотографа. Обращает на себя внимание лубочное изображение Петербурга, вполне подходящее для расхожего фотосюжета. «Привет из Ленинграда» — это значит привет из воздуха над городом. Между прочим, слева на снимке — художник Евгений Чарушин, из архива которого происходит эта любопытная фотография.



ведомыми силовыми линиями и наполненного взвешенными атомами вещей, — исходили и пространственные представления о новом мире. Он видится почти свободным от тяжести, он будет не столько опираться о землю, сколько висеть в воздухе. «В пространстве витающие архитектурные чудеса современности построены будут искусством плюс ум, и главное в них — количество ума. Пространство, а не камень — материал архитектуры»². В ближайшем внутреннем родстве с этой максимой Николая Ладовского (1920 г.) состоят проекты летающих городов или домов-капсул, которые лишь временно будут причаливать к наземным мачтам. Вообще в 20—30-е годы художественное воображение интенсивно осваивает идею полета или свободного зависания в пространстве. Свою роль сыграл и чисто объективный факт быстрого развития авиации, но явления искусства к нему целиком не сводятся. Ведь чувство реального полета знакомо человеку независимо от всяких воздухоплавательных машин³. И прославленный «Летатлин» выражал именно это чувство, а вовсе не был подлинным летательным аппаратом. «Висеть без опор над бездной» — эта строка Сергея Спасского точно указывает, куда было устремлено тогдашнее пространственное воображение.

Образом невесомости задавалось и самоощущение человека, о чем свидетельствуют не только одежда, особенно женская, но и утвердившийся в 20-е годы идеал тела, облаченного в эту одежду: узкие бедра, длинные тонкие ноги, легкое сложение, плоская грудь и полная свобода

любых движений. Припомним, что в начале XIX века тоже существовал воздушный идеал женского облика, но тогда дозволялись далеко не любые, а лишь строго определенные движения и позы, стало быть, отношения тела с пространством четко нормировались. Теперь же все обличье женщины должно обозначить совершенную непринужденность поведения в пространстве. Никогда еще не были женщины так коротко острижены и так минимально прикрыты одеждой, как в 20-е годы. Стремление к непосредственному общению всего тела с окружающим пространством выразилось в том, что впервые в европейской традиции женские ноги оказались открыты выше колен, а спина декольтирована небывало глубоко, иногда вплоть до бедер. Отменены прежние исключительные права лица на представительство от имени всего человека (который раньше целиком отделялся от окружающего пространства костюмом), поэтому больше не употребляется косметика и одежда сзади отделяется больше, чем спереди. А чрезвычайно короткое и легкое платье с открытой шеей и часто без рукавов почти не отводит телу замкнутого автономного пространства. Кроме того, очень низкая, на самых бедрах, талия и шелковистые, легко свисающие ткани всячески подчеркивают вертикальность фигуры. Словом, человек как бы создан для того, чтобы жить, паря в открытом просторе, а на землю спускаться лишь ненадолго. И еще одна существенная черта: это человек обязательно юный, и весь новый, «в пространстве витающий» мир отмечен печатью непреходящей молодости своего создателя и обитателя.

Да, где-то глубина и широта,
А Юность — это высь и пустота,
Тут шум земли всего лишь дальний ропот ⁴.

Вполне естественно, что невесомый житель высей и пустот будет видеть обычные, на земле стоящие города большей частью сверху. И действительно, зрелище города с воздуха постоянно присутствует в воображении тех лет:

Сверху — голубиной стаей зданья,
Крылья крыш кружат, срываясь с мест.

Путь наш насквозь свободен
Воздух гремит в ушах.
Трещинами пропорот
(скважины и зубцы),
Пористый губкой город
виден во все концы ⁵.

Но внутренняя связь чувства полета и образа города идет гораздо дальше. Если летишь над городом, то неудивительно, что видишь его сверху. Удивительно другое: попав не из воздушных просторов, а из вполне земных мест в город, в его внутреннее пространство, начинаешь испыты-

вать ощущение невесомости и полета. Вот пример. В поэме ленинградского рабочего Владимира Соловьева «В отпуску» (1925 г.) описана его поездка в родную деревню и возвращение в город. Пока говорится о деревне, никаких летательных ассоциаций у автора не возникает, но, как только речь заходит о Ленинграде, сразу же появляется образ стремительного полета, и глава «Города» начинается словами:

Я слова отдан невским ветрам,
И снова сталь в ушах звенит.
Твоим несатым километрам
Не потеряю счет<...> ⁶.



105. Н. Дмитриевский. Иллюстрация к главе II поэмы А. Блока «Двенадцать» 1926. Гравюра на дереве.



Значит, Ленинград сам по себе способен внушить такое чувство, будто ты лишился веса и тебя подхватило течением пространства. Даже повседневное городское житье-бытьё воображается не на земле, а где-то в «выси и пустоте»:

...ветер стучал
По крупно струганным крестам
Оконных рам, по груботканым
Морозным стеклам.
И мое,
Как вздернуто подъемным краном,
Качалось утлое жильё ?.

Образ невесомости сцеплен здесь с картиной зимних узоров на стекле, и сцеплен не так уж произвольно. Стекло — самое, конечно, подходящее вещество для материализации «в пространстве витающих чудес» нового мира. И холод — вполне натуральное свойство открытого надземного простора. Но главное — пространство это вовсе не инертно, оно полно скрытых формообразующих сил, пронизано потоками напряжения, в нем вздымаются и опадают невидимые поверхности и разломы. «Искусство плюс ум» улавливает незримую жизнь пространства и если проецирует ее на чистый лист, то получается что-то вроде морозного рисунка на стекле, который ведь своими кристаллическими фигурами тоже фиксирует не различимую обычным глазом неравномерность стеклянной поверхности или пробегание вдоль нее воздушных токов.

Точно те же ассоциации направляют воображение художников, покликающих город. В гравюрах Николая Дмитриевского к поэме Блока «Двенадцать» петроградские дома вперемежку с ледяными иглами мелькают

в завихрениях сплошной черной бури, заставляющей вспомнить поразительные строки О. Мандельштама:

И на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

Адский вихрь, адский холод, адская тьма гравюр — это то состояние пространственной перестройки вселенной, когда старый мир уже исчез, а новый еще не появился.

Воцарение дня означало явление нового пространства. И город воображается уже непременно светлым, полным того идеально ровного, молочного света, который глухим белым днем бывает разлит над снежной равниной. Особенно близко такому образу соответствует Ленинград, весь покрытый инеем, чему прекрасным примером служат акварели А. Остроумовой-Лебедевой. На одной из них, выполненной («рабочей», как сказала бы художница) в конце 1929 г., для передачи невесомости пронизанного белизной города избрано одно из самых массивных и тяжеловесных зданий — Инженерный замок. Но построенная с замечательным мастерством композиция лишает замок и веса и объема, хотя он показан с угла, с той точки, откуда его огромность и грузность чувствуются обычно сильнее всего. На акварели голубоватая пена заиндевших деревьев разорвала массив здания на несколько узорчатых кусков, и все они помещены в самом верху листа, то есть зрительно взлетели и повисли высоко в воздухе. Этому впечатлению особенно способствует то,



107. А. Остроумова-Лебедева. Вид с Троицкого моста. 1926. Гравюра на дереве и линолеуме.

Огромный массив Инженерного замка показан сквозь пену инея и зрительно разорван на узорчатые клочки, кинуто сходящие павет и тем самым лишены тяжести и объема. Они оказываются висящими в тихой молочной белизне зимнего пространства. Так для художницы может выглядеть не только здание, но и весь город. Редко встречающееся сочетание оптических с дерева и линолеума дает феерическую картину Петербурга, как бы парящую в царстве Снежной Королевы, среди сияния бескрайней холодной пустоты. Именно это ощущение делает уникальным остроумовский образ, хотя город портретировался с этой точки долго ртл.

что два самых больших куска имеют в целом вид треугольников, острием обращенных вниз, а прихотливые, легко выющиеся контуры красных клозьев стен никак не могут вызвать ассоциацию с тяжелым монолитом замка. Левый, наиболее крупный лоскут пробит к тому же рядами дырочек, и в них словно сквозит небо. Конечно, они изображают окна, но изображают так, чтобы не возникало впечатления подлинной объемности здания: линии карниза и окон не образуют перспективного сокращения, а идут параллельно друг другу, заодно показывая, что они вовсе не связаны с набережной Фонтанки. Реальный же фасад замка параллелен набережной, и, значит, береговой парапет должен иметь общую перспективу и единую точку схода с линиями карнизов и окон. Случайный наклон этих линий к Фонтанке лишний раз подчеркивает оторванность кусков фасада от земли. Восхитительное ощущение легкости и парения, вызываемое этой акварелью, свидетельствует о полном преодолении художественной формой того жизненного материала, какой использован в произведении. Поэтому лист мог бы служить отличной иллюстрацией к теории катарсиса как основы искусства, которую сформулировал в 1928 г. Лев Выготский в своей знаменитой «Психологии искусства».



108. Д. Митрохин. Извозчики. 1928. Туусула, перо, акварель. Собственность наследников. В этом листе Митрохина городская мизансцена видна словно в толще льда. Среди голубоватых граней его твердого пространства застыли легкие очерки домов и деревьев и линии, сгустившиеся в фигуры людей и лошадей; в их числе и фигура первого плана, наискось в случайном движении вмерзшая в эту прозрачную среду.

Вообразить Ленинград взвешенным в морозных узорах было так увлекательно, что, даже показывая один из наиболее традиционных городских пейзажей — вид Дворцовой набережной и стрелки Васильевского острова с Троицкого моста, сам по себе всегда вызывавший впечатление города, висящего в пространстве, — Остроумова-Лебедева придает ему сходство с замерзшим стеклом. Для этого к штриховому темному оттиску с деревянной доски добавлен оттиск прозрачного голубого тона с линолеума. Преподнесенности как бы недостаточно. Городу надо быть еще легче, парить еще выше, среди фантомов сверкающей ледяной пустоты.

Одна из лучших вариаций на эту тему принадлежит Дмитрию Митрохину. В небольшом рисунке тушью «Извозчики» легчайшие касания пера к бумаге передают видение города, словно вмержшего в мерцающее льдистое пространство. Призраки зданий и деревьев принадлежат той же прозрачной кристаллической среде, в которой неподвижно взвешены люди и лошади (в том числе и воз со льдом!). Ноги их стоят, и даже человек в бекеше на переднем плане, несмотря на свой резкий наклон, никуда не идет: ноги его срезаны краем листа, ему нечем упереться в землю, и он вместе со всеми завис в случайной позе посреди пространства, играющего голубоватыми внутренними гранями.

Допустим, что шедевр Митрохина разыгрывает тему перевозки льда. Но вообще мотив города в изморози не требует обязательно зимнего сюжета. Скажем, рисунок (черным карандашом) Алексея Кравченко «Летний сад», почти одновременный рисунку Митрохина, изображает лето, но сама графическая интерпретация листвы, господствующей в изобразительном поле, так точно передает ледяной узор на стекле или на мокром асфальте, внезапно схваченном морозом, что композиция напоминает негатив того или другого. Любопытно, что оба эти



109. Д. Митрохин. На Малой Неве. 1939. Ресец, акварель. ГМИИ



110. А. Кравченко. Летний сад 1927. Черный карандаш. ГТ.

В рисунке Александра Кравченко крупные старые деревья Летнего сада превратились в узор легких лилий и шюльчатых суестьков. Не остается никакого ощущения тяжести стволов или густоты лиственных массивов. Это вовсе не «бессолнечные, темные сады» из замечательных петербургских стихов Анны Ахматовой. Рука, оставившая на бумаге столь изящные и свободные следы, должна знать восторг невесомости.

В этом отношении еще выразительнее графика Митрохина. Изображенная тончайшими движениями резца, узкая полоска города на его гравюре не то что не стоит на земле, но даже не висит неподвижно, а летит, слегка колыхаясь, обдаваемая ветром свободного пространства. А навстречу ей, оставляя прямой, как бы свистящий след, проносится лодка.

Даже когда Митрохин рисует массивную городскую застройку, она становится эфирным видением. Пронизанные воздухом белого листа, парят в невесомости и высокие каменные стены, и низенькие домики у их подножия, и слухившаяся тут телега. Вообще весь обитательный слой пространства не знает больших тяжести.



111. Д. Митрохин. На Петроградской стороне. 1925. Карандаш, акварель. Собственность наследников

материала ассоциировались с пронизанностью человека пространством, как свидетельствует строка В. Маяковского:

Асфальт и стекло.
Иду и звеню.

Хотя все вышесказанное может вызвать впечатление, что невесомость города была в 20—30-е годы однозначно связана с мотивом изморози, на самом деле это не так. Подтверждение тому дает опять-таки творчество Митрохина. За три года до «Извозчиков» он рисует Петроградскую сторону летом. Рисует сплошной фронт огромных домов, рисует гигантский



112. Д. Митрохин. У Тучкова моста. Резец, сухая игла. 1937.

Художники 1930-х на разные лады выражают образ взвешенности города в открытом пространстве. Дмитрий Митрохин превращает совсем небольшой (меньше писчей страницы) листок бумаги в огромное белое пространство, растворившее в себе город, который лишился всякой материальной плотности и стал игрой резцовых штрихов, напоминающих дивное мерцание замерзшего стекла.

глухой брандмауэр, а у его подножия маленькие деревянные домики. Тема Добужинского узнается сразу же. Но какая разница в переживании пространства! У Добужинского — безысходная замкнутость среди тяжелых стен. Почти не видно неба, почти не видно земли, и самой поверхности бумаги тоже не видно под плотно кроющим слоем гуаши или темперы. Зато с телесной, осязательной достоверностью передана грубая фактура стены за счет наложения карандаша поверх шершавой краски. У Митрохина же все наоборот. Стены не стоят на земле, а висят в воздухе. Почти половина формата над ними свободна. Беглая линия, очерчивающая их, и легчайший вертикальный штрих исключают всякое впечатление тяжести. Брандмауэр похож больше на падающий дождь, чем на глухую каменную поверхность. Соприродность стен небу и воздуху подчеркнута подцветкой: они все чуть тронуты одной и той же краской. Впрочем, ею же тронута нижняя половина листа, которую назвать землей можно лишь в кавычках. Это все тот же воздух, все то же свободное пространство, в котором прячут стены и посередине которого взвешена собственно обитаемая прослойка с домиками, деревьями, телегой. Если это и земля, то лишенная плотности и веса. В воздухе висят крыши и деревья, по воздуху катится телега.

Взглянем в разрыв стен. Там, в глубине Петроградской стороны, видна городская застройка. Впрочем, едва ли верно говорить «в глубине». Никакой глубины тут нет. Графически эта застройка — одно целое с ближней зеленью. Здесь нет никаких приемов линейной или воздушной перспективы. Та всепроникающая воздушность, которой наполнены работы Митрохина (и не его одного), не могла быть передана ни системой центральной перспективы, ни старой схемой «ближе (ниже) темнее, дальше (выше) светлее». Передать ее могло только свечение белой бумаги. Именно этой белизне обязаны своим существованием образы невесомого мира. Она сквозит даже в самых плотных сгущениях штрихов. О том, что белая бумага являет самый совершенный образ свободного пространства, говорит в те годы В. Фаворский. Точнее, белизна бумаги являет образ пустоты, потенцирующей любые фигуры, а правильной формы лист скрыто задает конструкцию изобразительного пространства. Появление регулярных границ сразу наполняет его вертикальными, горизонтальными и диагональными силовыми линиями, делает его поле неравномерным, и всякое изображение будет так или иначе опираться на эту его неявную структуру⁸.

Пространственные возможности белого листа виртуозно использованы Митрохиным в гравюре 1939 г. «На Малой Неве». Узкая полоска города висит в верхней половине формата, оставляя большую часть бумаги свободной. Пронизанность всего изображения летящим воздухом передается самими движениями резца, который как бы на лету слегка чиркает по доске, оставляя всюду тончайшие штрихи, с волосными, сходящими на нет концами. Образ не просто парения, но именно полета города задается самой удивительной деталью гравюры — волнистой линией, отбивающей полоску города снизу, отчего вся полоска колышется, ловно на встречном ветру. Такая линия, благодаря проектам и экспериментам Петра Митурича, связывалась в 20—30-е годы с представлением

о стремительном движении. В 20-е годы Митурич разработал серию летающих, плавающих и ездящих «волновиков», использующих тип движения плывущего дельфина или бегущей ящерицы. В 30-е годы он занимался опытным обоснованием такой кинематической семы и сконструировал прибор, наглядно демонстрирующий экономию энергии при волновом движении по сравнению с движением прямолинейным *. Результат чисто поставленного эксперимента был тем поразительнее, что входил в противоречие с фундаментальным физическим законом сохранения энергии. Итак, город на гравюре всей своей

<...>резьбою многоугольной
Кубов, заборов, просторов, труб⁹

летит, и, судя по направлению дыма, летит слева направо, то есть в направлении, наиболее естественном для нашего восприятия всего того, что заполняет любой прямоугольный формат. И летит хоть в разреженном, но обитаемом пространстве: навстречу ему пролетает лодка, оставляя за собой как бы тихий свистящий звук — его графической записью выглядят длинные горизонтальные штрихи реза, прочерчивающие траекторию лодки. Художественная идея такого города завершала почти полуторастолетнюю традицию пространственного воображения, начавшуюся в работах Ф. Алексеева и Б. Патерсена и блестяще развернувшуюся в творчестве С. Галактионова и А. Мартынова, а затем получившую совсем новое истолкование уже в наше время, о чем речь пойдет в следующей — и последней — главе.

Примечания

- 1 Цит. по кн.: Н. П. Анциферов. Душа Петербурга. Пг., 1923, с. 214.
- 2 Цит. по кн.: Мастера советской архитектуры об архитектуре, т. 1. М., 1975, с. 344.
- 3 Н. В. Кузьмин. Наши с Федей ночные полеты // Страницы былого. М., 1984, с. 105–118.
- 4 И. А. Сельвинский. Юность (Венок сонетов). 1920 // И. А. Сельвинский. Избранные произведения. Л., 1972, с. 86.
- 5 С. Спасский. Пространство. Стихи. Л., 1936, с. 49.
- 6 Резец. Рабочий литературный журнал. Л., 1925, № 35 (64), с. 12.
- 7 С. Спасский. Пространство. Стихи..., с. 41.
- 8 А. М. Даниэль, С. М. Даниэль. Регулярное поле изображения как объект семиотического анализа // Теоретические проблемы дизайна. М., 1979, с. 75–80.
- 9 С. Спасский. Особые приметы. Стихи. Л., 1930, с. 72.

* Исправно действующий прибор хранится у сына художника Мая Митурича-Хлебникова.

Воспоминания о доме детства

Я хотел бы жить, Фортунатус, в городе где река
Высовывалась бы из-под моста, как из рукава — рука,
И чтобы она впадала в залив, растопырив пальцы...

Иосиф Бродский

При всем разнообразии художественного опыта и всех перемен в пространствопонимании последних 100—150 лет одна линия постоянно дает себя знать и никогда полностью не

Воспоминания о доме детства

уходит из пределов творческого воображения: город как видение, являющееся во сне или воспоминании, видение, лишенное фактической достоверности, но обладающее непреложной убедительностью. Достаточно вспомнить хотя бы название сочинения Ф. Достоевского 1861 г. «Петербургские сновидения в стихах и прозе», или описания Г. Успенского 1867 г., приведенные выше, в главе «Тьма и просветление», или художественные опыты Ф. Васильева и В. Сурикова, или строку А. Блока из «Незнакомки»: «Иль это только снится мне», хотя речь идет о совершенно конкретном месте в Озерках, которое поэт потом со всеми подробностями показывал знакомым. Вся культура «серебряного века» разворачивается в зачарованном пространстве видений и снов, чему самые развернутые, хотя и самые поздние свидетельства — поэма М. Кузмина «Форель разбивает лед» (1929) и вторящая ей ахматовская «Поэма без героя» (1940—1965). Именно тогда, в начале века, появились многочисленные «ретроспекции» А. Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере. Именно тогда возникла серия «Городских снов» М. Добужинского, над которой он потом работал без малого 30 лет. Его знаменитые иллюстрации к «Белым ночам» тоже принадлежат поэтике сновидений.

Понятно, что изображения города, все равно, словесные или рисованные, при такой установке передают не столько внешний объект, предстоящий творческому воображению, сколько внутреннюю действительность самого воображения. Город, сосредоточивший в себе живую память культуры, представляется населенным бесчисленными порождениями творческого воображения. Здесь, по слову А. Ахматовой, «шестивью теней не видно конца».

Тут проза кварталами. Зыбки каналы стихов.
Дома, как страницы. И ветер листает их сухо.
Темно в департаментах. Чинит перо Хлестаков.
А Блок умирает. А к Германшу входит старуха.
И все одновременно ¹.

Смешение времен означает и смешение пространств. Вся множественность города начинает как бы сплаваться в единое причудливое тело. Его можно назвать «Большой старый дом» — точно так, как названа картина Ярослава Крестовского 1964 г. На ней Ленинград метонимически представлен странноватым сооружением, таким симпатичным муравейником, полным всевозможной жизни, но очертаниями отдаленно сходствующим то ли с некой руиной, то ли с брейгелевской Вавилонской башней. Важно, что это образ подчеркнуто собирательный, недаром он мелькает на дальних планах разных картин художника с городскими мотивами. Важно и другое: город воображается как компактное нерасч-

ленное целое, не имеющее больше никаких пустот и занимающее почти все обозримое пространство. Вокруг него взвешены те приметы, по которым Ленинград узнается издалека, — шпили, радиовышки и т. п.

Но особенно важно то, что этот уютный «Вавилон» есть волшебный дом-город детства. Андрей Тарковский в фильме «Зеркало» и Юрий Норштейн в фильме «Сказка сказок» показали такой дом-воспоминание, небольшой и огромный, обыкновенный и полный тайн, наделенный кое-какими чертами сказочного леса. Вообще такой дом детства стал одной из центральных парадигм нашей культуры. И щемящее чувство, которое он вызывает, связано с его беззащитностью, с опасностью его исчезновения под натиском индустриального домостроения, что и происходит в фильме Норштейна.

Переживание всего старого города как единого дома детства в известной степени усилено чисто объективными обстоятельствами развития Ленинграда. За 1960—1970-е годы его историческая часть, совпадающая с прежним Петербургом, оказалась окруженной гигантским поясом новостроек. Их территория в десятки раз больше территории старого города. В них живет четыре пятых всего ленинградского населения. Но не меньше половины жителей этих районов выросли в старом городе. Он



113. Я. Крестовский. Большой старый дом. 1964. Холст, масло. ВГБИЛ.

В эпоху массовых новостроек, когда большинство горожан живет уже вне старого города, весь он начинает воображаться как единое тело, как единый (и единственный!) дом, где прошло детство, где остались самые дорогие воспоминания, где всегда будет «родина души». Таким вот живым символом и выглядит этот человеческий улей, окруженный целой толпой примет реального города.



остался для них, говоря словами В. Короленко, «настоящей родиной души». Изнутри широко разбросанных новостроек прежний Петербург кажется, во-первых, совсем небольшим и тесным, а во-вторых, бесконечно далеким, словно на него смотришь в перевернутый бинокль.

Город видится мне вдали,
Как земля с луны
И луна с земли...²

Старый город переживается, значит, как другой мир, чуть ли не другая планета, хотя в нем идет повседневная жизнь ленинградцев. На эту жизнь, при всей ее обыденности, ложится отсвет чего-то необыкновенного. Об ее впечатлениях Александр Кушнер, «самый ленинградский» поэт, говорит:

...Дрожите вы прекрасными в очах
Виденьями, — полуоткрыты веки,
Но взгляд не видит то, что видит он:
Бумагу, стол, все эти вещи в бедном
Значенье их, а — пекий знойный сон,
Счастливый сон в звучании заветном.
О бодрствованье, с пристальной, дневной,
Таинственной, сновидческой подкладкой!³

В 1860-х годах «таинственный, сновидческий» Петербург возник в творческом воображении в связи со своего рода кризисом зрения, девальвацией зрительных ценностей и той особой слепотой, которая в конце концов оборачивалась ясновидением. Сто с лишним лет спустя, наоборот, разглядеть тайное в явном можно лишь благодаря исключительной силе зрения. Видеть — значит жить, и поэт закликает судьбу:

Когда когда-нибудь со мною,
Небытие, случисься вьявь,
Сотри, смешай меня с землею,
Но зренья, зренья мне оставь! ⁴

Стало быть, если поэтическое заклятие подействует (а поэзия, как известно, приходится родственницей искусству колдовства), то можно будет видеть мир, и в том числе город, находясь по ту сторону привычно-



115. А. Живаев. Особняк. Из серии «Фантазии на тему города». 1985. Карандаш. Собственность художника.



го бытия, за пределами обыденной жизни. А поскольку свойства зрения самым существенным образом определяют все, что будет увидено — и автор пытается убедить в этом читателя на протяжении уже многих страниц, — то «таинственное, сновидческое» зрелище города должно сильно отличаться от зрелища «бодрственного». И отличия эти будут более всего отличиями пространственными. Они в равной степени свойственны и поэзии, и изобразительному искусству. Если искать, чем современный художественный опыт по существу отличается от его предшествующих (но вовсе не потерявших эстетической ценности) форм, то в первую очередь тем, что для него город переместился в особое «сновиденное», «зазеркальное» пространство. Чем же оно особое?

Оно замечательно и топологическими (качественными), и метрическими (количественными) свойствами. В нем, например, могут не соблюдаться фундаментальные топологические различия внешнего и внутреннего, замкнутого и разомкнутого. В нем могут оставаться совершенно неопределенными метрические характеристики расстояния или размера. Именно поэтому целый город может сжаться до размеров дома, а то и комнаты, и наоборот, дом может вырасти до размеров города. Поэтому же небольшая вещица может оказаться «выше леса, выше гор», а огром-

117. А. Живаев. Кошки 1983. Тушь, перо, карандаш. Собственность художника. Александр Кушнер назвал стихи «дневными снами». Вот так же можно назвать и листы Живаева. Это рисованные сны о городе. И...

...как во сне бывает —

Там все другое: люди, вещи, стсны.

Эти ижмитовские слова как будто прямо сказаны о графике, образцы которой здесь воспроизведены. Город Живаева так же невозможен, но вполне убедителен, как невозможны, но вполне убедительны сновидения. В этих листах «все другое» — но поразительным образом «то же самое», что мы, горожане, знаем и помним о своем городе. Именно поэтому он сразу и узнается, вплоть до мелких деталей.



ный дом поместиться на ладони. Для сказки, которая целиком развертывается в «сновиденном» пространстве, такие метаморфозы — дело самое обычное. Царские чертоги запросто складываются в ларчик.

Неясность размеров и неопределенность масштаба использовалась М. Добужинским как композиционный прием в некоторых листах «Городских снов». В одном из них, заслоняя небо и землю, теснятся гигантские каменные тела зданий, пробитые массой мелких окошек, но лестницы, ведущие к ним, показывают, что все эти массивные кубы совсем не так уж велики. Путаницу масштабов усиливает мост на первом плане. Его тяжелая, под стать домам, сверхчеловеческая монументальность никак не вяжется со слишком крупными ступеньками, булыжниками, пиронами. Но окончательно непонятным масштаб становится, когда на ближайших к зрителю камнях парапетов обнаруживаются такие же крохотные окошки, как на дальних домах. В этом свехурбанизированном Вавилоне не видно ни души, что, конечно, самым буквальным образом должно передавать его бездушность. Но вообще тесно застроенный и абсолютно безлюдный город вполне соответствует «сновиденному» миру. Вспомним, что как раз в такой город попадает во сне старый профессор, герой «Земляничной поляны» И. Бергмана. Жуть всего, что происходит в этом эпизоде, всячески подчеркивается полной необитаемостью окружающих улиц.

Город, опавший в «сновиденное» пространство с его особой метрикой и топологией, испытывает еще одну специфическую метаморфозу: вполне узнаваемые городские фрагменты могут вступать друг с другом в

самые неожиданные пространственные отношения. Правдоподобие деталей только усиливает фантастичность целого, как это происходит, например, в композициях петербургского графика Александра Живаева. Кажется, что прямо о них писал В. Набоков: «Петербург: смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению, вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед... это «смысловая подмена», характерная для снов»⁵. В листах А. Живаева материал, из которого сложено тело реального Петербурга, расщеплен и реорганизован по структурным схемам иной действительности, не только подобной сну. Вообще говоря, по такого рода схемам перестраивается материал окружающего мира во всяком произведении искусства. Недаром ведь А. Кушнер назвал стихи дневными снами. Художественное творчество следует той же поэтической логике, разрывая обыденные связи вещей и заменяя их иными, «сверхобычными», как выразился О. Манделштам. Скажем, в листе «Особняк» городская фантазмагория скомпонована за счет совмещения несовместимых ракурсов и разных масштабов, за счет соединения хорошо известных петербургских зданий и целых кварталов с причудливо громоздящимися



118. Дж. Б. Пиранези. Лист из сюиты «Тюрьмы». 1760. Фрагменты. Офорт.

Странности, которые творятся с обычными вещами в мире «дневных снов», имеют явно пространственный характер. В листе Александра Живаева фантастическое архитектурное тело растет из городской ткани, содержащей множество легко узнаваемых петербургских домов. Но одни из них стоят на земле, а другие висят в воздухе, причем их днища оказываются еще и перевернутыми крышами. Это напоминает описанный о. П. Флоренским «сон наяву», в котором вниз от поверхности земли продолжался окружающий мир, но в перевернутом виде. Пространственное воображение художника родственно знаменитым фантазиям Пиранези. Между прочим, образы «Тюрем» современники называли снами.

формами архитектурных видений. Над плотно застроенным городом, в котором сразу узнаются кварталы у Зимней канавки, Капеллы и Главного штаба, висит в воздухе другой город — нет, не другой, а тот же самый, тоже состоящий из всем знакомых домов, но уже другого масштаба и словно аккуратно срезанных с поверхности земли, взлетевших и кое-где сросшихся с фантомом «особняка». Но если всмотреться в плоские днища этих домов, то они оказываются перевернутыми крышами и потому уставлены трубами и вытяжками. В одном месте оттуда вниз головой спускается точно такой же гигантский фонарь, какой снизу вверх растет посреди квартала, примыкающего к Главному штабу. Где-то водосточная труба, как бы забывшись, соединила стоящий на земле и парящий в небе город.

В памяти одного из героев Х. Л. Борхеса долго жил «город Бессмертных», когда-то посещенный им и кое-чем похожий на каприччо Живаева: «Куда ни глянь, коридоры-тупики, окна, до которых не дотянуться, роскошные двери, ведущие в крошечную каморку или в глухой подземный лаз, невероятные лестницы с вывернутыми наружу ступенями и перилами. А были и такие, как лепились в воздухе к монументальной стене и умирали через несколько витков, никуда не приведя... Не знаю, точно ли все было так, как я описал, помню только, что много лет потом эти видения отравляли мои сны, и теперь не дознаться, что из того было в действительности, а что родило безумие ночных кошмаров»⁶. Оставив за скобками пафос отращения, важный для сюжета Борхесовой новеллы, но вовсе не идущий к нашему сюжету, легко обнаружить главное свойство занимающего нас образа — неразделимость яви и сна, реально-го факта и воспоминания.

Самое наглядное свидетельство воспоминательной природы фантазий Живаева дает его «Чердак». Груды архитектурных фрагментов старого Петербурга, реально ли существовавших в прошлом или только замышлявшихся, вместе с уместившимся на полочке трехмачтовым парусником XVIII века и целой свалкой старинных фонарей обрамляют некое окно — его подоконник превращается в мостовую, а само оно в портал старой петербургской улицы, уходящей в далекую перспективу, замыкаемую таким же порталом^{*}. Эти занимательные развалы списанной (но не погибшей, пока о ней помнят!) архитектуры и аксессуаров исчезнувшего городского быта служат хорошей иллюстрацией к словосочетанию «память культуры». Вот она, внутренность памяти: в ней ничто не пропадает, но в ее глубинах, в ее парадоксальном, с точки зрения здравого смысла, пространстве все преобразуется, то есть приобретает иной образ. В ее глубинах, по слову А. Ахматовой, «исподтишка меняются портреты» — не только людей, но и городов.

^{*} Проем этот заставляет вспомнить мастера пространственных парадоксов голландца Мауриса Эскера, в композициях которого грань между пространствами разного масштаба иногда полностью отсутствует. Скажем, уголок интимного интерьера в виде столика или подоконника со всеми его книгами, чашками и пр. может прямо переходить в улицу старого города, так что книги прислоняются к домам, а кофетница высотой в три человеческих роста стоит посреди мостовой.

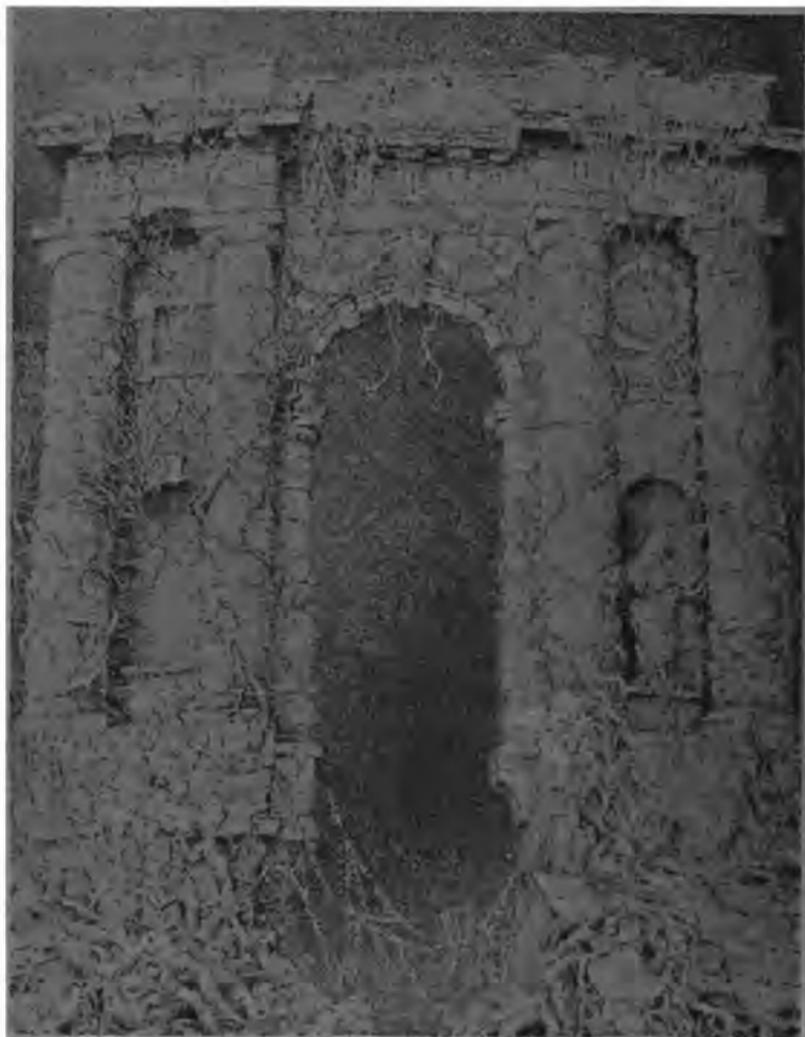
Некоторые листы Живаева обнаруживают такой же строй пространственного воображения, что и «Тюрьмы» Джованни Баттиста Пиранези. Петербургский рисовальщик видит (видит — в том смысле, в каком ветхозаветный пророк сказал: «Старцам вашим будут сниться сны, и юноши ваши будут видеть видения») архитектурно артикулированное пространство, явно непостижимое человеческому уму, разбегающееся во все стороны, ведущее всюду и никуда, совершенно невозможное и вполне убедительное, то есть по природе своей такое же, каким некогда поразило современников грезивший о Риме молодой венецианец Пиранези, офорты которого недаром называли снами. Но если у него гигантские пространства бесконечно разрастаются вовне и размерами своими сопоставимы с крошечными людьми, то пространства Живаева, например в «Подворотне», совсем небольшие, вполне соразмерные человеку, ветвятся и уходят куда-то внутрь тесного города. Они туго свертываются там и сплетаются в структуру необычайной компактности, вид которой невольно заставляет вспомнить снимки нейронной ткани, полученные электронным микроскопом. При этом воздушное тело пространства вовсе не исчезает, город ничуть не сдавливает своих обитателей — людей, кошек, домашние вещи; в нем нет ничего угрожающего, и в светлую серебристую глубину его узких проходов приятно и любопытно было бы уйти. Тонкие модуляции карандашного тона (не скажешь — штриха, потому что никакого штриха нет, а есть монохромная живопись карандашом) на дальних планах, особенно в сочетании с более плотной разработкой ближних планов пером, отлично передают сквозную просвеченность видения, его принадлежность невесомой эфирной стихии.

Чем больше будет городское тело изъедено пространством, тем чаще должны встречаться изобразительные мотивы входа, туннеля, арки. В листах Живаева они постоянны, но все же совмещаются и чередуются с другими мотивами. А в композициях петербуржца Евгения Ухналёва они иногда вытесняют все остальное, занимая поле изображения целиком, стало быть, занимая и воображение художника. Арка, дверной портал, проход, обычный коридор, придвигаясь вплотную к зрителю, обретают особую смысловую значительность и становятся олицетворениями, символами города. Поскольку с глубочайшей древности всякий вход понимался как лицо, как специфическое изображение того места, куда он ведет, то городские ворота тысячами лет были символическим заместителем города. Но они же были гранью миров, той точкой, в которой замкнутый, устроенный и обжитой мир города сообщался с безграничным и опасным хаосом внешнего мира.

Судя по многочисленным живописным и графическим вариациям темы входа, взгляд художника все время возвращается к этой роковой точке и все время пытается проникнуть за грань, разделяющую *здесь* и *там*.

Входы Ухналёва могут выглядеть очень различно. Среди них есть и обшарпанная въездная арка какого-то дома, и высокие внутренние ворота Нового Эрмитажа, и знаменитый портал Новой Голландии, и просто безвестная дверь. Но всякий раз это не изображение такого-то объекта с

натуры. По словам самого художника, он никогда с природы не работает. Запомнившийся ему мотив долго, иногда очень долго живет в его воображении, прежде чем попадет на холст или бумагу. И вместе с ним там живет некое слово или слова, не зрительный, а мысленный образ, который потом может стать названием композиции. Вокруг него и организуется зрительное впечатление, конечно переживая при этом глубокую трансформацию. Вот пример: темное и тяжелое кирпичное тело прославленной арки Ж.-Б. Валлен-Деламота, перекрывающей грузовой канал Новой Голландии, превращается в светлую невесомую мембрану, взвешенную в пустоте. Она не имеет ни глубины, ни массы, у нее осталась только поверхность прежней архитектурной формы. За поверхностью ничего нет, лишь изнанка с обратным рельефом. В древности именно так пред-



119. Е. Ухналёв. *Мой алтарь*. 1979. Тушь, перо. Собственность художника.



ставляли себе мороки и привидения — у них была только лицевая сторона и не было обратной⁷. По-латыни их называли *larvae* — «духи», или «маски». Слово это, как полагают, того же корня, что и *lares* — духи-хранители, под постоянным покровительством которых находилось, по понятию древних римлян, все городское пространство. Алтари ларов стояли на сотнях перекрестков античного Рима. Семантический круг замыкается названием композиции — «Мой алтарь».

121. Е. Ухналёв. Тайна. 1981. Холст, масло. Собственность художника.

Город в воображении художника часто ассоциируется с мотивом врат. Всякий раз их образ концентрирует в себе какие-то важные свойства городской экзистенции и городского сознания. Врата могут, например, принять вид невзрачной двери. Но уж если они закрываются, то навеки. Что за этой дверью, за ее изъеденной временем поверхностью, никто больше не узнает. И разве мало в городе таких глухих тайн?



Алтарь прорастает и заволакивается некоей органикой, некоей множасьей флорой. Откуда она? Не порождает ли ее то зернистое мерцание, которым окружена арка и заполнен проем? Может быть. Может быть, во выющихся корнях и висящих лианах материализуется сама работа воображения, показывая нам, как оно осваивает и преобразует все, что попадет в его мерцающую среду.

Воспоминание может принимать вид очень правдоподобный, как в «Моей ностальгии». Безмятежное солнечное свечение стен, травы и белых цветов вызывает ощущение навсегда замершего счастливого мига. Сюда, в вечное лето на девственный луг, никогда никто больше не войдет. Об этом состоянии воспоминаний А. Ахматова сказала:

Душа под сводом их благословенным,
И тело в их блаженствует тени.

И в самом деле, стены слегка прогибаются, намекая на сводчатость пространства, замыкающегося где-то в вышине. Вообще представление о сфере вечного блаженства, кажется, всегда связывалось с образом свода или купола. Сама архитектурная форма свода имела чисто символическое происхождение и в самых разных культурах, старых и новых, обозначала небо⁸. Так что упоминаемые, например, М. Цветаевой, «Элизиума купола» продолжают очень древнюю символическую традицию. Но в картине Ухналёва райская обитель не пуста, в ней обитает архитектурный персонаж — ворота, заключенные в высокую раму портала. Створки ворот делают как бы осторожный жест, они ни открыты, ни закрыты, они слегка приотворены. И воображение художника, и взгляд зрителя прикованы к открывающимся щелям. Что там? Продолжение рая или источник всяких тревог? Не подойти ли посмотреть? А вдруг там пусто? Это навсегда останется неизвестным. Блаженный покой постоянно будут смущать неуверенность, любопытство, а может быть, и надежда. Невозможно удержаться от искушения процитировать Гастона Башляра, писавшего как будто прямо об этой картине: «Как же все становится конкретно в мире души, если предмет, если какая-то простая дверь только что явила нам образы колебания, соблазна, желания, беспечности, доступности, почтения! Чтобы рассказать о всех дверях, которые когда-либо закрылись, открылись, которые хотели бы открыться, не хватит целой жизни»⁹.

Если уж двери у Ухналёва закрываются, то закрываются наглухо и бесповоротно. Так закрылись двери в «Тайне». Произошло это в незапамятные времена, и двери с тех пор вросли в землю и почти превратились в стену. У них давно уже нет ручек, и никто не относится к ним как к входу. Это-то и остановило художника, а вслед за ним и нас. «Кто не помнит кабинета Синей Бороды, который нельзя было открыть даже чуть-чуть? Или — для философии, исповедующей главенство воображения, — который нельзя и вообразить не только открытым, но даже способным приоткрываться»¹⁰. Воображение бьется об эту замшелую поверхность, как бабочка о стекло, перебирая и ощупывая все ее струпья и трещины — поэтому они переданы с такой осязательной точностью. Бывают ведь сны, рябящие множеством очень достоверных деталей. И такая дверь вполне могла бы присниться герою «Земляничной поляны» И. Бергмана. Между прочим, в одном из его снов есть эпизод с закрытой дверью.

Но входы могут быть и совсем другими, могут не иметь вообще никаких дверей, оставаться всегда открытыми и зиять страшной чернотой.

«Дорога в никуда» изображает такой провал. Медленно разрушающиеся стены дома сплошь поросли лианами проводов. Впрочем, никакие это не провода. Это те же силовые линии поля воображения, которые обволакивают алтарь Новой Голландии. Но здесь они не блуждают свободно, как там. Здесь все они, как в воронку, втягиваются в черную дыру арки и исчезают во тьме. Арку венчает маска, *larva*. Глаза ее закрыты лианой, она незрячая. Слеп и номерной знак без номера и названия, судя по всему, родственник слепых часов без стрелок, приснившихся тому старому профессору из «Земляничной поляны», который сам собою появляет-



122. Е. Ухнаев. Дорога в никуда 1978 Акварель, цветной карандаш. Собственность художника

Когда врата открыты, открыты не временно, а всегда, то оказывается, что они ведут в непроглядную глубину городских недр. Все тело города залито изнутри этой тьмой. Бесчисленные жилы, оплетающие каменный массив, уходят туда и выходят оттуда. Вглядываясь во мрак вместе с художником, мы чувствуем, что в этой молчаливой бездне многого не только исчезает, но и рождается. Есть здесь что-то настороженное и вещное, может быть, какие-то откровения судьбы. Ее темень, как пещера в таинственной прищипке Леонардо да Винчи, способна скрывать в себе бесчисленные новые и небываемые образы. Они могут стать явными в самый неожиданный момент, и среди них с равным успехом могут быть и незабываемо жуткие, и незабываемо прекрасные.

ся на каждой странице нашего текста, поскольку чувствует, что речь идет о материях, очень ему знакомых, и ему есть что сказать. Мы, вместе с художником остановившись «мрачной бездны на краю», вперемежку в непроглядную темень небытия, заливающую всю внутренность знакомого городского тела. На такой вот грани миров дрогнуло сердце даже бесстрашного Одиссея. Но для него ТАМ обитала не только нежить. Там же был и источник высшего тайнознания, из которого герой получил прорицание своей судьбы. В новое время вещей мрак притягивал изображение Леонардо да Винчи: ему казалось, что тьма пещеры скрыто содержит все образы мира. И наверное, не стоит домогаться односмысленного ответа на вопрос, что же показал нам художник — пропасть абсолютного небытия, где гибнет все, имеющее образ, и где бессильно и бесполезно зрение, или живородящую глуть, где зачинается все, имеющее образ, и где слепота равна прозрению? Исчерпывающий ответ можно получить, только углубившись

В то никуда, задержаться в коем
Мысли можно, зрачку нельзя.
Там, за пюгде, за его пределом
Черным, бесцветным, возможно, белым
Есть какая-то вещь, предмет,
Может быть, тело. В эпоху тленья
Скорость света есть скорость зренья.
Даже тогда, когда света нет.

Этими словами заканчивает Иосиф Бродский один из самых прекрасных своих стихов. Этими словами можно закончить разговор о входах.

Свобода манипулирования материалом реального города может и не проявляться с такой очевидностью, как в творчестве А. Живаева или Е. Ухналёва. Она может оставаться почти скрытой, и само это сокрытие способно стать художественной установкой, не менее увлекательной, чем явственное запечатление пространственного инобытия или прямое указание на его грань. Такова позиция московского художника Михаила Филиппова. Его акварели как будто следуют привычному типу «вида города», а изображенный на них Петербург сразу же узнается. И только всмотревшись, понимаешь, что это тоже сон, хотя и принявший форму, очень близкую к яви. Того, что изображает М. Филиппов, на самом деле в городе нет. Нет ни такого в точности угла, как в листе «Петербург в тумане», ни такой набережной, как в «Гулянии на островах», ни такого места, как в «Петербургском мотиве». Если вернуться к «Петербургу в тумане», то ёсть похожие пространства на Васильевском острове возле Тучковой набережной. Именно пространство и составляет весь сюжет акварельного листа. Дома могут быть такими, могут быть и другими. Важна не их конкретная архитектура, а лишь фактура их поверхности, облегающей тело «вот такого» пространства. Показав образец этой фактуры, дома быстро исчезают в неясном воздухе, в смутно светящейся среде тишины. По-



жалуй, более всего сновиденная или воспоминательная природа композиций Филиппова сказывается в их зримом безмолвии и тихом свечении. «В образе пространства мы созерцаем тогда царство тишины*. Пространство и все образующие его элементы становятся как бы ее изваянием. Пространственные ценности рождаются в тишине или, точнее, тишиной»¹¹. Хрустальная тишина, принявшая вид воды в «Гулянии на островах», вовсе не нарушается скольжением лодок. Напротив, борозды, врезанные ими в гладкую поверхность воды, как раз и превращают ее в драгоценную поверхность хрусталя, а сами превращаются в своего рода звукозапись, оставленную на монолитном и звонком сосуде. Таким светлым сосудом тишины, скрывшим в себе тонкие звуки, и воображается городское пространство во всех акварелях Филиппова.

Отсутствие людей на них есть следствие сновиденности пространства. И когда в распахнувшемся «Петербургском окне» открывается изящно

* Это тонкое замечание М. Алленова находит любопытное подтверждение в области психологии восприятия. По данным многочисленных специальных наблюдений, одно и то же пространство при прочих равных условиях будет ощущаться как более просторное, когда в нем тихо, и как более тесное, когда в нем шумно, причем чем громче будет шум, тем сильнее будет чувство затесненности, нехватки пространства.

сервированный стол, ждущий гостей, то уснувшее царство «Спящей красавицы» вспоминается само собой. Твердые складки драпированной ска-терти словно отмечают линии излияния тихого света, заполнившего всю внутренность хрупкого, прозрачного Эрмитажа. Метафора сосуда зри-тельно означена крупным фарфором сервировки, стоящим в центре компози-ции на фоне далекого пейзажа Петербурга. Здесь внутреннее и внеш-нее пространства оказались сплетены в непрерывную ткань: переклади-ны оконных переплетов первого плана своим перспективным сокраще-нием втягивают взгляд (направленный извне, с улицы) внутрь, но, сколь-знув по столу, он тут же уходит опять вовне, в далекий город, а через него еще дальше, к горизонту, куда стремится пена легчайших облаков. Панорама города и неба, не будь этого сквозного движения вглубь, могла бы оказаться просто картиной, занявшей всю стену изысканного интерье-ра. Внешнее и внутреннее пространства образуют здесь единство при-мерно того же рода, что у М. Добужинского в его знаменитом «Человеке в очках», хотя все, что изображено, особенно город, состоит в родстве с ретроспекциями Е. Лансере или А. Бенуа. Но с одной существенной ого-воркой: здесь заранее отвергнуты притязания на стилистическую одно-родность какой-то определенной эпохи. Силуэт города за окном отсылает к середине XVIII в., а вензеля на стульях — к XIX в. Автор, в отличие от А. Бенуа и Е. Лансере, не ставит никаких культурно-археологических целей. Это Петербург вообще. Это сон о Петербурге.



124. М. Филиппов. Крюков канал. 1983. Ахварель. Собственность художника.

Придуманный художником, но очень похожий на Петербург начала века, город стал сосудом зачарованного безмолвия и покоя. Лодки, осторожно скользя по стеклянному массиву воды, оставляют на нем как бы чуть звенящий след, напоминающий нарезку хрусталя.

А на фоне такого вот видения «венетцианского» Петербурга с его идеальной перспек-тивой и зеркальным каналом вполне мог бы разыгрываться один из камерных спектаклей 1900-х годов с Коломбиной, Арлескином и Пьеро, полный прелестной музыки, изящ-ного веселья — и страшных предчувствий.



Таким же видением или, если угодно, воспоминанием оказывается и «Петербургский мотив», который на первый взгляд выглядит просто этюдом с натуры. Огромный дом начала XX века — не Дом Мертенс и не Дом Зингер, а вернее, то и другое сразу. И то, что отражается в его зеркальных витражах, — не лютеранская церковь Петра и Павла и не католическая церковь св. Екатерины на Невском (они не могли бы так отразиться), а просто светящееся видение классического Петербурга. Да и отражается ли оно в стекле? Не просвечивает ли оно изнутри? Может же стать, что для художника внутри ныне здравствующего массивного, роскошно убранного архитектурного тела начала века тихо сияет вечная душа прекрасного старого Петербурга.

- 1 С. Спасский. Особые приметы. Стихи. Л., 1930, с. 75.
- 2 Н. Королева. Озерные вокзалы. Л., 1968, с. 71.
- 3 А. Кушнер. Дневные сны. Л., 1986, с. 77–78.
- 4 А. Кушнер. Канва. Л., 1981, с. 69.
- 5 В. В. Набоков. Николай Гоголь // Новый мир, 1987, № 4, с. 178 / Пер. с англ.
- 6 Хорхе Луис Борхес. Проза разных лет. М., 1984, с. 130 / Пер. с исп.
- 7 П. А. Флоренский. Иконостас // Богословские труды. М., 1972, вып. IX, с. 91.
- 8 L. Hautecoeur. Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et la coupole. Paris, 1954, pp. 214–263.
- 9 G. Bachelard. La poétique de l'espace. Paris, 1957, p. 201.
- 10 Ibid.
- 11 М. М. Алленов. Образ пространства в живописи «à la natura»: к вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание—83. М., 1984, вып. 1 (18), с. 128.

В старых петербургских изданиях было делом обыкновенным обратиться к читателю с извинением, благодарностью, оправданием и прочими изъявлениями чувств, как к собеседнику.

Так и читателя, добравшегося до этой страницы, следует благодарить за взятый на себя труд. А поблагодарив, просить прочесть и то, что остается сказать на прощание.

Образ городского пространства принадлежит культуре и меняется вместе с нею. Образа пространства, не высказанного одним из языков культуры (или несколькими сразу), существовать не может. Поэтому не имеет смысла задаваться вопросом: каким же было петербургское пространство не на гравюре, не на холсте, не на словах, а на самом деле? Действительно, что значит «на самом деле»? Скажем, если бы мы могли каким-то чудом попасть в настоящий Петербург прошлого или позапрошлого века, увидели бы мы его пространство «на самом деле» или нет? Мы увидели бы то, что может увидеть человек нашего времени, значит, в первую очередь все, что не совпадало с нынешним видом города. Нас наверняка поразило бы не то, что поражало современников; а того, что было для них главным, мы могли бы и вовсе не заметить. Грязь и разбитые дощатые мостки на большей части улиц, жалкое освещение или ежедневный прогон скота на пригородные пастбища и обратно произвели бы на нас куда более сильное впечатление, чем зрелище нескольких центральных улиц и двух-трех ухоженных площадей.

К тому же наша странная одежда и неумелое поведение (чужак ведь сразу виден) насторожили бы столичную полицию так, что в любое царствование городской власти изолировали бы нас раньше, чем мы успели толком что-то разглядеть. Случись это в первой половине XVIII века, мы угодили бы в пресловутую Тайную канцелярию, где методы допроса были таковы, что мы очень быстро сознались бы, например, в выполнении секретных поручений английского, прусского, шведского (смотря по конкретному моменту) двора. Тут нам было бы уже не до проблем пространства, и, чтобы избежать битья кнутом или заточения в крепость, мы вынуждены были бы немедленно воспользоваться нашим магическим средством для бегства во времени. Конечно, при известной живости воображения можно сидение где-нибудь в каземате Трубецкого бастиона воспринимать как любопытный опыт освоения петербургского пространства «на самом деле». Но нет уверенности, что такой опыт оказался бы особенно содержательным. Вспомним героя одной из андерсеновских сказок, попавшего вдруг в обожаемое им средневековье. Немедленная потеря галоши в непролазной грязи была наименьшим из бедствий, едва не погубивших злосчастного любителя, так что он рад-радешенек был вернуться, наконец, в свою пресную буржуазную Данию.

Да и петербуржцы XVIII—XIX веков, попав в нынешний Петербург, испытали бы потрясение прежде всего поведенческого свойства. Автомобили, электронные табло, телевидение и эскалаторы подействовали бы на них несравненно сильнее, чем здания или пространства. Все-таки здания и пространства относятся к реальности, в принципе им знакомой, тогда

Благодарность читателю

как технику нашего века, насыщающую повседневный быт, пришлось бы целиком отнести к области жутковатых чудес. А что касается впечатления от вида города, то вряд ли оно было бы восторженным, — если уж в начале этого века «семиэтажные дома твои, уродь» вызывали единодушное отвращение, то о нынешней застройке повышенной этажности нечего и говорить. Так что едва ли горожане двух минувших веков в состоянии оказались бы внятно описать своим современникам, как же выглядит нынешний Петербург «на самом деле». Скорее всего, их описания напоминали бы фольклорное описание Ада или Рая: в нем ярко выражено ощущение ужаса или радости, но нет ни слова о характере пространства. До того ли?

Значит, «на самом деле» городское пространство бывает таким, каким оно запечатлевается в художественной памяти культуры, — и никаким другим. Только из ее рук можно получить вполне надежное и достоверное свидетельство о нем, свободное от житейских издержек и ставшее предметом любви. Но культура, как известно, создает и хранит сразу несколько версий пространственного образа города, не всегда совместимых друг с другом. В их взаимодействии и проявляется подлинное переживание пространства в ту или иную эпоху. И кроме того, движение культуры порождает все новые образы пространства. Их ряд открыт. Но он — не мертвая сумма механически копирующихся фактов, он — живое единство. Каждый новый образ влияет на все предшествующие, меняет их окраску и оценку, открывает в них новые стороны, находит в них отзвуки и сам отзывается на них, сам несет на себе их явный или неявный отпечаток. Двадцать лет назад эта книга была бы совсем другой. А еще сколько-нибудь лет спустя ее надо будет написать заново.

Grigory Kaganov

St. Petersburg: Images of the City's Space

Summary

St. Petersburg has strongly attracted the attention of artists and poets for almost 300 years. At certain periods the city emerged as the focal theme of Russian art. The book provides a detailed account and a fine selection of illustrations that demonstrate the development of conceptions and artistic interpretations involving the city's unique space from the time of its founding to the present.

The word 'space' is deliberately used instead of the customary 'architecture' because the architecture of the city's buildings has undergone many changes whereas its space remains actually the same; it is the space that dominates St. Petersburg's highly individual contours. Moreover, people within the city limits are confronted with the expanses between the buildings and with urban life rather than with the architecture of the buildings as such.

Peter the Great found St. Petersburg as the environment to surround the main space, that of the Neva. The powerful and ever menacing river became the central space of Russia's inclement northern capital. Under Peter's successors the city was perceived and depicted as an array of impressive spaces: rivers, avenues and squares, with people feeling like not too welcome spectators in a grandiose theatre.

The end of the 18th century was the period when St. Petersburg was perceived as a kind of landscape: a harmonious appendage to nature, suffused with light and calm. As the artists admired this picture they realised that the city was inhabited by people; thereupon the St. Petersburgians themselves proved to be the most fascinating element of the city's space. The artists' interest increasingly focussed on the people occupations and behaviour, and in the 1820s and 1830s their everyday life came to the fore as a basic element of Russian art. The more the artists observed it, the greater became the variety of urban spaces which previously went unnoticed, e. g. the narrow, poorly lit courtyards of St. Petersburg. In the 1840s—1860s the interest taken by the artistic intelligentsia in the darker corners of St. Petersburg and their obscure life reached such proportions that the grand urban spaces were looked at with irony and hostility. In the rich houses even the living rooms were deliberately crowded with furniture and houseplants so, that these obscured the perspective. Semi-darkness and closeness became the ideals of the habitat, and these ideals stemmed not from the visual impressions of the Classical period but from sensorial and locomotive impressions. The image of a bright and spacious St. Petersburg

glamorized by Pushkin seemed to have disappeared from Russian culture for all time.

It was only in the early 20th century that the World of Art group of Russian artists rekindled the interest in the city's Classical image. For the artists its beauty was unexpectedly enhanced after the 1917 Revolution, when the streets were empty and life came to a standstill, with all advertisements and urban traffic gone. All of a sudden the city's appearance began to resemble its engravings made in the 1800s. Plazas overgrown with grass and the Neva free of oil slicks brought back the notion of St. Petersburg being a perfect extension of nature. Admiration of the beauty of the grand and austere urban spaces was mixed with the feeling of its irretrievable end.

Yet the city was able to survive, and its artistic history continued. Today it appears as a kind of treasure island amidst a sea of new housing blocks. Artists and poets alike depict it with nostalgia as their precious childhood home which still haunts their dreams. Dreamlike features linger in its images. This has led to whimsical inversions of time and space, to elements of grotesquerie and Surrealism. The real city seems to have completely changed its proportions: everything that seemed grandiose and unaccommodating in the imagination totally reworks real space, but the artistic image is still its truest impression. The author ends the book with a discussion of this intriguing problem.

Список иллюстраций

«В сем Петровом граде...»

- 1 *П. Пикарт*. Санкт-Петербург. 1704. Офорт, резец. Российская национальная библиотека. С.-Петербург. с. 11
- 2 *А. Зубов*. Санкт Питер Бурх. 1716. Офорт, резец. Российская национальная библиотека. С.-Петербург. с. 12
- 3 *А. Зубов*. Санкт Питер Бурх. Фрагмент. с. 14
- 4 *А. Зубов*. Санкт Питер Бурх. Фрагмент. с. 16
- 5 *А. Зубов*. Санкт Питер Бурх. Фрагмент. с. 17
- 6 *А. Зубов*. Санкт Петербург. 1727. Офорт, резец. Библиотека Российской Академии Наук. С.-Петербург. с. 20
- 7 *Хр. Марселиус*. Вид части города от Итальянского дворца. Вторая половина 1720-х. Тушь, перо, кисть. Библиотека Российской Академии Наук. С.-Петербург. с. 23
- 8 *Хр. Марселиус*. Берег напротив крепости. 1720-е. Тушь, перо, кисть. Библиотека Российской Академии Наук. С.-Петербург. с. 24

Взгляд сверху — взгляд снизу

- 9 *Дж. Дзолтини*. Раешник. Из серии «Бродячие ремесла». 1753. Офорт. с. 30
- 10 *Г. Качалов* по рис. *М. Махаева*. Проспект Невской перспективной дороги... 1753. Офорт, резец. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 31
- 11 *Я. Васильев* по рис. *М. Махаева*. Проспект новопостроенных палат... 1753. Офорт, резец. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 32
- 12 *Г. Качалов* по рис. *М. Махаева*. Проспект по реке Фонтанке. 1753. Офорт, резец. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 33
- 13 *Фальдони* по рис. *П. Лонги*. На отдыхе. 1748. Офорт, резец. с. 34
- 14 *Е. Виноградов* по рис. *М. Махаева*. Проспект в верх по Неве реке от Адмиралтейства и Академии наук к востоку. 1753. Офорт, резец. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 36

- 15 Дж. Кваренги. Вид старого Полицейского моста. Начало 1780-х. Чернила, акварель. Венеция, Дворец дождей. с. 38
- 16 Дж. Кваренги. Памятник Петру I. 1780-е. Чернила, акварель. Венеция, Дворец дождей. с. 40
- 17 Дж. Кваренги. Улица на окраине Петербурга. Конец XVIII в. Чернила, акварель. Венеция, Дворец дождей. с. 41
- 18 Дж. Кваренги. Нева и крепость в Петербурге. Конец XVIII в. Бергамо, частное собрание. с. 42
- 19 Дж. Б. Пиранези. Развалины галереи статуй на вилле Адриана в Тиволи. 1748. Офорт. Лист из альбома «Vedute di Roma», II. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 44

«Здесь» и «там»

- 20 Г. Скородумов. Берега Невы. Фрагмент. Конец 1780-х — начало 1790-х гг. Гравюра пунктиром. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 50
- 21 Г. Скородумов. Берега Невы. Фрагмент. Конец 1780-х — начало 1790-х гг. Гравюра пунктиром. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 51
- 22 Ф. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. 1793. Холст, масло. Повторение 1799 г. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 52
- 23 Ф. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва. с. 53
- 24 Б. Патерсен. Дворцовая набережная у Зимнего дворца с Васильевского острова. 1799. Гравюра очерком, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 54
- 25 Б. Патерсен. Английская набережная у Правительствующего Сената. 1799. Гравюра очерком, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 55
- 26 Б. Патерсен. Вид на Таврический дворец со стороны Охты. 1799. Тушь, перо, акварель. Государственный Эрмитаж. Отдел истории русской культуры. С.-Петербург. с. 56
- 27 Б. Патерсен. Вид Английской набережной с Васильевского острова. Часть первая. 1799. Гравюра очерком, акварель. Государственный Эрмитаж. Отдел истории русской культуры. С.-Петербург. с. 58
- 28 Б. Патерсен. Вид Английской набережной с Васильевского острова. Часть вторая. 1799. Гравюра очерком, аква-

- рель. осударственный Эрмитаж. Отдел истории русской культуры. С.-Петербург. с. 58
- 29 Ф. Алксссв. Вид Адмиралтейства и Дворцовой набережной от 1-го Кадетского корпуса. Середина 1810-х. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 60

«Литографические поэмы»

- 30 С. Галактионов. Биржа с маяками. 1821. Раскрашенная литография. Государственный Русский музей. С. Петербург. с. 68
- 31 С. Галактионов. Вид с Каменноостровского моста. 1822. Раскрашенная литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 70
- 32 А. Брюллов. Вид Сенной площади. 1822. Акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 71
- 33 К. Бегров по рис. К. Сабата и С. Шифллера. Горы на Царицыном лугу. Середина 1820-х. Раскрашенная литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 72
- 34 Неизвестный художник. Гостиная Олениных. Конец 1810-х. Акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 73
- 35 Женский костюм. Модная картинка 1800-х. Офорт, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 74
- 36 Мужской костюм. Модная картинка 1800-х. Офорт, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 74
- 37 Женские костюмы. Модная картинка, начало 1820-х. Офорт, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 75
- 38 Женские костюмы. Модная картинка, вторая половина 1820-х. Офорт, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 75
- 39 С. Галактионов с картины С. Щедрина. Вид колоннады Аполлона с каскадом в Павловске. 1813 г. Офорт, резец. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 76
- 40 Ф. Матвеев. Водопад в Тиволи. 1810. Холст, масло. Воронежская картинная галерея. с. 77
- 41 А. Мартынов. Конюшенный мост через Мойку. 1821—1822. Раскрашенная литография. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 78
- 42 А. Мартынов. Арка Эрмитажа. 1821—1822. Раскрашенная литография. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 79

- 43 *Неизвестный художник.* Арка Эрмитажа. 1824 г. Литография из альбома А. Плюшара. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 80
- 44 *А. Мартынов.* Вид во дворе дома кн. Гагарина. 1821—1822. Раскрашенная литография. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 81
- 45 *А. Мартынов.* Вид на Зимний дворец и Адмиралтейство. 1821—1822. Раскрашенная литография. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 82
- 46 *А. Мартынов.* Вид на Зимний дворец и Эрмитаж. 1821—1822. Раскрашенная литография. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 84
- 47 *А. Мартынов.* Набережная Невы от Петропавловской крепости. 1817. Офорт, акварель. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 86

Невские проспекты

- 48 *П. Иванов по рис. В. Садовникова.* Панорама Невского проспекта. Левая сторона. 1835. Фрагмент. Раскрашенная литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 92
- 49 Женский костюм начала 1830-х. Приложение к газете «Молва» за 1831. Офорт, акварель. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 94
- 50 *Н. Серракаприола.* Салон Ланских в Неаполе. 1837. Карандаш. Государственный музей А. С. Пушкина. Москва. с. 98
- 51 *Неизвестный художник.* Вид окрестностей Красного моста. Начало 1820-х. Акварель. Государственный музей истории С.-Петербурга. С.-Петербург. с. 100
- 52 *К. Бегров по рис. В. Садовникова.* Вид Главного штаба со стороны Мойки. 1833. Литография. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 104
- 53 *В. Расв.* Освящение Александрийской колонны. 1834. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 105
- 54 *Г. Чернецов.* Парад на Дворцовой площади. 1839. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 106

«Тайная внутренность»

- 55 *К. Брюллов.* Портрет княгини Е. П. Салтыковой. 1841. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 114
- 56 *П. Иванов по рис. В. Садовникова.* Вид Английской набережной. Лист из альбома «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей», изданного А. Прево. 1833. Литография. Госу-

- дарственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 116
- 57 *Р. Жуковский*. Разъезд из Александринского театра. 1843. Литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 118
- 58 *Р. Жуковский*. Разъезд из Александринского театра. Фрагмент. с. 119
- 59 *Р. Жуковский*. Разъезд из Александринского театра. Фрагмент. с. 119
- 60 *Р. Жуковский*. Незапамятная зима. Из серии «Сцены петербургской уличной жизни». 1842—1843. Литография. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 120
- 61 *Р. Жуковский*. Гостиный двор. Из серии «Сцены петербургской уличной жизни». 1842—1843. Литография. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 120
- 62 *Ф.-В. Перро*. Сенная площадь. 1840-е. Литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 124
- 63 *Ф.-В. Перро*. Пристань у Академии художеств. 1840-е. Литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 125
- 64 *А. Дюран*. Съезжий двор на Большой Морской. 1841. Литография. Российская национальная библиотека. С.-Петербург. с. 128
- 65 *А. Фосс*. Дома на окраине Петербурга. 1843—1844. Тонированная бумага, тушь, перо, белила. Государственный музей истории С.-Петербурга. С.-Петербург. с. 130

Тьма и просветление

- 66 Женские костюмы «эры кринолина». 1858. Модная картинка из журнала «*Der Vazar*». Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва. с. 133
- 67 *В. Тимм*. Кристаль Палас в Лондоне. Литография из «Русского художественного листка» за 1852. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 134
- 68 *Л. Премацци*. Вид Фонтанки в сторону Троицкого Собора. 1860-е. Литография, офорт. с. 135
- 69 *А. Волков*. Сенная площадь. 1861—1869. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 136
- 70 *А. Волков*. Иллюстрации к «Петербуржским трущобам» В. Крестовского. 1867. Литографии. Государственный Литературный музей. Москва. с. 137

- 71 *Гобер*. Императорский Зимний дворец. Из «Памятной книжки издаваемой военною типографиею». СПб., 1862. Гравюра на стали. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 139
- 72 *И. Шарлемань*. Михайловский дворец. 1853. Папье-пеле, карандаш, акварель, процарапывание. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 140
- 73 *А.-Ж. Жакоттис* и *Обрэ* по рис. *И. Шарлеманя*. Станция Московской железной дороги. 1850-е. Литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 141
- 74 *В. Тимм*. Масленица. Из «Русского художественного листка». 1858. Литография. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 142
- 75 *В. Тимм*. Вид Адмиралтейской площади в Петербурге с 11 по 18 февраля 1851 года. Литография. Из «Русского художественного листка». 1851. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 143
- 76 *Ф. Васильев*. Заря в Петербурге. 1869—1871. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 148
- 77 *Ф. Васильев*. После дождя. 1867. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва. с. 149
- 78 *В. Суриков*. Памятник Петру I на Сенатской площади. 1870. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 150
- 79 *Н. Дубовской*. Набережная Невы вечером. 1879. Холст, масло. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 151

«Мир искусства»

- 80 *М. Добужинский*. Петербург. Фонтанка. Летний дворец Петра I. Открытка Общины св. Евгении. 1902. Государственный Литературный музей. Москва. с. 156
- 81 *А. Остроумова-Лебедсва*. Нева у Смольного. 1901. Гравюра на дереве. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 157
- 82 *А. Бенуа, Е. Лансерс*. Интерьер столовой в доме кн. Щербатова. Выставка «Современное искусство». СПб, 1902—1903. Фото из журнала «Мир искусства», том 9, 1903, № 1—2. с. 158
- 83 *Е. Лансерс*. Скульптурное панно для столовой в доме кн. Щербатова. 1902. Фото из журнала «Мир искусства», том 9, 1903, № 1—2. с. 158
- 84 *М. Добужинский*. Мойка у Нового Адмиралтейства. 1904. Открытка Общины св. Евгении. Государственный Литературный музей. Москва. с. 159

- 85 *М. Добужинский*. Троицкий мост. 1903. Открытка Общины св. Евгении. Государственный Литературный музей. Москва. с. 159
- 86 *М. Добужинский*. Сад. 1909—1922. Бумага на картоне, акварель, гуашь, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Москва. с. 160
- 87 *М. Добужинский*. Старый домик. 1905. Графитный карандаш, гуашь. Государственная Третьяковская галерея. Москва. с. 161
- 88 *А. Бенуа*. Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1905—1916. Тушь, кисть. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 162
- 89 *Е. Лансере*. Сенатская площадь. 1901. Картон, тушь, перо, акварель, белила, итальянский карандаш. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 163
- 90 *А. Остроумова-Лебедева*. Ростральная колонна под снегом. 1909. Гравюра на дереве. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 164
- 91 *М. Добужинский*. Окружной суд. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году». Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 165
- 92 *М. Добужинский*. Набережная Пряжки. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году». Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 165
- 93 *М. Добужинский*. Землесос. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году». Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 166
- 94 *М. Добужинский*. Английская набережная в снегу. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году». Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 167
- 95 *М. Добужинский*. Летний сад зимой. 1922. Литография из альбома «Петербург в 1921 году». Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 168
- 96 *П. Шиллинговский*. Лист III из альбома «Петербург. Руины и возрождение». 1922. Гравюры на дереве. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 169
- 97 *П. Шиллинговский*. Лист II из альбома «Петербург. Руины и возрождение». 1922. Гравюры на дереве. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 169
- 98 *П. Шиллинговский*. Лист VII из альбома «Петербург. Руины и возрождение». 1922. Гравюры на дереве. Государственный музей А. С. Пушкина. Коллекция П. В. Губара. Москва. с. 169
- 99 *М. Добужинский*. Двор Дома искусств. 1920. Графитный карандаш. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 170

- 100 М. Добужинский. Заставка к главе «Ночь первая» повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». 1923. с. 171
- 101 М. Добужинский. Заставка к главе «Ночь вторая» повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». 1923. с. 171
- 102 М. Добужинский. Заставка к главе «Ночь четвертая» повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». 1923. с. 171

«Висеть без подпорок над бездной»

- 103 Женский костюм 1920-х. Из журнала «Vogue», Octobre. 1927. с. 177
- 104 Панно в фотостудии. Ленинград. Начало 1930-х. Архив Чарушиных. Москва. с. 178
- 105 Н. Дмитриевский. Иллюстрация к 11-й главе поэмы А. Блока «Двенадцать». 1926. Гравюра на дереве. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 180
- 106 А. Остроумова-Лебедева. Инженерный замок в инее. 1929. Акварель. Государственный Русский музей. С.-Петербург. с. 181
- 107 А. Остроумова-Лебедева. Вид с Троицкого моста. 1926. Гравюра на дереве и линолеуме. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 182
- 108 Д. Митрохин. Извозчики. 1928. Тушь, перо, акварель. Собственность наследников. с. 183
- 109 Д. Митрохин. На Малой Неве. 1939. Резец, акварель. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 184
- 110 А. Кравченко. Летний сад. 1927. Черный карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Москва. с. 185
- 111 Д. Митрохин. На Петроградской стороне. 1925. Карандаш, акварель. Собственность наследников. с. 185
- 112 Д. Митрохин. У Тучкова моста. Резец, сухая игла. 1937. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 186

Воспоминания о доме детства

- 113 Я. Крестовский. Большой старый дом. 1964. Холст, масло. Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино. Москва. с. 192
- 114 А. Живаев. Фонтанка. Из серии «Зеркальный город». 1986. Карандаш. Собственность художника. с. 193
- 115 А. Живаев. Особняк. Из серии «Фантазии на тему города». 1985. Карандаш. Собственность художника. с. 194

- 116 А. Живаев. Капелла. Из серии. 1981. Карандаш. Собственность художника. с. 195
- 117 А. Живаев. Кошки. 1983. Тушь, перо, карандаш. Собственность художника. с. 196
- 118 Дж. Б. Пиранези. Лист из сюиты «Тюрьма». 1760. Фрагменты. Офорт. Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва. с. 197
- 119 Е. Ухналёв. Мой алтарь. 1979. Тушь, перо. Собственность художника. с. 200
- 120 Е. Ухналёв. Моя ностальгия. 1984. Холст, масло. Собственность художника. с. 201
- 121 Е. Ухналёв. Тайна. 1981. Холст, масло. Собственность художника. с. 202
- 122 Е. Ухналёв. Дорога в никуда. 1978. Акварель, цветной карандаш. Собственность художника. с. 204
- 123 М. Филиппов. Гулянье на островах. 1984. Акварель. Собрание В. Шевеленко, Нью-Йорк. с. 206
- 124 М. Филиппов. Крюков канал. 1983. Акварель. Собственность художника. с. 207
- 125 М. Филиппов. Петербургский мотив. 1988. Акварель. Собственность художника. с. 208

Список сокращений

БРАН	Библиотека Российской Академии Наук. С.-Петербург.
ВГБИЛ	Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино. Москва.
ГЛМ	Государственный Литературный музей. Москва.
ГМИИ	Государственный музей изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Москва.
ГМП	Государственный музей А. С. Пушкина. Москва.
ГРМ	Государственный Русский музей. С.-Петербург.
ГТТ	Государственная Третьяковская галерея. Москва.
ГЦТМ	Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва.
ГЭ	Государственный Эрмитаж. С.-Петербург.
РНБ	Российская национальная библиотека. С.-Петербург.

Григорий Каганов.

Санкт-Петербург: Образы пространства

Набор Е. Штофф

Корректурa Е. Рудницкой

Оформление С. Григоренко

Выпускающий редактор О. В. Климанов

ЛР № 070644, выдан 26 октября 1992 г.
Формат 60×100 ¹/₁₆. Гарнитура «Лазурская». Печать офсетная.
14 ил. л. Тираж 3 000 экз. Заказ № 2524

Отпечатано с оригинал-макета
в Типографии № 2 РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6



Речь в этой книге идет об интерпретации уникального городского пространства Петербурга в русском искусстве. Не застройка, не рек, не дорог, а именно пространства, хотя его и нельзя себе представить без домов, деревьев, рек, дорог; пространства как осмысленного промежутка между домами, деревьями и пр., а не просто как случайной, лишенной значения пустоты. Пустота и пространство не синонимы. Пространство так или иначе построено и устроено, оно имеет структуру, которую можно воспринять, и смысл, который можно усвоить или отвергнуть. Пустота лишена выжатой расчлененности и содержания, хотя может быть отнюдь не лишена мощной выразительности, как не лишена таковой шум ветра или безмолвие снежной равнины.

Слово «промежуток» в приложении к пространству, пожалуй, не особенно удачно. Есть в нем оттенок самостоятельности, вторичности:

смысл промежутка в том, что он между чем-то и чем-то. Этого не скажешь о городском пространстве. Оно фундаментальнее отражающих его зданий, деревьев, заборов и пр. Очертания петербургских пространств, за немногими исключениями, остаются неизменными двести—двести пятьдесят лет, а застройка за это время сменялась три-четыре раза. Так что скромное слово «промежуток» мало соответствует подлинному достоинству городского пространства, воздушное тело которого оказывается куда прочнее каменных тел зданий и лиственных тел деревьев. И прочность эта определяется наполняющим пространство смыслом, как утилитарным (место для ходьбы и езды), так и символическим (зримый образ обитаемого мира). Так что, пожалуй, правильнее о зданиях — сменном наполнении пространственной структуры — говорить как о «промежутке» между пространствами.