

---

Предлагаемая тема составляет третью, завершающую часть цикла лекций, прочитанных в качестве спецкурса для студентов факультета музеологии РГГУ. Первая – общая – часть называлась «Судьба картины в европейской живописи XV–XX веков». В ней картина рассматривалась как некая общая или, по выражению о. Павла Флоренского, «мировая формула бытия». Вторая часть была посвящена возникновению и развитию жанров портрета и натюрморта, иными словами, образу человека и того, что являет собой его ближайшее окружение, – те элементы среды, с которыми человек находится в наиболее тесном контакте, – мир вещей. Сложной взаимосвязи этих двух жанров, их диалогу, взаимоолицетворению и, наконец, – в искусстве XX столетия – своеобразному их взаиморастворению, когда образ человека, его портрет – овеществляется, в то время как вещь – очеловечивается.

Третья часть цикла посвящена изображению среды, в которой обитает – или шире – существует человек: созданному им самим для себя малому миру, близкому, обжитому, защищенному, «прирученному» (*Сент-Экзюпери*) – и пространству большого мира, человеком не созданного, внешнего ему, ему противоположенного. В конечном счете – понятиям Дома и не-Дома, а в более узком смысле – жанрам интерьера и пейзажа. Эти два жанра, как и предыдущие (портрет и натюрморт), рассматриваются в их взаимо-полагании, в диалоге, во взаимо-отрицании и, наконец, в их взаимо-поглощении. И что самое существенное – речь идет о месте человека в этом противоборстве противоположных пространств, олицетворенных в понятиях Дома и не-Дома.

Сами эти понятия складываются постепенно и получают воплощение в живописи не ранее эпохи Возрождения, т. е. в XV веке.

В искусстве античного понятия эти не противопоставлялись и даже не сопоставлялись. Человек античный жил в природе как в доме, более того – жил вместе с природой, ее ритмами, ее дыханием, жил *как* природа и *как* природа рождался и умирал.

Листья – одни на земле рассеваются ветром, другие  
Зеленью снова леса одевают с приходившей весной.  
Так же и люди: одни нарождаются, гибнут другие.

*Гомер*

Не было стен, разделяющих пространство внутреннее (интерьер) – и пространство внешнее (пейзаж). Был единый Космос. Моделью такого Космоса могут служить так называемые дипилонские вазы VII века до н. э. В архаических культурах сосуд был связан с ритуалом. В такой вазе могли хранить зерно – символ жизни; но такой сосуд мог служить и надгробьем, и урной для праха умершего. Жизнь и смерть ритуально совмещались в едином объекте, повторяя природные ритмы: «одни нарождаются, гибнут другие». Сосуд как бы воплощал в себе тайну бытия – человеческого и природного. Сама форма его являла модель мироздания. Античные философы уподобляли вселенную сосуду, наполненному водой, или яйцу; землю же считали цилиндрической. Более того: «Небесный порядок, – утверждал Анаксагор, – возник благодаря вечному вращению». В сущности, Божественный Перводвигатель мыслился в образе Гончара, вращающего сосуд на гончарном круге. Или наоборот – гончар, создающий сосуд, ритуально воспроизводит творческий акт Божественного Перводвигателя. Ваза, таким образом, строилась по образу мироздания: вечно вращающийся яйцеобразный Космос, облекающий цилиндрическую Землю<sup>1</sup>. Покрывающий вазу орнамент обозначал первоэлементы этого мироздания: меандр – знак воды; свастика (геометризованное изображение птиц?) – знак воздуха; круг – знак неба (солнца); змееподобные волнистые линии (или изображения змей) – олицетворяли землю. И в этот природный Космос включались животные (чаще всего кони) и человек. На подобных вазах часто изображались погребальные колесницы и сцены оплакивания покойника, ибо смерть – важнейший акт жизненного пути, завершение жизненного цикла – окончательное погружение человека в мир природы, приобщение к ее ритмам.

В VII–VI веках до н. э., когда складывается в вазописи так называемый чернофигурный стиль, строгие формы геометрики уступают место формам органическим. В росписи превалируют растительные мотивы, изображения животных, людей; но чаще – неких промежуточных существ:

человеко-зверей, человеко-растений. Мир природы и мир человека сливаются в труднорасчленимое целое. Раздельного представления о пространстве для человека и пространстве природы не существует, нет *мира внутри стен*, нет и самих стен, но есть образ мира, заключенного в некую ритмическую формулу, как в невидимые, но ощущаемые стены. Архитектуры еще нет, но есть архитектура природы. Чернофигурная ваза – это уже не образ вечновращающегося Космоса, в котором вечно крутятся отдельные первоэлементы мироздания; теперь это упорядоченная вселенная, как бы остановленная, утвердившаяся структура мира:

Вот пред тобою горячее и лучезарное солнце,  
Вот и бессмертная высь, сиянием дня залитая,  
Вот и дождем нисходящая, темная, холодная влага,  
Вот и в земле сокровенное твердое мира начало.

*Эмпедокл*

Один из шедевров греческой вазопиши – чернофигурный килик, расписанный Экзекием. Это миф – и как всякий миф он полисемантичен. Сценарий первый, сюжетный: Дионис, бог вина: «как появился он близ берегов пустынного моря». За ним приплыли разбойники на «крепкопалубном судне». Они хотели связать бога, чтобы получить выкуп.

Но не могли его узы сдержать...  
...Восседал он спокойно,  
Черными он улыбался глазами...  
Ветер парус срединный надул, натянулись канаты,  
И совершаться пред ними чудесные начали вещи...  
Сладкое, прежде всего, по судну быстроходному всюду  
Вдруг зажурчало вино...  
Вмиг протянулись, за самый высокий цепляясь парус,  
Лозы туда и сюда, и в обилии грозди повисли...

(Из так называемых гомеровских гимнов)

Разбойники, согласно мифу, испугались, попрыгали в море и превратились в дельфинов.

Но кроме сюжетной стороны есть и другая, образно-метафорическая, причем метафора творится в самом процессе использования сосуда. Килик – это чаша для вина, налитое вино создавало зрительный образ «винно-черного моря», которое колебалось, оттого что чашу, держа в руке, невольно старались повернуть; поскольку изображение расположено асимметрично по отношению к ручкам килика, потребность повер-

нуть его должна была возникнуть почти инстинктивно. Кругообразно построенная композиция, усиленная поворотом чаши в руках того, кто собирался поднести ее ко рту, предварительно сбросив ритуальным жестом несколько капель в жертву богам, создавало зрительно-осязательный образ «океана в себе же текущего кругообразно». При этом сидящий в дельфиноподобной ладье Дионис приобретал черты бога моря, уподоблялся «Посейдону черновласому, объемлющему землю». Все эти мифологемы создают эффект взаимопросвечивания: дельфины образно уподоблены гребням волн, процветшая виноградная лоза зрительно связана с образом неба, и поэтому окружающие ее дельфины оказываются похожими на летящих птиц. Но превратившаяся в развесистое, плодоносящее дерево виноградная лоза подразумевает землю, из которой она вырастает. Пейзажа здесь не возникает, но здесь поименованы, окликаются, скликаются все природные стихии: вода, земля, воздух:

Святой эфир и ветры быстрокрылые,  
Истоки рек текучих, смех сверкающий  
Неисчислимых волн морских и мать сыра земля,  
И солнца круг всезрящий...

*Софокл*

В сущности, Экзекий изображает то *особое* место, где, как в незабываемой сказке Ершова, «небо сходится с землею (Где крестьянки лен прядут, / Прялки на небо кладут)».

Это *особое* место – горизонт, «где происходит действие всякого первобытного мифа» (*Фрейдентберг*).

Если дипилонскую вазу можно рассматривать как модель Космоса, то чернофигурный килик Экзекия – это метафора природного мира, мира земного. Но в обоих случаях ваза – это образ миро-здания, в котором античный человек обитает как в доме. Дом для него – весь мир, и весь мир – его Дом.

Такое отношение к сосуду, к вазе сохраняется и в краснофигурной вазописи V века до н. э. Самая совершенная, идеальная форма вазы классической поры – амфора. Построение ее антропоморфно так же, как антропоморфно строение каждой античной колонны; и одновременно форма амфоры обладает строгой архитектурной, она как бы уподоблена храму – храму природы. Декор четко делит ее на три пояса: зона земли, с ее венчиком тянущихся вверх, словно из почвы, острых ростков, увенчанных узким фризом розеток и листьев – орнаментальным аналогом растительного покрова; средняя зона населена живыми суще-

ствами – людьми, животными, а также кустами и деревьями; завершает это природное целое, этот созданный богами Дом природы венчик вазы – одновременно и архитектурный карниз, и небесный свод. Согласно античным мифам, он подобен столу или тяжелой балке, которую с трудом подпирает, не давая ей упасть, Атлант и которую, как известно, пришлось некоторое время держать на плечах Гераклу. В древнегреческой мифологии антропоморфные представления о мироздании органически переплетались с образами архитектурными. Богиня Земли Гея родила себе небо точно по размеру, чтобы оно защищало ее (подобно кровле?) и чтобы одновременно оно могло служить «прочным жилищем» для богов. И соответственно – крышей для людей. Итак, мир земной, мир природы – это жилище для человека, его обиталище, его Дом.

На одной из ранних краснофигурных ваз изображена женщина (или нимфа), завязывающая сандалию. Она помещена на горлышке сосуда, между двумя ручками, словно укрывшись в гроте; внизу полоска растительного орнамента – трава, на которой она сидит; сверху, над ее головой, венчик вазы, украшенный растительным орнаментом – то ли плющ, то ли древесная листва. Она находится в гроте или под сенью дерева. По обе стороны, на внешней поверхности широких ручек, ее стерегут – или подстерегают – двое юношей – или два сатира. У Феокрита в одном стихотворении есть описание вазы:

Только что сделана... резцом еще пахнет.  
По ободку ее плющ с золотосткою смешанный вьется  
Сверху, а ниже...  
Вьется другая гирлянда.  
А в середине их женщина – труд превосходный бессмертных.

Между землей и небом, в срединном пространстве мира – прекрасная женщина, созданная богами. Это звучит как сокращенная формула античного мифа о сотворении мира. Такой же – не словесной, но зрительной – формулой воспринимается и эта роспись вазы с нимфой, завязывающей сандалию.

Античную вазу населяют люди, животные и растения. Они живут вместе, единой природной жизнью, в едином пространстве. В этом *мире без стен* нет четких границ между людьми, животными и растениями. Леса населены получеловеческими существами – дриадами, сатирами, кентаврами; реки – наядами.

Преследуемая Аполлоном Дафна легко превращается в дерево; Нарцисс – в цветок. На росписи одной из ваз женская фигура танцует не *на*

*фоне* природы, не *в природе* – но *вместе с природой* – она словно приглашает к танцу гибкие ветки с листьями и бутонами. В другой росписи – нимфа на качелях, которые раскачивает выскочивший из орнаментальных зарослей фавн; качели стремительно несутся вперед, и нимфа кончиком ноги пытается коснуться тянущихся ей навстречу орнаментальных веток с остроконечными бутонами на концах. Нимфа играет с одушевленной природой, и природа играет с ней.

Это органическое единство природы и человека к рубежу V и IV веков до н. э. начинает распадаться. Изображение природы отслаивается от фигурных композиций, составляя их фон. На вазовом рисунке конца V века изображено похищение Гипподамии. Колесница стремительно несутся вдоль корпуса вазы, но не *вместе* с деревьями, а *мимо* деревьев, которые остаются безучастными к ее стремительному движению. Возникают два разных пространства, по-разному разомкнутых; но образа пространства, выделенного для человека, для него предназначенного, образа Дома для человека – античное искусство не знало. Дом для античности – это дом для богов, храм. Или это надгробная плита, которая часто оформлялась в виде портала, входа в мир потусторонний, в Элизий. Но такой портал, лишенный стен, – лишь знак порога, границы между двумя пространственными зонами: миром живых и миром теней.

Наследница греков, римская культура также не знала изображений в искусстве замкнутого пространства – образного аналога дома. Но если мир античного грека был разомкнут и включал в себя всю природу и, в пределе, весь космос, то для человека Древнего Рима мир в идеале ассоциировался с государством, с римской империей, стремившейся покорить себе все народы. Греческая модель центростремительна, это мир, тяготеющий себе. Мир древнего римлянина скорее агрессивно центробежный, беспредельно расширяющийся. Мир грека – архитектурен; мир римлянина – лишен архитектуры. Древнегреческий космос подчинен закону вечного вращения вокруг собственной оси; Рим разомкнул это вечное круговое движение и прорвался в безграничность. И тогда наступила новая эпоха мировой культуры, сложилась новая религия, новое искусство – новое представление о мире и о месте в нем человека.

Марк Аврелий, император-философ, живший во II веке н. э., произнес *отходную* античной культуре: «Время человеческой жизни – миг; ее сущность – вечное течение; ощущение смутно; строение всего тела – бrenно; душа неустойчива; судьба загадочна; слава недостоверна. Одним словом, все, относящееся к телу, подобно потоку, относящееся к душе – сновиде-

нию и дыму. Жизнь – борьба и странствие на чужбине; посмертная слава – забвение... Все человеческое – мимолетно и кратковременно: то, что было вчера еще в зародыше, завтра уже мумия и прах».

Древний римлянин ощущал себя гражданином необозримой римской империи, которая, однако, существовала для него как некая виртуальная реальность, границ ее он не мог охватить глазом, но представлял себе в воображении.

Для человека средневекового не существовало даже этого виртуального пространства, в котором римлянин чувствовал себя полноправным гражданином. Средневековый человек – это скиталец, его жизнь – лишь временное на земле пребывание, странствие на чужбине в постоянном ожидании жизни потусторонней, вечной. «Что такое человек? ...мимоидущий путник, гость в своем доме. Как помещается человек? Как лампада на ветру» (*Алкуин*, VIII век). Тема бездомности, точнее – анти-домности – главный пафос проповедей Христа: оставь дом свой и следуй за мной в моих странствиях. В своей земной жизни Христос – странник, апостолы – странники. Странничество, бездомность – главный ценностный постулат средневекового человечества<sup>2</sup>. Понятие дома связывается не с реальным местом, выделенным из безграничного пространства мира и предназначенным служить убежищем для человека в его телесной ипостаси, но с пространством духовным – внутренним убежищем каждого, домом души, замкнутым от мира внешнего – и открытым Богу.

Идеальной моделью такого пространства – предельно закрытого извне и предельно раскрытого, безграничного внутри – явился раннехристианский храм. Это был образ нового дома, дома для каждого – и одновременно для всех верующих, Божьего Дома. Раннехристианские богословы учили, что жить в старых, *языческих* постройках – грех (хотя в реальной жизненной ситуации древнеримские развалины активно использовались под жилье; и долго еще, вплоть до эпохи Возрождения, выламывали фрагменты античной архитектуры для ремонта христианских церквей; более того – просто превращали античные храмы в храмы христианские: пример тому – *перепрофилированный* римский Пантеон); грех селиться в старых античных городах. Делались попытки придумать новые города, попытки, так и оставшиеся нереализованными. В сущности, функцию нового, средневекового города выполнял храм, служивший убежищем, сначала для приобщенных новой вере, позднее, в пору зрелого Средневековья – для всех горожан. Убежищем физическим – в моменты опасности – и, что не менее важно, – убежищем духовным. Его важнейшая зада-

ча состояла в том, чтобы собрать народ в единую симфонию хора. «Разве станет человек врагом тому, с кем он вместе пел Богу?» – писал Василий Кесарийский (IV в.). Именно с храмом – но не с жилищем – связано средневековое представление о Доме. Но средневековый храм – это не только уменьшенная архитектурная модель средневекового города; это модель средневекового миро-здания, в прямом значении этого слова: *здания мира*, мира со-зданного Господом Богом – в той же мере, как древнегреческая ваза являла собой модель мира античного. Но греческая ваза – это предмет, на него можно посмотреть извне, его можно потрогать, воспринять на ощупь, что очень важно, поскольку, согласно Эмпедоклу (V в. до н. э.), именно осязание – «главнейший путь для внедрения веры в сердца недоверчивых смертных». Килик Экзекия можно взять в руки, повернуть, даже *пригубить*, попробовать на вкус, выпить глоток «океана, текущего кругообразно». Античная модель наглядна, доступна, и этой своей доступностью она способна убедить «сердца недоверчивых смертных». Средневековая модель закрыта извне, в храм должно проникнуть, чтобы приобщиться заключенной в нем тайны – тайны его сакрального пространства. Значимой, знаковой моделирующей является здесь не обращенная вовне форма, но заключенное внутри этой тяжеловесной в пору раннего Средневековья, огрубленной формы внутреннее пространство – поражающее, по контрасту, своим цветовым и световым сиянием. Неожиданное, как откровение, кажущееся необъятным пространство интерьера. Рассчитанное не на осязание – но на восхищенное созерцание. Именно таковы интерьеры храмов в Равенне, особенно крохотный, внешне неприглядный мавзолей Галлы Пلاцидии, снаружи производящий впечатление небольшой кирпичной постройки, ассоциирующейся отнюдь не с церковным, но с каким-то хозяйственным сооружением. Тесный, низкий интерьер мавзолея Галлы Плацидии раскрывается вошедшему как сияющий цветом синий небесный свод, украшенный многоцветными узорами и вспыхивающий блеском крупных камушков мозаики. Образ неба – явленного взорам и поражающего своей непредсказанностью – как внезапное озарение.

Для человека античности мир предельно овеществлен, небо в нем столь же материально и столь же доступно осязанию, как и земная природа: «Все небо состоит из камней. Вследствие сильного круговращения оно прочно держится, и если это движение прекратится, оно упадет вниз» (*Анаксагор*). Позднее средневековые мыслители высмеивали античные представления о небе как о крыше, легко достигаемой не только зрению, но и осязанию смертных. Один из авторов XIV века, повествуя



о том, что было в давнюю пору, осуждает «негодные замыслы жалких людей, которые ...подставляют к Кавказу Олимп, да еще громоздят на него Парнас, чтобы оттуда достать небо». Средневековое небо нельзя «достать», оно доступно лишь созерцанию, как образ прекрасносущного, зримый образ, сквозь который просвечивает, *являет себя* человеческому восприятию недоступное ему, незримое, трансцендентное небо. «Когда-нибудь среди ясной ночи посмотри на несказанную красоту звезд... И если видимое так прекрасно, то каково невидимое? Если величие неба превосходит меру человеческого разума, то какой ум сможет исследовать красоту прекрасносущного?» (*Василий Великий*, IV в.). Чтобы увидеть ее, нужно «смотреть на материальный мир нематериальным взором» (*Григорий Нисский*, IV в.). Античный человек жил слитно с природой, воспринимая ее изнутри. В Средние века впервые складывается ситуация не жизни в мире земном как в доме, но взгляд на красоту и величие мира Божьего из земной бездомности. Для человека античного понятие *Дома* распространялось на весь мир, понятия *Не-Дома* для него не существовало. Для средневекового человека *Не-Домом* был весь земной зримый мир, *Дом* же приобретал характер незримого, вне-мирного или, точнее, над-мирного, вне-пространственного и вне-временного существования.

Средневековое пространство в гораздо большей степени, нежели античное, и гораздо более сложно структурировано. В нем определяющую роль приобретает понятие дистанции и соответственно – пространственной и смысловой (ценностной) иерархии. И – что особенно важно – средневековое пространство разомкнуто по вертикали, оно направлено снизу вверх – качество, незнакомое пространству античности, тяготеющему к кругообразной замкнутости. Купол храма и визуально, и символически воспринимается как небесный свод, источник божественного света.

Пространственная модель интерьера средневекового храма получила воплощение и в средневековой живописи. В иконах очень часто изображается архитектура, но она никогда не связана с образом дома. Персонажи не «насекают» зданий, они находятся на фоне их. Средневековая живопись не знает пространства внутри стен, но лишь пространство *перед стенами*, как, например, в мозаике из церкви Св. Апполинария Нового в Равенне (VI в.) в сцене, изображающей Отречение апостола Петра. Архитектура не впускает фигуры, она выталкивает их наружу, где они существуют, «как светильник на ветру». Этот принцип сохраняется в живописи вплоть до эпохи Возрождения. В византийской иконе XIV века, в сцене Благовещения, архангел Гавриил, согласно Священному Писа-

нию, явился Марии, когда Она находилась в закрытом помещении. Однако в иконе встреча происходит то ли перед зданием, то ли среди отдельных фрагментов полуразрушенной или готовой рухнуть открытой лоджии. При этом здание, на фоне которого помещена Мария, не складывается в целостный объем. Отдельные его части – одновременно и замкнутые, и разомкнутые, зияющие проемами, увиденные то снизу, то сверху, то справа, то слева, создают образ предельной раскрытости: это дом, который «И пространством не уловлен / И ничем не обусловлен / И ничем не ограничен», – как говорится в средневековом песнопении. Бездомный Дом.

В иконе «Успение Марии» (Византия, XIV в.) пространство комнаты, где скончалась Богоматерь (тесная комнатка в жилище родных апостола Иоанна, приютивших Ее после распятия Христа), неизмеримо расширяется, вмещает в себя и явившегося у Ее смертного ложа Христа, и апостолов, и сонмы ангелов. Это интерьер, который «И в конечном бесконечен», интерьер, находящийся «Вне вселенной, во вселенной... / Все отсюда обнимая... / Он внутри вещей несдержан / И во вне их не извержен...» (*Хильдеберт Лаварденский*, XI–XII в.). Его стены не способны замкнуть в себе пространство комнаты, но способны вместить весь мир. Это Дом как «невместимого вместилище».

Находящееся в состоянии постоянной трансформации средневековое пространство, все-охватывающее, все-мирное, существующее «над вселенной – под вселенной», пространство, недоступное непосредственно чувственному постижению, но открытое иррациональному восприятию: «Измеряй небо не глазом, но разумом, который при открытии истины гораздо вернее глаза» (*Михаил Пселл*, XI в.). Это мир воображаемый, но имеющий вполне определенную зрительную формулу, мир, явленный человеку в системе знаков. «Бог являет себя людям в рисунке движений» (Ареопагитики). Мир, находящийся в состоянии постоянного чуткого ожидания вестей *сверху*, настороженно прислушивающийся к Слову Божьему. Мир, настроенный *на прием*.

В иконе «Благовещение» Мария, согласно священным текстам, «уготовила слух свой для вшествия». Архитектура, на фоне которой Она изображена, подобна акустическому прибору, ее оконные и дверные проемы подобны уловителям звука («уготовленным входам для слуха»). Мир иконы – мир слушающий. Слово, Весть врывается в него, подобно порыву ветра: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом» (Деяния апостолов). И все покачнулось, сдвинулось, трансформировалось: и здание на фо-

не, и балюстрада лоджии, и колонна, за которую ухватилась служанка, и складки одежды Марии, пронизанные, как молниями, золотыми линиями ассиста. «Ветер имеет в себе подобие и образ божественного действия... по своей животворной удобоподвижности, по своему быстрому и ничем не удержимому стремлению и по неизвестности и сокровенности начала и конца его движений» (Ареопагитики). Благая весть ворвалась в мир звуковой волной, преобразив его, превратив в мир, где все существует не благодаря законам земного притяжения, но вопреки этим законам<sup>3</sup>.

Средневековый мир можно было изменить Словом: молитва могла остановить солнце на небосклоне, осушить море, сдвинуть гору, источить воду из камня, низвергнуть с неба на землю манну небесную.

Тварность мира предполагала его конец: «Раз мир имел начало, не сомневайся о конце». Ожидание конца «века сего», конца мира, Страшного Суда – важная духовная доминанта для человека Средневековья. «Небо осветится светом, а земля погрузится в великую бездну, горы будут вздыматься на горы, холмы упадут на холмы и высокие деревья низвергнутся в пропасть» (Книга Еноха).

Постоянное напряженное ожидание не оправдалось, конец не наступил. Но мир средневековый кончился, хотя и не столь внезапно и не столь катастрофично. Прекратился процесс всеобновляющейся творческой активности, прекратился постоянный *обмен информацией* мира земного с миром небесным, с Космосом; мир начал остывать, затвердевать – и умолкать. Если у Дуччо, в сцене «Искушение Христа», горы громоздятся на горы, города проваливаются в бездну, совершается некая композиционная катастрофа, то у Джотто в сцене «Возвращение Иоакима» все встает на свои места: горки устойчиво неподвижны, деревья расставлены в строгом порядке, природа молчит, нет божественного ветра – вестника Слова Божия. Иоаким слушает не ветер – он погружен в себя, он себя слушает.

Возрождение начинает строить новую модель мира – не средневековый Божий храм, открытый небу и вечно ожидающий знамения, но дом для человека, вполне земной, сконструированный по законам не небесного, но земного притяжения. Поначалу этот земной мир – очень тесен. Все персонажи топчутся на узкой площадке переднего плана. Пространство не развивается вверх – как это было в иконах, но пока еще не уходит в глубину. Синий фон, в отличие от мерцающего золотого средневекового неба, воспринимается как плоскость, перед которой художник строит легкие архитектурные конструкции, напоминающие скорее некие игровые

модели будущих архитектурных сооружений, несоразмерно тесные для помещенных в них, почти втиснутых, персонажей Священной истории. Джотто словно проигрывает композиционно-смысловую ситуацию *пространства внутри и вне стен*, которая будет реализована в итальянской живописи лишь в начале XV столетия. И все же именно в живописи Джотто, и прежде всего в его фресках капеллы дель Арена в Падуе, подобных картинам, рядами размещенным на стенах капеллы, впервые создается архитектурное пространство, предназначенное для человека, его собственное, пусть пока еще очень тесное, часто несоразмерно малое – пространство его дома.

Знаменательно, что процесс построения дома начинается с пола. В «Благовещении» Симоне Мартини пол останавливается, устанавливается, создавая относительно устойчивую опору для фигур, в то время как верхняя часть архитектурной композиции еще раскрыта вверх готическими арками и наполнена хорами ангелов.

У Джотто в его фресках в капелле дель Арена появляется не только устойчивый пол (вымостка), но и стены, точнее, сценические выгородки, выделяющие из синей безграничности фона островки пространства «предназначенного» (*luoghi deputati*), тесного пространства дома, *в котором* – а не *на фоне которого* – существуют персонажи. В ряде случаев эти мини-интерьеры имеют не только пол и стены, но также и потолок – укрывающий их обитателей от средневековой распахнутости вверх, в безмерность небес.

Пространство «внутри стен», противостоящее пространству внешнему, само понятие Дома как важнейшей доминанты мироустройства возникает в эпоху Возрождения, в Италии. Перефразируя строку Цветаевой, можно сказать, что искусство Возрождения отказывается от средневековой «безмерности» и обращается к «миру мер». Именно поэтому переворот, совершившийся в искусстве XV века, был не только великим обретением, но и ощутимой утратой. Утратой мира больших величин, масштабов всемирности, всеединства, всеоухотворенности Вселенной.

Для людей Возрождения мир, первоначально созданный Творцом, предстал как недостаточно совершенный, в нем усматривали первый, предварительный вариант, который предстояло улучшить, довести до совершенства: «Все, что появилось в мире после первого и еще бесформенного творения, было открыто, произведено и совершено нами благодаря особой и выдающейся остроте человеческого ума... Ведь это наши, то есть человеческие, потому что сделаны людьми, все вещи, которые мы видим вокруг, – все дома, деревни, города, все земные соору-

жения, которых так много и которые так хороши», – пишет Джаноццо Манетти. (Знаменательно, что в этом манифесте, прославляющем человека и его земное окружение, перечисляются дома, города, даже деревни, но странным образом пропущены храмы.)

Человек Возрождения, во всяком случае на первом, кватрочентистском этапе, не столько размышлял о тайнах миро-здания, сколько был озабочен насущными задачами «обустройства» земного мира. Для Альберти мир – это место для совместного проживания людей на земле, оно должно быть приспособленным для них, по возможности приятным и его следует сделать безопасным<sup>4</sup>.

Средние века строили Храм Божий для всех, единый Дом, который должен объединить «мимоидущих», богатых и бедных («Всех, от вельмож до нищего слепца / Всем вольный вход»).

Человеку Возрождения чуждо хоровое начало, он склонен сторониться людского множества, толпы, он отстаивает свою отдельность, единственность. «Я – один, – пишет в одном из писем Калуччо Салутати. – Я – не толпа, не народ... гораздо лучше быть единственным, чем множеством. Поистине единица, которую греки называли выразительным словом «монада», обладает большим совершенством, чем любое другое число».

В живописи кватроченто тема Дома не случайно реализуется как тема жилого интерьера – не для всех, но для себя. Прежде всего – настилается пол. Альберти в «Трактате о живописи» решительно заявляет, что картину следует начинать с пола; затем возводятся стены, наконец – помещение покрывается потолком. Потолку придавалось не меньшее значение, нежели полу – пол призван был создать твердую горизонтальную основу всей конструкции, утвердить ее на земле. Потолок закрывал жилище сверху, защищая от неба – от его трансцендентной безмерности – и одновременно от неожиданных, непредсказуемых, часто губительных капризов природы: «от палящего солнца и от низвергающихся с неба ливней», от «натисков стремительной бури» (Альберти).

Комнаты, поначалу с легкими, подвижными перегородками, как в некоторых картинах Учелло, постепенно приобретают четкую фиксированную планировку. «Попытка комнаты» (Цветаева) в живописи первой половины столетия завершается ее обретением в творчестве мастеров зрелого кватроченто. В «Тайной вечере» Кастаньо возникает вполне законченный, сложившийся интерьер с правильно изображенным в перспективе полом, потолком и с солидными облицованными мрамором стенами, даже с намеком на потенциально существующую четвертую стену, окончательно замкнувшую внутреннее пространство дома так же, как

замыкали его мощные каменные стены строившихся в эти годы каменных палаццо.

*Пространство внутри стен* – образная метафора дома – одна из основных, если не основная, тема в живописи кватроченто. Она проходит не только как прямой сюжет в сценах «Благовещения», «Рождения Марии», «Тайной вечери»; как композиционно-смысловой подтекст она возникает во многих, казалось бы, сюжетно несовместимых с этой темой изображениях. У Мазаччо в панно «Троица» в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, написанном в первой четверти XV века и ставшем своеобразным манифестом нового искусства, этот традиционный по иконографии, вне-пространственный, сакрально-знаковый образ помещен в тесный интерьер, зажатый мощными стенами, плитами пола и тяжелым сводчатым потолком. Более того – на протяжении всего XV столетия происходит процесс экспансии внутреннего пространства в пространство наружное, своеобразная *приватизация* наружного пространства, его *одомашнивание*<sup>5</sup>.

В открытые площади, улицы или сады выдвигаются лоджии. Лоджия – это как бы полу-интерьер, наполовину раскрытая комната, пространство внутреннее, частично захватившее, завоевавшее часть внешнего пространства. В лоджии есть пол и потолок, а также одна или даже две стены. Это как бы готовая сформироваться комната, вынесенный наружу интерьер.

С темой дома тесно связана и тема города. Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» – не только архитектурном, но и мировоззренческом манифесте времени – настаивал на том, что город, в сущности, должен рассматриваться как большой дом.

В искусстве Средних веков город, как правило, изображался издали – как цель паломничества, как символ духовного убежища. Даже увиденный вблизи (как, например, у Джотто в церкви Сан Франческо в Ассизи), он изображался как труднодоступная крепость с мощными воротами, в которых всегда тесно, фигуры людей с трудом протискиваются в их узкие и не по росту низкие проемы – как в «игольное ухо».

В живописи XIV века совершается постепенная десакрализация города, его заповедная территория начинает вскрываться. Во фресках Амброджио Лоренцетти «Плоды доброго и плоды дурного правления» город увиден не снизу, с позиции недоступности – но сверху, когда его пространство доступно и взгляду зрителя, и людям, проникшим в его узкие, щелеподобные улицы; однако дома стоят тесно, как бы защищаясь от вторжения.

В следующем столетии город изображают почти всегда изнутри, как интерьер, как пространство, архитектурно упорядоченное, построенное, с выложенными мраморными плитами «бриллиантовыми», как их называли флорентинцы, мостовыми, с обширными залами площадей, с выровненными рядами домов, образующих стены, с гостеприимно открытыми широкопролетными, нарядными арками, вытеснившими средневековые крепостные ворота.

Идеальная формула городского интерьера запечатлена в архитектурных панелях, которые приписывают кругу Пьеро делла Франческа. Пустые площади этих городских ведут создают образ ничем и никем не нарушаемого, идеально правильного, геометрически выверенного пространства как продукта чисто архитектурного творчества. Пространства, не *созданного* Творцом, но *выстроенного* руками человека.

Это – мир внутри стен. А мир вне стен? Природа?

Человек Возрождения боялся естественной, «дикой» природы, видел в ней угрозу своему «обустроенному» миру. Во-первых, потому, что природа непредсказуема и неподвластна человеку, неподконтрольна ему. «Посмотри на вечно меняющиеся небеса... Посмотри на землю, которая то одета цветами, то отягощена плодами... то голая, лишенная листвы деревьев, то убогая и мрачная подо льдом и снегом, покрывающим склоны и вершины гор.. Жаркие дни, холодные ночи... сумрачные вечера; порывы ветра, потом затишье, то проясняется, то вдруг начинается дождь, молния, гром – и так без конца, вечные изменения» (*Альберти*). Цель зодчества для Альберти, его главная задача – защита «от палящего солнца, от низвергающихся с неба ливней», «от ледящих бурь и метелей», «от стремительных вод», «от хмурого и нездорового климата», «от густых лесов», «от рек и озер...», от моря, «которое делает воздух нечистым». Главная задача архитектора, – поиски здоровой, благоприятной местности. Альберти с восторгом пишет об идеальном микроклимате, царящем в интерьере флорентинского собора: «Здесь держится постоянно... умеренная температура; на улице – ветер, стужа, туман, здесь, в этом уединении, укрытом от всех ветров, воздух теплый, без движения; на улице порывы ветра и летом и осенью, здесь очень спокойное убежище». Укрощенная, прирученная природа, не сулящая никаких неожиданностей, никаких опасностей. В ней нет ничего, что может «нарушить стройный замысел зодчего»<sup>6</sup>.

Человек Возрождения борется с природой, стремится покорить, окультурить ее – или от нее отгородиться. В живописи это противостояние получило воплощение в композиционной разъятости пространств:

пространства переднего плана, архитектурно организованного – и пространства естественного, природного, отодвинутого в глубину.

В загадочной картине Джованни Беллини, название которой не сохранилось и сюжет не удалось расшифровать – поэтому ее обычно называют просто «Аллегория», – эта разъятость пространств получила вполне наглядное воплощение. Передний план представляет собой «стройный замысел зодчего» – терраса с полом, выложенным мраморными плитами, в центре ее апельсиновое дерево в вазе, вокруг играют путти, подбирая упавшие с дерева на мрамор золотистые апельсины. Вся эта идиллия отделена мраморной балюстрадой и протекающей за ней рекой от второго плана, где громоздятся нависающие, готовые рухнуть скалы, пещеры, в которых ютятся отшельники, где бродят животные и среди них – кентавр. Мир дикой природы, странный мир, таящий опасность. Калитка балюстрады распахнута, она ведет прямо в воды реки, «глубокие воды Леты или воды Стиксовы», отделяющие мир посто-сторонний от мира поту-стороннего. По воде, за оградой, шагает старец с мечом, похожий на апостола Павла, охраняя (?) этот мраморный мир переднего плана; второй старец, похожий на апостола Петра, также стоя в реке, оперся о балюстраду и смотрит с благожелательным интересом на резвящихся путти. Какое бы содержание ни вкладывал художник в свою картину – внутренний смысл ее очевиден: противопоставление двух миров – прекрасного мира культуры и пугающего, хаотичного мира природы.

Гораздо более драматично проигрывается та же композиционно-смысловая ситуация в картине Мантеньи «Распятие». Голгофа изображена в виде каменного помоста с правильной кладкой – архитектура *вдвинута* в хаос природы. Именно на этой каменной платформе разыгрывается евангельская драма, положившая начало Новой истории, Новой культуре, противостоящей природно-хаотическому прошлому. *Туда*, в этот хаос спускаются воины, отыгравшие свою роль, а *сюда*, на платформу с Распятием поднимается, восходит странная, загадочная мужская фигура. Антитеза культура–природа дополняется и осложняется антитезой историческое–внеисторическое.

В живописи кватроченто природа отодвигается в третье измерение, на безопасную дистанцию; из среды обитания она становится объектом созерцания. Как правило, она изображается как вид в проеме арки, окна или двери; заключенная в раму, подобно картине, она выполняет роль украшения интерьера комнаты или городской площади. Альберти настойчиво советует архитекторам учитывать и тщательно продумывать виды, открывающиеся через архитектурные проемы зданий: «Портики следует



обращать на юг, горы на небольшом отдалении очень приятны... на севере гора, расположенная вдали, прекраснее всего, ее вид становится блистающим и чудесным», «море издали привлекательнее...»

В Средние века гор опасались, предпочитая любоваться ими издали. И не только из-за трудностей подъема. На горах, покрытых густыми лесами, водились дикие звери, там прятались разбойники. В эпоху Возрождения на горы стали подниматься, чтобы полюбоваться открывающимися оттуда широкими панорамами. Одним из первых, в самом конце XIV века, поднялся на гору Джованни да Прато. Он описывает, как «на высотах Апеннин... Этом хребте Италии... продолжал любоваться и не мог насытить жадного взора», созерцая панораму, расстилавшуюся у его ног. Вслед за ним на протяжении всего XV столетия подъем на горы, «чтобы любоваться и насытить жадные взоры», стали совершать многие – даже папа-гуманист Пий II, который, страдая ногами, распорядился отнести себя на гору в кресле.

В живописи точка зрения «с горы» – это не только вид вдаль, но и вид сверху, не только позиция отстранения, дистанцирования от природы, но и позиция господства над ней. «Нам принадлежат земли, поля, холмы, долины, горы... Нам принадлежат реки и воды, потоки, озера, болота, источники, ручьи, моря», – заявляет в своем программном сочинении Джаноццо Манетти.

Человек Возрождения находится по отношению к природе, к *миру вне стен*, в позиции противостояния. Он либо отстраняет природу, отодвигая ее в далекое измерение, либо стремится укротить ее, заключив в раму и превратив в объект эстетического созерцания, в картину; либо смотрит на нее сверху вниз, взглядом покорителя, собственника, господина; наконец, взглядом преобразователя, создавая искусно организованную, «улучшенную» по законам собственной, архитектурной эстетики природу сада.

Этот идеальный земной мир, в котором природа должна служить приятным украшением человеческой жизни и не мешать человеку, не угрожать ему, – этот мир Возрождения был миром без неба. В итальянских картинах XV века поражает странная, почти стерильная пустота и бездейственное спокойствие небес. В небесах *ничего не происходит*, ничего не свершается. И если появляются в нем облака, то благополучно-искусственной, условной, орнаментально правильной формы. Особенно у Кастаньо и у Пьеро делла Франческа.

«Вы, отяжелевшие, удрученные, клонящиеся к земле, не дерзаете взглянуть на небо, забыв о Художнике, создавшем Солнце и Луну, – взы-

вал к современникам на заре Возрождения Петрарка. – ...Подними взор к Тому, кто украсил небо звездами, землю цветами...»

Спустя столетие Альберти в своем странном философски-сатирическом сочинении «Мом» изображает небо, населенное античными богами, обитающими в обветшавших, полуразрушенных жилищах. Это небо расположено совсем низко, почти на уровне городских крыш смертных и вполне доступно их нескромным взглядам. Поэтому один из богов советует Юпитеру пере-создать человека, повернув его вниз головой и вверх ногами, чтобы он не мог глядеть на небеса, пришедшие в полный упадок. Доведенная до абсурда картина ренессансного мира, с закрывшимся небом, которое заменяют «крыши домов».

Однако устроившийся с удобствами на земле, человек Возрождения все острее ощущает тесноту созданного им рукотворного пространства. В картине у Антонелло да Мессина Святой Себастьян привязан к стволу засохшего дерева, выросшего (или установленного) среди мраморных плит мостовой, в тесном окружении каменных зданий. Художник не изобразил веревок, стягивающих его тело, оно кажется скованным невидимыми путами. Несоразмерно большая фигура святого вырывается из тесного пространства застроенной площади и, словно пробивая невидимую кровлю, высится над архитектурным окружением.

Алессо Бальдовинетти во фреске «Поклонение волхвов» (во внутреннем дворике церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции) изображает одинокого пастуха, который, отойдя от группы поклоняющихся Богоматери, отвернувшись ото всех (и от зрителя, к которому обратился спиной), пристально вглядывается в далекий горизонт.

Наконец, Боттичелли в картине «Мистическое Рождество», созданной в 1501 году, уже на грани XVI столетия, изображает разверзшиеся небеса и хлынувшие на землю сонмы ангелов. Закрытое земное пространство кватроченто раскрылось вверх, пустое, молчавшее небо наполнилось звуками радостных песнопений ангелов, ведущих в небе хоровод; трое из этих небесных посланцев спустились на самую кровлю лачуги, другие смешались с поклоняющимися пастухами.

Гораздо менее драматично, нежели в Италии, складывается соотношение интерьера и пейзажа в искусстве так называемого северного Возрождения – в Нидерландах и Германии. Именно здесь, а не в Италии, возникает замкнутое пространство интерьера – как малый мир в себе. Итальянский интерьер XV века, в сущности, не был замкнутым, он был пронизан композиционным сквозняком: оконный или арочный проем, расположенный, как правило, в центре, на основной оси геометрической перспекти-

вы, раскрывал пространство в глубину, создавая зримое противопоставление близкого – и далекого, дома – и природы. Более того: в построении архитектурной коробки комнаты часто сохранялся след напряженной строительной активности. В ряде случаев наружное пространство врывается в помещение, в буквальном смысле слова пробивая его стены, – как, например, во фресках Филиппо Липпи в соборе в Прато. Иногда это выражалось в отсутствии одной из боковых стен комнаты или в непосредственном соединении двух разных комнат, разделенных словно недостроенной стеной, но сведенных под общую кровлю, как во фресках Гирландайо в церкви Санта Мария Новелла. В «Благовещении» Пьетро Палайоло изображены два смежных интерьера, непосредственно примыкающих друг к другу, но не скоординированных, как бы находящихся еще в процессе архитектурного становления. Причем впечатление незавершенности строительного процесса усиливается в картине благодаря тому, что фигуры Марии и архангела Гавриила оказываются не в этих комнатах, а перед ними, словно на открытой строительной площадке.

Можно сказать, что интерьер в итальянской живописи кватроченто находится в процессе активного и напряженного сотворения; он еще продуваем ветрами, еще не вполне защищен от внешних природных воздействий, еще не освободился от строительных лесов, которые для прочности ставятся художником со стороны зрителя, намекая на потенциальную четвертую стену. У Филиппо Липпи в его «Благовещении» в церкви Сан Лоренцо эту четвертую стену обозначает колонна в центре на самом переднем плане и находящиеся в той же передней плоскости боковые пилястры. В «Тайной вечере» Кастаньо на эту четвертую стену указывают симметрично расположенные боковые поверхности тяжелой скамьи, на которой сидят апостолы.

Живопись северного Возрождения не знает напряженной борьбы пространства внутреннего с внешним пространством. Окружающая среда не врывается в комнаты северных мастеров, в них не возникает композиционных сквозняков, поскольку окно помещается, как правило, не в центре, но на боковой стене, оно дает свет, не распахивая помещения вовне. В отличие от итальянских интерьеров, с их ровным, нейтральным наружным освещением, у северян в комнатах неровно по углам ступают плотные тени – свет, укрытый, окутанный тенью, рождает образ защищенности жилища, его пространственной сконцентрированности, его закрытости.

В итальянской живописи XV века интерьеры – вне зависимости от характера и смысла происходящих в них событий – являли собой про-

странства профанные. В интерьерах северных мастеров сохраняется отзвук средневековой сакральности. Образ Дома формируется здесь не столько как антитеза средневековой бездомной всемирности, сколько как результат ее постепенного образного переосмысления.

Один из этапов такого переосмысления – картина Рогера ван дер Вейдена «Распятие». Все разновременные и разнопространственные моменты евангельской драмы вмещены в интерьер собора, изображенный по правилам центрической (земной) перспективы, создающей замкнутое пространство, рассчитанное на единую (земную) точку зрения.

В северном искусстве XV–XVI веков интерьер встречается чаще всего в сценах «Благовещения». В отличие от итальянских мастеров quattrocento, любивших изображать встречу Марии с архангелом Гавриилом в архитектурно оформленном, но открытом внутреннем дворике или в лоджии (что давало художникам возможность реализовать смелые архитектурные фантазии, игру плоскостей, проемов, контрастных сочетаний внутреннего и внешнего пространства), северные мастера предпочитали закрытые комнаты с игрой светотени и обилием предметов домашнего быта, которым придавался аллегорический смысл. Жилой интерьер в северной живописи представал как замкнутый мир в себе, как своеобразная микромодель большого мира, наполненного вещественными знаками божественного всеприсутствия.

Атмосфера особой, средневековой духовности сохраняется и в тех случаях, когда под влиянием итальянских образцов северные мастера начинают применять композиционную формулу, построенную на контрастном столкновении мира внутри – и мира вне стен. Так, Рогир ван дер Вейден изображая евангелиста Луку, рисующего портрет Богоматери с Младенцем, помещает в центре, на втором плане большое трехстворчатое окно или открытую лоджию (сюжет сугубо итальянский, поскольку на севере такие лоджии не были приняты). Однако раскрывающийся в этом световом проеме пейзаж не просто представляет собой вид вдаль, к горизонту, как в аналогичных композициях итальянцев, – он имеет сакральный смысл: в глубине, между двумя колоннами, в композиционном и смысловом центре изображены сильно уменьшенные перспективой две человеческие фигуры – женская (со стороны Богоматери) и мужская (со стороны евангелиста Луки). Это не случайно остановившиеся прохожие, как у Антонелло да Мессина в картине «Святой Себастьян». Представленные со спины, глядящие вдаль, они не просто любуются природой, но благоговейно созерцают явившуюся на дневном небе звезду и падающий от нее луч. В сущности, эти фигуры –

и зрительно, и символически – *замещают* находящиеся на переднем плане главных действующих лиц, перемещая их не только за пределы комнаты, но и за пределы сюжетной – по сути дела бытовой – ситуации в область надмирного.

Несколько упрощая, можно сказать, что в итальянской живописи кватроченто интерьер формируется как архитектурно-пространственный образ, в то время как в живописи северных мастеров рождается особая поэтика интерьера как пространства, обжитого человеческой духовностью.

Различны и пути сложения пейзажной живописи. У итальянцев изображение природы вплоть до конца столетия сохраняет характер далекого образа, статичного *вида на* природу, не обладавшую независимой от мира переднего плана внутренней активностью. В пейзажах северных художников нет созерцательной дистанцированности, нет характерной для итальянских полотен разъятости пространств. Природа в их картинах надвигается из глубины на передний план. В этой обратной по сравнению с итальянским композиционным принципом пространственной динамике (не от переднего плана в глубину, но из глубины – вперед) – отзвук средневековой художественной системы; более того, пейзаж в картинах нидерландских и немецких мастеров обнаруживает средневековую тенденцию роста вверх, от земли – к небу. При этом передний план построен с соблюдением прямой перспективы, уходящей вглубь, в то время как задний, далекой – выдвигается вперед. Подобная разнонаправленность композиционного решения придает пейзажам повышенную активность. В них не человек господствует над природой, но природа господствует над человеком, подчиняя его себе, как в картинах нидерландского мастера Херри мет де Блеса, где представлены «труды и дни» копошащихся на переднем плане людей, над которыми высятся, достигая небес, величественные горы. Изменяется даже пропорциональное членение картины: нижняя, человеческая, зона, переднего плана занимает непропорционально малое место по сравнению с верхней зоной – миром природы.

В картине немецкого мастера Альтдорфера «Лесной пейзаж со святым Георгием» над крохотной фигурой поражающего дракона святого вздымаются буйно разросшиеся деревья, кроны их с тщательно выписанной листвой занимают все поле картины, почти вырываясь за пределы ее передней плоскости.

Самобытие природы, ее независимая от человека активная жизнь, более того – своеобразный бунт природы, стремящейся подчинить че-

ловека, усугубляется той ролью, которую занимает в картинах северных художников небо. По сравнению с чистым, безразлично спокойным небом у итальянцев небо в картинах северян бурное, покрытое несущимися тучами, сквозь которые прорываются солнечные лучи; часто грозное, блистающее молниями; небо, где одновременно может сиять солнце и светить луна, – такое небо, подобно небу Ветхого Завета, принимает активное участие в событиях земной жизни. Именно такое *библейское* небо изобразил Альтдорфер в картине «Битва Александра Македонского с Дарием». Сражение здесь разворачивается не столько на земле, усеянной, словно павшей листвой, неисчислимым множеством сражающихся воинов, но в небе, где сталкиваются тучи, солнце борется с луной, вуды с небесами, где земля стремительно уходит в глубину, а навстречу ей из глубины грозно наплывает небо.

Если в искусстве Италии кватроченто происходит пространственное самоопределение интерьера и пейзажа, то в искусстве Нидерландов и Германии свершается их внутреннее, духовное самоопределение. Оба пути приводят к становлению самостоятельных жанров в живописи: интерьера и пейзажа.

XV век в итальянском искусстве – это эпоха активного *домостроительства* (и не только в живописи, но и в архитектуре) и столь же активного наступления на природу. Герой искусства XV века – человек *господствующий* – именно таким рисуется он в «манифесте» Джаноццо Манетти. Последствия этого наступательного антропоцентризма («Нам принадлежат земли, поля, холмы, долины, горы...»), разрушительные для мира природы, провидел уже Альберти; для него человек – не просто господин природы, но ее покоритель и безжалостный разрушитель: «Обуреваемый жаждой все новых открытий, человек опустошает сам себя. Не удовлетворенный миром... который окружает его, он бороздит моря, стремясь дойти до края света; он опускается под воду и проникает в глубины земли; прокапывает горы и взбирается выше облаков... Враг всему, что видит и чего не может увидеть, он стремится подчинить себе все и все заставить служить себе... Нет на свете живого существа, которое вызывало бы к себе такую же ненависть, какую вызывает человек».

Уже к началу XVI столетия стройная модель мироустройства, созданная в живописи кватроченто, с архитектурно организованным передним планом и с природой, отодвинутой в глубину, на безопасную дистанцию, начинает рушиться. У Пьеро делла Франческа в портретах герцога Федерико да Монтефельтро и его супруги Баттисты Сфорца герои изображены на фоне далекого, увиденного сверху пейзажа, стре-

мительно, планами уходящего к горизонту, при этом линия горизонта проходит чуть выше плеч портретируемых, они высятся над уходящими вдаль «землями, полями, холмами, долинами, горами», которыми владеют. Это позиция – «нам принадлежат...»

У Леонардо в портрете Моны Лизы, знаменующем наступление следующего столетия, линия горизонта поднята на уровень глаз модели; это не позиция господства, скорее это ситуация погруженности в природу, глазами Джоконды словно сама природа смотрит на зрителя – может быть, именно в этом секрет *загадочности* ее взгляда, о которой так много писали и продолжают писать до наших дней. Пейзаж не удален, не отодвинут в перспективу, поверхность земли не ложится горизонтально, но словно поднимается вверх (почти как в иконных изображениях), поэтому дороги струятся у самых ее плеч, перекликаясь со струящимися складками одежды. И что самое главное – Леонардо пишет не прозрачный, *никакой* воздух – но сгустившиеся тени, в одинаковой мере окутывающие и женскую фигуру, и пейзаж, создавая единую природную среду.

В позднем «Распятии» Боттичелли, также написанном на грани веков, драматически возбужденная природная стихия движется из глубины, надвигаясь на передний план; земля не уходит к горизонту, но встает дыбом, воздух темнеет, густеет, надвигается тьма. Противостояние ближнего и дальнего плана сменяется драматическим контрастом света и тьмы – тьма наступает на свет.

Мир итальянской живописи кватроченто – дневной мир. В живописи XVI столетия все чаще возникают ночные сцены с искусственным освещением. У Рафаэля в его ватиканской фреске сцена «Изведение апостола Петра из темницы» разыгрывается ночью. Темница превращается в хрупкую архитектурную конструкцию, некую сокращенную формулу ренессансного интерьера, высвеченную изнутри «искусственным» светом, излучаемым ангелом; а снаружи, с обеих сторон – ночная тьма и тревожный свет факелов.

В позднем «Оплакивании Христа» у Тициана – трагедия свершается ночью и снова в неровном, тревожном свете факелов. Ночью совершается «Положение во гроб» в картине Бассано – те же факелы, узкая щель света на небе и надвигающаяся мгла.

У Шекспира самые важные и самые страшные, самые трагические события тоже совершаются ночью.

Черный цвет, цвет ночи, анти-цвет постепенно начинает гасить открытую, яркую, дневную многоцветность раннеренессансной живописи.

си. Черный цвет возникает даже там, где это, казалось бы, не требуется сюжетом – в сценах отнюдь не драматических и даже не ночных. Сгустившийся мрак становится своеобразной метафорой или знаком – взбунтовавшейся природы. Эта взбунтовавшаяся природа, которую на протяжении целого столетия решительно отодвигали на безопасное расстояние, не только вторгается в мир людей, она бушует, гневается, предупреждает, сопереживает – она вмешивается в отношения между людьми, в драму человеческих жизней.

У Тинторетто в сцене «Похищения тела Святого Марка» разражается гроза, сверкают молнии, катастрофа на небе сопровождает события, происходящие на земле.

Гляди: смутясь деяньями людскими,  
Кровавый их театр затмило небо.  
Часы показывают день, но тонет  
Во мгле светило. Ночь ли всемогуща,  
Иль стыдно дню, но лик земли скрывая,  
Мрак не дает лучам лобзать его.

*Шекспир. Макбет*

Гроза разражается над Толедо в сине-черной, полной драматизма картине Эль Греко.

В живописи позднего XVI века оживотворение природы приводит к тому, что она не только грозит или сочувствует, но приобретает человеческое обличие. В картине Гверчино, изображающей Св. Иеронима, представлен ангел трубящий, как бы материализовавшийся из сгустившегося воздуха или облаков – то ли бурный ветер, то ли глас, раздавшийся с небес. В «Оплакивании» Тициана из сгустков мрака материализуется ангел света.

Грань XVI и XVII веков – период «бури и натиска» природы на благоустроенный мир человека, на его Дом. Новая система мирочувствия складывалась на рубеже веков не менее напряженно и драматично, нежели веком раньше, на рубеже Средних веков и Возрождения.

В XVII веке центр художественной активности перемещается из Италии в страны, расположенные на север от Альп – Голландию, Фландрию, Францию. Именно здесь формируется новое соотношение *мира внутри стен* – и *мира вне стен*, Дома – и Не-Дома.

Расширяется сам театр исторического действия, которое до той поры было в значительной степени сфокусировано на Апеннинском полуострове, с его постоянной борьбой отдельных городов-государств, претендовавших на политическое, экономическое и культурное превосходство.



Теперь в борьбу, в соперничество втянуты целые государства Европы, к тому же на горизонте маячит ставшая достигаемой Америка. Неизмеримо расширяется не только земная география, но и – с изобретением телескопа – география небесная. Человек Возрождения жил «в мире мер». Человек XVII века – в мире «безмерности». «Пространство бесконечно во всех своих измерениях, его центр везде, границы же нет нигде» (*Гассенди*).

Для Возрождения ключевым понятием было пространство. В XVII веке ключевым понятием становится субстанция. Пафос Возрождения – вера в постижимость мира и возможность его упорядочения. Пафос XVII века – признание непостижимости мира, его тайны, бездны<sup>7</sup>. Человек Возрождения относился к миру с любопытством исследователя, человек XVII столетия испытывает изумление при созерцании чудес мироздания. Возрождение жило в обезбоженном мире. В XVII веке Бог отождествляется с мировой субстанцией, «абсолютно бесконечной и неделимой», «состоящей из бесконечно многих атрибутов» (*Спиноза*).

Художником, с наибольшей полнотой воплотившим это новое мироощущение, был Рембрандт. Одна из главных, если не главная тема его творчества – Дом. Но не как место, выгороженное стенами – стены у него размыты, они утоплены во мраке. Дом для Рембрандта – это освещенное (и освященное) присутствием человека место, вырванное, отвоеванное у стихии мрака. В его раннем полотне «Святое семейство» свет еще антропоморфен, как у мастеров конца XVI века, как у Шекспира в его поздней пьесе «Буря» («Вы духи гор, ручьев, озер, лесов...»). Это «духи света», которых никто из присутствующих не видит, это воплощение чудесного света, проникающего извне.

В более позднем полотне «Христос в Эммаусе» те же погруженные во мрак стены, те же размытые «тьмой внешней» границы пространственной коробки интерьера – и источающая свет фигура Христа – «Свет и во тьме светит и тьма не поглотила его». Пространство у Рембрандта – категория не физическая, но духовная, свет истины, излучаемый главным персонажем и вырывающий его из мрака.

В картине «Возвращение блудного сына» изображен не дом, а лишь ступени крыльца. Но это отчий кров, ибо свершилось чудо возвращения сына в объятия отца. Мрак, царящий в картине, – не фон, но затемненная воздушная среда, образующая некую плотную субстанцию. *Пустого* воздуха у Рембрандта нет. Отрицание пустоты – один из основных признаков живописи и одно из основных положений философии XVII века: «Словом пустота мы обозначаем не то место или пространство, где со-

вершено ничего нет, но лишь то место, в котором нет ничего из того, что, как мы думаем, должно бы в нем находиться» (*Декарт*).

Рембрандт, как и большинство европейских живописцев XVII века, испытал влияние итальянского мастера Караваджо, который на грани веков первым ввел в живопись резкие контрасты света и тени. В картинах Караваджо яркий фокусированный свет вырывает из густой черной тени фигуры и предметы. Это направленный свет, падающий извне, как некая врывающаяся в пространство картины внешняя сила, борющаяся с тьмой.

В картине Рембрандта возникает иная ситуация. Свет в ней порожден не внешним источником, фигуры не являются объектами освещения, но сами излучают свечение; они не вырываются светом из мрака, как у Караваджо, но, напротив, постепенно погружаются в спасительный полусумрак дома, в окутывающую их не враждебную, но защищающую тьму.

Главная тема Рембрандта – это мировая стихия и место в ней человека, этого излучающего свет «мыслящего тростника» (*Паскаль*). Это тема «Дома человеческого», существующего между двумя безднами: вспышка света в ночи небытия.

Доминанта экзистенциальной ситуации XVII века – предстояние человека безднам мира внешнего, неподвластным ему, им не управляемым. На фоне этих всевластных стихий рушится представление о Доме как рукотворном пространстве, созданном человеком, для него предназначенном, пространстве защищенном, противопоставляемом внешней среде. Возникает тема Дома как убежища духовного – в искусстве Рембрандта. Или полной незащищенности человека от внешней среды, даже в пределах *забаррикадированного* пространства собственного дома – у другого гениального голландского художника XVII века – Вермеера Делфтского. В его картинах свет, как у Караваджо, врывается в интерьер извне, беспощадно обнажая все – и предметы, и человеческие фигуры, *опредмечивая, одрагоценивая* их, превращая в элементы обстановки. Свет у Вермеера – это анти-мрак, но, в отличие от рембрандтовского анти-мрака как категории духовной, у Вермеера – это воплощение стихии бездуховности; свет, разрушающий замкнутость жилища. Интерьеры в картинах Вермеера, загроможденные вещами, часто производят странное впечатление пустых, покинутых, несмотря на обязательное присутствие человека. В них слишком много света, гораздо больше, чем может влиться через небольшое, часто полуоткрытое окно. Этот световой поток направлен по горизонтали; нигде не остановленный тенями, он пронизывает комнаты, рас-

пахивая их вовне. Рембрандт и Вермеер по-разному воплотили в своем искусстве тему одиночества человека перед стихией бесконечного. Одиночество во мраке – у Рембрандта и одиночество в беспощадном *космическом* свете – у Вермеера.

В искусстве Рембрандта и Вермеера драма столкновения света и мрака осуществляется в «нематериальной» сфере воздушного пространства. Плотность мировой материи, где все связано со всем и где происходят «постоянные изменения... вызывающие бесчисленное множество разнообразных форм и чувственных качеств» (*Спиноза*), воплощено в искусстве третьего великого мастера XVII века – Рубенса. Для Рубенса весь мир являет себя как единая, постоянно меняющаяся, живая пульсирующая масса, как материальная субстанция, объемлющая все существующее, включая человека.

Эта стихия материального составляет образную доминанту искусства барокко, в котором воплощена «тесная связь между людьми и животными, между растениями и ископаемыми...», – пишет Лейбниц. И далее: «Закон непрерывности требует, чтобы все особенности одного существа были подобны особенностям другого». Лейбниц предполагает даже возможность существования промежуточных форм животных-растений.

В картине Рубенса, изображающей «Прибытие Марии Медичи в Марсель», связаны в единый S-образный завиток земля, море, небо, человеческие фигуры, фигуры животных. Архитектурные сооружения оказываются сметенными этим мощным всплеском S-образной волны, достигающей самых небес. Архитектура не выполняет роли ритмического костяка композиции, не *держит* ее; архитектурные формы становятся странно *мягкими*, приобретают органические очертания, тянутся вверх, подобно стволам деревьев, или закручиваются винтообразно, прорастают листвою, покрываются цветами; часто между колоннами и на фоне сводов проплывают облака или пролетают путти. Архитектура второго плана тает в воздухе, становится полупрозрачной, словом, весь рукотворный мир, все, что создано на земле человеком, все сооруженные им для себя «стены» растворяются, погружаясь в стихию природного или приобретают некие промежуточные формы, подобно тем «животным-растениям», о которых говорит Лейбниц.

Картину Рубенса «Вакх» населяют не только звери и люди, но также полу-звери и полу-люди, раковины и растения – подлинный триумф витальных сил природы. Есть угрожающая сила в этой триумфирующей природе, втягивающей в себя человека, сила гораздо более страшная,

нежели мировая тьма Рембрандта, которая не столько враждебна человеку, сколько выполняет охранную функцию, и где человек, защищенный своей светящейся духовностью, находит убежище. У Рубенса человек, оставшийся с природой с глазу на глаз, оказывается втянутым в общий круговорот природных сил и лишен возможности и права убежища.

В его пейзажах торжествующая земля находится в состоянии непрекращающегося, активного, разнонаправленного движения, постоянного дыхания то вздымающихся холмов (вдох), то опускающихся долин (выдох), с текущими реками и текущими дорогами, то убегающими вдаль, то стремящимися вперед, к самому краю картины; с фигурками людей и животных, снующими по этим протокам или взбирающимися на холмы. И все это увенчивается триумфальной аркой радуги, которую земля взбрасывает в небо, подобно фейерверку.

Если в картине Альдорфера грозное небо торжествует над смятенной землей, то у Рубенса торжествующая Земля посылает радугу в небо. Но в этом торжестве земного начала, в его над-человечности, в этом вечном празднестве плоти, в этом демонстративном, безоглядном гедонизме Рубенса – сознательно или подсознательно – проглядывает испуг человека перед всемогущей стихией природного. «Мы окутаны нынче тем же мраком, что и предки наши, и то ли по воле богов, то ли от некупимой ущербности мира, клонящегося к закату, мы пали так низко, что не можем уже подняться...» Эти слова Рубенса, полные безнадежности, прочитываются как драматический подтекст безудержной праздничности его полотен<sup>8</sup>.

Искусство трех великих художников XVII века — как бы форпост этого столетия, в котором — после рациональной постижимости и устойчивости ренессансного мироздания — человек оказался перед необходимостью найти свое место в мире, представшем ему в своей непостижимой без-граничности... и без-домности.

Защитной реакцией на эту утрату *чувства Дома* стало искусство художников второго ряда, прежде всего так называемых малых голландцев, стремившихся придать устойчивость этому распахнувшемуся миру, четко определить пространство *внутри стен* и отделить его от пространства *вне стен*, иными словами, создать замкнутый образ Дома и противопоставить его разомкнутому образу Природы. В живописи малых голландцев интерьер и пейзаж складываются в отдельные самостоятельные жанры.

В своих интерьерах малые голландцы стремятся одомашнить, приручить онтологическую тьму Рембрандта, превратить ее в уютные тени

в углах комнаты, а сквозные, пронизывающие потоки света Вермеера заменить спокойным освещением, придающим им не бытийственную знаковую, но бытовую обжитость. Эта образная трансформация разрушающей функции света в функцию созидательную с особой наглядностью совершается в картинах Питера де Хоха. Завороженное пространство интерьеров Вермеера превращается у него в заботливо прибранные жилые комнаты; в них царит не вермееровское застывшее молчание, но спокойная тишина.

Комнаты у Вермеера, благодаря изображенным на переднем плане громоздким предметам, воспринимаются отстраненно, как далекой образ; фигуры производят впечатление погруженных в пространство, словно еще не ставшее комнатой, в заслоненное, отодвинутое пространство отчуждения. Возникает впечатление далекости фигур, их некомуникабельности. Особенно в картине, где изображена женщина за клавесином, которая пристально, в упор смотрит на зрителя. Этот настойчивый прямой взгляд странным образом усиливает впечатление удаленности; находясь близко, почти на переднем плане, женщина кажется смотрящей из *глубокой глубины* комнаты, на самом деле совсем не глубокой. Подобного загадочно-необъяснимого эффекта отдаленности не возникает у Питера де Хоха, даже когда он изображает фигуру в дверном проеме, со спины, отодвинутой в перспективу.

Интерьеры Питера де Хоха гостеприимно открыты, в них словно вообще нет первого плана, пространство начинается непосредственно с середины комнаты; художник предлагает зрителю сразу переступить порог. Комнаты у Вермеера как бы еще не стали комнатами, еще не сформировались: только часть стены, только окно, только дверной проем – это скорее «попытка комнаты» (*Цветаева*). Совсем по-иному строят интерьеры Питер де Хох. Композиционно не изолированные, они сообщаются с другими, соседними помещениями, с внутренним двориком, с хозяйственными пристройками, в одной из картин изображен даже чулан; иногда комнаты выходят на террасу, в садик, на улицу. Возникает целостный образ дома как жилого комплекса.

Не менее выразительны интерьеры в картинах Адриана Остаде. В сниженной, профанированной форме в них сюжетно расшифровывается атмосфера трансцендентной напряженности жизненного пространства окутанных мраком персонажей в картинах Рембрандта. У Остаде этот мрак становится менее плотным, сквозь него проступает скудно освещенная обстановка то крестьянского дома, то таверны – во всей их неприглядности, бытовой сниженности персонажей и сюжетных ситуаций. Возни-

кает образ дома, но не Дома с большой буквы, а просто дома в его прозаической обыденности.

Аналогичный процесс можно наблюдать и в развитии голландской пейзажной живописи XVII века.

В пейзажах великих мастеров земля всегда находится в сложном – иногда прямом, открытом, иногда в напряженном внутреннем диалоге с небесами. У Рубенса – это бурная «вакханалия» земли, вскидывающей в небо триумфальную арку радуги. В пейзажах Рембрандта, особенно в его знаменитом пейзаже с тремя деревьями, звучит тема предстояния взволнованной земной природы – небу, грозящему тьмой. У Якопа Рейсдаля соотнесенность земли и неба выливается в борьбу двух стихий. В «Пейзаже с башней», в «Пейзаже с ветряной мельницей» звучит дерзкий вызов небесам; в «Еврейском кладбище» разыгрывается драматическая схватка земли с грозным небом, жертвой ее выглядит скелет сухого дерева на переднем плане, словно искалеченного молнией.

По-иному, величаво звучит эта тема в пейзажах Филиппа Конинка. Почти плоская панорама земли, простирающейся далеко, к самому горизонту, делящему картину строгой горизонталью на две равных части – земную и небесную; спокойная земля и столь же спокойное небо – образ эпического равновесия.

И только в искусстве малых голландцев складывается *просто* пейзаж, в котором мир природы, отказавшись от безмерности макро-бытия, обретает свое собственное, соразмерное человеческому, микро-бытие. Подобно интерьерам Питера де Хоха, эти пейзажи не имеют переднего плана, они начинаются прямо со второго – с дороги, пересеченной нижним краем полотна и спокойно уводящей вглубь, как в картине Гоббеми «Аллея в Миддельхарнисе», или с самой середины реки, текущей горизонтально, вдоль нижнего среза картины, как в пейзажах Саломона Рейсдаля. Если изображен лес, то деревья растут в нем не Там – но прямо Здесь, занимая все полотно и вводя зрителя в самую лесную чащу. В большинстве случаев природа населена людьми, они не созерцают пейзаж, но активно в нем существуют: трудятся, занимаются простыми каждодневными делами, активно осваивают природное пространство, как они осваивают домашнее пространство в интерьерах и дворах Питера де Хоха. Эти «малые» пейзажи населены не только людьми, но и стадами коров – как у Альберта Кейпа и особенно Пауля Поттера. В его картине «Ферма» – множество коров, а также овец, коз, лошадей. Они заполняют все природное пространство вплоть до самого горизонта, а одна из коров лежит у самого края полотна и, буквально упершись

мордой в его переднюю плоскость, внимательно смотрит прямо перед собой – на зрителя.

Но голландские пейзажи посвящены не только «трудам и дням» каждодневности, но также и ее – каждодневности – развлечениям; особенно часто изображают катанье на коньках, которое, впрочем, было не только любимой забавой, но и самым популярным средством зимнего передвижения.

В искусстве XVII века, по словам Гете, всегда присутствует образ целого, «но это целое не заготовлено для него природой, оно плод его собственного духа, или, если хотите, оплодотворяющего дыхания Господа». В этом искусстве есть «всепроникающая сила» и «мужество». Мужество противостояния величию открывшегося мира – как божественного космоса (у Рембрандта) или как неуправляемой стихии (у Рубенса), мужество пред-стояния миру вне-личного и веры в необходимость обрести место человеку в этом мире, найти для него убежище – духовное, как в искусстве Рембрандта, – и физическое – как у малых голландцев. XVII век в искусстве был веком обретения Дома в высоком, трансцендентном смысле этого понятия, а также в обыденном его значении; век поэтизации человеческого жилища и окружающей человека природы – и век возникновения в живописи самостоятельных жанров – интерьера и пейзажа.

Следующее, XVIII столетие было столетием разума, просвещения – и неверия. «Вера в Бога... является самой полезной для человеческого рода. Это единственная узда...» – писал Вольтер. XVIII век стремился все объяснить, всему найти естественную причину, разгадать загадку мироздания, лишить его тайны<sup>9</sup>. И как следствие – устранить само представление о божественном промысле, которое, как утверждал Гольбах, является следствием умственной лени («Словом бог люди всегда обозначают скрытую, далекую и неизвестную причину наблюдаемых ими явлений... которая находится за гранью всех известных им причин»). Космос не являет собой единую субстанцию – в этом усматривали теперь характерное заблуждение предыдущего столетия, космос разделен на множество отдельных систем, солнце – центр лишь одной из них. А раз так, то все относительно, мироздание утрачивает свою единственность и уникальность. Представление о земле также прозаизируется: земля окутана атмосферой, состоит из суши, воды, а также людей, животных, птиц, рыб и т. д. В предыдущем столетии Лейбниц говорил о «тесной связи между людьми и животными, животными и растениями, между растениями и ископаемыми...». Теперь, в XVIII веке, Гольбах,

подобно пушкинскому Сальери, стремится живой организм природы «разъять как труп», все расчленив и классифицировать.

«Вселенная – лишь материя и движение, непрерывная цепь причин – и следствий», и сам человек – всего лишь «устройство, которое называется организацией» (*Гольбах*). Что касается души, то это «лишенный содержания термин, за которым не кроется никакого содержания» (*Ламетри*). И так, в мире нет никаких тайн, все имеет свои естественные причины, нет ничего необъяснимого, есть только пока еще не объясненное. Это обезбоженное, классифицированное, лишенное тайны и соответственно поэтичности мироздание – как далеко оно от мироздания XVII столетия, смотревшего на мир как на чудесное творение Господа Бога:

О Боже! Ты всего первопричина!  
Те небеса хрустальные, что светят,  
С их звездами, с их солнцем и луной,  
Не суть ли это ткани и завесы  
Возвышенных Твоих пределов горних?  
Стихии разногласные, огонь,  
Вода, земля и ветры – не движенья ль  
Твоей руки? Они не говорят ли  
Как велики хвалы Твои повсюду?  
.....  
Земля не записала ли строками  
Цветными пышность светлую Твою?

Так писал в XVII веке Кальдерон о Вселенной, которая теперь, согласно Гольбаху, всего лишь «материя и движение, непрерывная цепь причин и следствий».

Рационалистическую опустошенность мировидения XVIII столетия остро ощущал Мандельштам: «Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном, ни глубины, ни влаги – все подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий... век, который вынужден был ходить по морскому дну, как по паркету». И далее: «Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя неохотно в этом сознавались». XVIII век не задумывается над проблемой Вечного, все в мире преходяще – и человек и природа, ничто не повторяется, все подчинено закону линейного развития времени, все движется, все постоянно меняется – и человек и природа.

«Вчера» давно уже умчалось,  
Быть может «завтра» не придет,



И лишь в одном «сегодня» радость,  
Бесспорно, человек найдет.

*Руссо*

Постоянным изменениям подчинена и природа: «Весь облик земли в каждый момент являет нашим глазам постоянные изменения, ибо ничего не остается тождественным хотя бы в течение часа» (*Гольбах*). Более того, в природе действуют те же законы, что и в человеческом обществе, где все играют роли в «театре жизни»: «Потеряв одну какую-нибудь форму (имеется в виду форма материи. – *И.Д.*), вещь тотчас же облекается в другую, она как бы исчезает со сцены в одном костюме, чтобы тотчас появиться на ней в другом» (*Толанд*). Весь мир театр – и человеческая жизнь, и жизнь природы, и жизнь материи.

Центр художественной активности в XVIII веке переносится во Францию. Во французской живописи этого времени вопроса о позиции человека с глазу на глаз со Вселенной, драматической коллизии противопоставления категорий Дома – и Не-Дома не существовало; соответственно не возникало и проблемы выявления образного своеобразия жанров интерьера и пейзажа. Более того, можно говорить о тенденции размывания границ между пространством архитектурно замкнутым, искусственно созданным человеком для человека, – и пространством природным, разомкнутым, естественно существующим, от человека независимым.

В картинах Ватто персонажи обживают природу как интерьер, они «играют гостиную» или будуар, удобно располагаясь, как в комнатах, среди деревьев и кустов, рассаживаясь на пригорках или на мягкой траве, с такой же непринужденностью и так же кокетливо, как в мягких креслах или на козетках; деревья заменяют им ширмы, кусты создают укромные уголки; они занимаются флиртом, беседуют, музицируют, танцуют. Танцуют особенно часто. В живописи рококо возникает особая разновидность пейзажного жанра – «сельский праздник», или «праздник на природе». Эти легкие, беззаботные празднества пришли на смену буйному торжеству плоти и природных сил в «Вакханалиях» Рубенса и разудалым пляскам в полотнах «малых» фламандских и голландских художников предыдущего столетия.

В «сельских праздниках» Ватто и других мастеров рококо не осталось и следа природного действия. В них все искусственно, это красивая игра в танцы, в веселье, игра в природу и игра в игру – театрализованные представления на фоне природных декораций.

Ватто испытал сильное влияние Рубенса. Но у Рубенса сама природа праздновала свой праздник; в картинах Ватто природа молчит, веселят-

ся люди; в отличие от персонажей в картинах XVII века, они веселятся пристойно, грациозно, но как-то не очень весело. Поистине – «музам было невесело около Разума», хотя «они неохотно в этом сознавались».

Природа в картинах рококо не реагирует на человека, так же как человек не реагирует на природу, даже не замечает ее. У Ватто в картине «Безразличный» актер выступает перед зрителями, одинаково безразличный и к их присутствию, и к природе, на фоне которой он стоит, но присутствие которой за своей спиной он не ощущает. Диалога между человеком и природой не возникает.

Это становится очевидным при сравнении картины Ватто с картиной другого французского мастера, работавшего в XVII столетии. Луи Ленен не писал сюжетно занимательных картин, его персонажи не действуют, они просто пребывают, но пребывают не на фоне природы, а в ее присутствии; и если им одиноко, то от сознания своей несоизмеримости с природой, ее величавой безграничностью. В картине «Посещение бабушки» все персонажи молчат, погруженные в созерцание природы, молчаливо осознающие свое несоизмеримое с ней со-присутствие.

Если природа предстает в живописи XVIII века как уголок интерьера, где роль украшающих стены гобеленов выполняют деревья, с их орнаментальной листвой, словно вытканной или вышитой шелком, то интерьер, в свою очередь, воспринимается как уголок природы, где свободно и нарочито прихотливо расставленная мебель, украшенная растительным орнаментом или увитая живой зеленью, создает образ искусно воссозданной природы.

Но эти уютные, рокайльные интерьеры, где за каждой ширмой легко найти укромный уголок, не воспринимаются как обжитое, отъединенное от окружающего мира пространство *внутри стен*. В картине Буше «Туалет» изображена интимная сценка – две дамы натягивают чулки, надевают на себя другие предметы туалета; казалось бы, сюжет предполагает помещение закрытое, недоступное для нескромных взглядов, пространство, *замкнутое стенами*. Однако у Буше этот интерьер производит впечатление временной выгородки, где комната не изображена, но условно обозначена отдельными характерными деталями – камин, дверь, ширма, зеркало, стул. Стен нет, рама картины выполняет роль кулис. Это что-то вроде театральной уборной, где персонажи второпях передеваются перед выходом – в гостиную, в залу, чтобы сыграть роль хозяев, принимающих гостей, – или чтобы самим отправиться в гости. Они не пребывают в интерьере – в таком проходном помещении нельзя пребывать, в нем даже дверь не закрыта; все, словно в спешке, сдвинуто

с мест, один предмет задвинут за другой. XVIII век не случайно любил ширмы – с их помощью помещение легко трансформировалось. Но ширмы не способны создать замкнутое пространство, они только условно намечают, обозначают его. Так же не случаен часто встречающийся мотив полу-открытой или полу-прикрытой двери. В картинах XVII столетия дверь, как правило, широко распахнута – и это создает ситуацию контрастного со-полагания внутреннего и внешнего пространств, образно обостряя их взаимо-различие. Приоткрытая дверь этого контраста не создает, она нарушает замкнутость интерьера, но не открывает его вовне, не создает композиционно-смыслового конфликта.

Полу-прикрытая дверь в интерьерах рококо выполняет не структурную, но чисто сюжетную функцию – она позволяет проскользнуть в комнату незаметно и также незаметно выскользнуть из нее (Фрагонар. «Попеллук украдкой»), за дверью можно спрятаться, можно ловко набросить дверной крючок, как это делает кавалер в картине Фрагонара «Крючок». Персонажи словно играют в прятки, пользуясь возможностями полуоткрытой двери. Полуоткрытая дверь фигурирует даже в бытовых сценках Шардена – художника отнюдь не легкомысленного. В его интерьерах тоже есть какая-то эфемерность, скорее обозначенность, нежели построенность. Провожая мальчика в школу, гувернантка лишь присела на стул, мальчик уходит не в открытую, но в полу-открытую дверь.

Художник, как бы играя, снимает различие между внутренним – и внешним пространством, между интерьером – и пейзажем; они словно постоянно меняются местами, выступают в ином, не своем облики, меняются масками; они втянуты в общую театрализацию миро-осмысления и миро-поведения, характеризующую XVIII столетие, когда все сущее и сама материя, «потеряв одну... форму... тотчас облекается в другую... исчезает в одном костюме, с тем чтобы... появиться в другом» (Толанд). Подобно этому, интерьер «является» *в костюме* пейзажа, а пейзаж – *в костюме* интерьера.

Так в облики великолепных, праздничных залов выступают итальянские городские ведуты Каналетто, изображающие празднества на Канале Гранде, где гондолы скользят по воде, как нарядные пары по паркету бального зала, а дворцы набережных образуют нарядный театральный задник.

Век Просвещения, который, как надеялся Вольтер, должен был закончиться торжеством Разума, закончился Великой французской революцией (1789–1793). Пять кровавых лет гражданской войны, гильотин, трупов на фонарях. Затем наполеоновская эпопея, завоевание Европы, русская

кампания 1812 года, закончившаяся крахом Наполеона, – бурные события, перетряхнувшие все европейские страны, включая Россию.

Искусство романтизма конца XVIII– начала XIX столетия было в значительной степени порождено усталостью от исторических катаклизмов, от изменившегося ритма времени, которое на рубеже веков внезапно понеслось вскачь; стремлением отдохнуть от истории на лоне природы – прекрасной и неизменной.

Своеобразным камертоном романтического восприятия природы прозвучало гениальное стихотворение Гете:

Горные вершины  
Спят во тьме ночной,  
Тихие долины  
Полны свежей мглой,  
Не пылит дорога,  
Не дрожат листья,  
Подожди немного,  
Отдохнешь и ты.

(Перевод Лермонтова<sup>10</sup>)

В живописи тема недосыгаемо прекрасной природы, в созерцании которой человек обретает внутреннюю свободу и успокоение, получила наиболее адекватное воплощение в творчестве Каспара Давида Фридриха.

Особенно часто Фридрих пишет горы («горные вершины») как образ величественного покоя и (если использовать средневековую символику) «возвышения духа». Персонажи в картинах Фридриха созерцают торжественное молчание природы. «Что нам язык земной / Пред дивною природой?» – писал русский современник и друг Фридриха, Жуковский.

Фридрих любил изображать одиноких мечтателей, любующихся луной, часто они представлены со спины – темные, молчаливые силуэты на фоне неба. Луна, царица ночи – любимый мотив романтической поэзии. Поэтом луны называли Жуковского («Когда безмолвная наводит / Луна свой робкий полусвет / На лик уснувшая природы, / Как сладостно среди тишины / Из блеска трепетной луны / На нас глядят минувши годы...»). Одинокие фигуры на фоне восходов, закатов, на берегу моря, среди гор – темы многих картин Фридриха и художников его круга. И еще – мотив руин, как меланхолическое воспоминание о «протекших временах» («...к протекшим временам лечу воспоминаньем...» – Жуковский). В одной из картин Карла Каруса соединены оба мотива: пара влюбленных

любуется на луну среди руин. Романтические признаки или, точнее, поэтические качества луны – ее недостижимость, неподвижность, ее «утешительность», способность заставить человека оторваться от земного и вознестись душой к небу<sup>11</sup>.

В картинах немецких романтиков человек достоин лишь благоговейно созерцать природу, молчаливую и бесстрастную. По-иному окрашенная, тема прекрасной природы, сулящей отдохновение, звучит в русском искусстве первой трети XIX века. В картинах Венецианова «Лето», «Спящий пастушок» возникает образ словно замороженной природы, погруженной в полуденный сон; у его ученика Сороки в картине «Вид в имении Спасское» безмятежно спокойное небо отражается в безмятежно спокойной водной глади («Лениво дышит полдень мгlistый, / Лениво катится река, / И в тверди пламенной и чистой / Лениво тают облака» – Тютчев).

По-иному состояние *созерцательного отдохновения* воплощено в картинах Сильвестра Щедрина, работавшего в Италии. Увитая виноградом терраса с видом на море и с фигурами людей, погруженных в сладостное ничегонеделанье, в полудрему вечно длящегося итальянского лета.

В русском искусстве, как и в искусстве других европейских стран, итальянские пейзажи воспринимались как образ идеальной природы, дополнительно окрашенной ностальгической темой «прекрасного далека»<sup>12</sup>; для России – в контрастном сопоставлении с ее суровым климатом и «скудной природой» –

Лавров стройных колыханье  
Зыблет воздух голубой,  
Моря тихое дыханье  
Провеваает летний зной...

И резкий контраст:

Сновиденьем безобразным  
Скрылся север роковой...

Тютчев

В творчестве А. Иванова тема *сладостной* «роскошествующей» (*Кипренский*) природы Италии получает эпическое звучание. В его «Аппиевой дороге» природа предстает голой, безлюдной землей, насыщенной историческими ассоциациями. «Печальная Кампанья связана с развалинами древнего Рима, – писал Герцен, посетивший Италию в 1848 году, – они дополняют друг друга. Что это, в самом деле, за невероятное вели-

чие в этих камнях». В картине Иванова, в сущности, нет архитектурных развалин или надгробных памятников – они превратились в обтесанные ветром каменные глыбы, потерявшие четкость очертаний, слившиеся с землей, ставшие ее органической частью, свидетельством не столько истории человечества, сколько истории земли, ее летописью. Природа у него впитывает в себя историю, поглощает ее, переводя из состояния поступательного развития во времени – в состояние вневременного бытия. Иванов любил писать камни, большие валуны – зримые свидетели прошлого земли, обнажившиеся на ее поверхности.

В отличие от пейзажей художников-романтиков конца XVIII– начала XIX века, имеющих, как правило, смысловой вектор, направленный по вертикали, снизу – вверх, с земли – на небо (даже если формат полотна не вертикальный), у Иванова преобладают пейзажи, сильно вытянутые по горизонтали, природа в них стелется вдоль земной поверхности, вширь и вдаль; зона небес часто срезана верхним краем полотна. Это природа земная, она состоит из почвы, камней, воды; небо (за редким исключением) прозрачное, спокойное, лишь изредка тронутое столь же спокойными облаками – величественно бесстрастное; вся энергия природы сосредоточена в земной коре, сохраняющей следы пережитых геологических и исторических катаклизмов. И еще: в отличие от природы в картинах художников первых десятилетий XIX века, с неизменным (если не реальным, то незримым) присутствием человека, погруженного в созерцание, у Иванова природа предстает в независимом от человеческих эмоций самобытии. Это не природа *для человека*, но природа *в отсутствие человека*; его пейзажи даже композиционно дистанцированы – они начинаются прямо с камней, с корявой почвы, с воды – с отстранения, преграды, запрета («на вшествие»). Романтический порыв, стремление *ввысь, вдаль*, за пределы («Туда, туда всем сердцем я стремлюся» – *А. Толстой*) сменяется *погружением*, стремлением проникнуть в тайны, хранимые землей.

От жизни той, во дни былые  
Пробушевавшей над землей,  
Когда здесь силы роковые  
Боролись слепо меж собой...  
Что уцелело, что осталось?  
Затихло все и улеглось.  
Лишь кое-где, как из тумана  
Давно забытой старины,  
Два-три выходят здесь кургана...

*Тютчев*

В искусстве всей первой трети столетия в природе искали убежища от «железного» шага истории: «Век шествует путем своим железным...» – писал в 1835 году трагически прозорливый Баратынский.

А мир внутри стен, интерьер? В интерьере первых десятилетий XIX века, замкнутом, защищенном стенами, – сохраняется романтическая раскрытость вовне, возможность взгляда вдаль, за пределы: «Туда! Туда!»

Этот крик души гетевской Миньоны стал своеобразным паролем европейского романтизма. В России стихотворение Гете переводили, перелагая на свой лад, многие поэты<sup>13</sup>. В живописи эталоном романтического интерьера можно считать картину Фридриха с одинокой фигурой женщины у открытого окна, изображенной со спины и мечтательно вглядывающейся вдаль.

Женская фигура у окна – излюбленный мотив романтиков. Открытое окно не только служит источником света, но и создает эмоционально окрашенный контраст малого пространства внутри стен – и внешнего пространства большого мира:

Мой приют высокий:  
В небо два окна.  
Гость мой одинокий –  
Грустная луна...  
В небе ночью ясной  
Вижу путь планет,  
А порой ненастной –  
Молний грозный свет.

(Это стихотворение, озаглавленное «Моя комната», французской поэтессы Марселины Деборд-Вальмор.)

Более спокойно, более гармонично тема раскрытости интерьера вовне получает воплощение в творчестве русских художников. Венецианов в картине «Гумно» создает геометрически четкую коробку интерьера, не столько против-полагая, сколько со-полагая его внешнему пространству. Это не далекой вид в проеме окна или двери; пейзаж непосредственно стыкуется, почти сливается с интерьером, начинаясь непосредственно у его порога. Фабулы в картине, по сути дела, нет, в ней ничего не происходит, человеческие фигуры и предметы выполняют роль пространственных ориентиров, расставленных вех. Все и всё замерло, словно вслушиваясь в тишину.

Чуткое созерцание пространства Дома сохраняется в картинах учеников и последователей мастера. У Ф.Я. Алексева, изобразившего мас-

терскую Венецианова, комната странным образом напоминает вид регулярного парка: блестящая гладь пола подобна глади озера; на нее можно любоваться, но нельзя ступить – все фигуры и предметы размещены по стенам, словно теснятся на берегу; статуи своим масштабом ассоциируются скорее с садовой скульптурой, нежели с домашней обстановкой; фигурка сидящей женщины (натурщицы?) в глубине искусной сделанностью позы приводит на память воспетую Пушкиным царскосельскую скульптуру («Дева над вечной струей / Вечно печальна сидит»). Пространство комнаты, подобно природному пространству парка, манит глаз далью, раскрывающейся в проеме двери, ведущей в следующие помещения, залитые светом.

Художники круга Венецианова любили изображать подобные интерьеры, с виднеющейся анфиладой зал. Такие молчаливые интерьеры, не переходящие в пейзаж, как в картине Венецианова, но метафорически в пейзаж преобразованные, воспринимаются отстраненно: так задумчиво на комнату не смотрят, так смотрят на вид за окном.

Но уже в картинах П.А. Федотова дистанция созерцания нарушена, интерьеры замыкаются; из пространства, лишь потенциально, в идеале, предназначенного для обитания, они преобразуются в помещения, населенные обитателями, в места их повседневной жизни. В картине «Сватовство майора» комната еще проходная, но двери, расположенные по сторонам, не открывают далекого вида, в сущности, боковые стены такие же глухие, как задняя стена, тесно завешенная портретами. И самое существенное – в комнате темнеет и оттого она выглядит тесной. Это особенно заметно при сравнении с аналогичной сценкой Венецианова – «Утро помещицы», написанной на два с половиной десятилетия раньше. В ней представлена только часть комнаты, только один ее угол, но асимметричность построения, столь отличающая ее от симметрически статичного интерьера в картине Федотова – уходящая в глубину плоскость пола, кусочек пейзажа за окном и само это распахнутое окно, залитое утренним светом, – все это создает ощущение просторности. Три женщины не разыгрывают сюжет, но лишь обозначают сюжетную ситуацию. Их фигуры вписаны в архитектурные членения интерьера, они не занимают в нем дополнительного места, не наполняют его движением, не нарушают его спокойного молчания. В картине Федотова персонажи входят и выходят, создавая толчею. И хотя на уровне сюжетном представленная сцена забавна, на более глубоком, композиционно-метафорическом уровне она драматична. Фигура невесты – единственное белое пятно в картине, – по-



добно вспугнутой птице, рвется из заставленной людьми и вещами комнаты. Но рвется она не в далекое романтическое *Туда*, но в соседнюю комнату, может быть, еще более тесную, и не для того, чтобы освободиться, но чтобы спрятаться.

Комнаты в картинах Федотова с годами становятся все более тесными и все более темными. В «Завтраке аристократа» изображен лишь небольшой закоулок, обозначенный расстеленным на полу ковром; узкая дверь справа занавешена тяжелой портьерой. И снова очевидное несоответствие анекдотичности сюжета – и его драматического подтекста: человек, загнанный (или сам себя загнавший) в угол своего переставшего быть надежным домашнего убежища, в которое пытается вернуться извне кто-то посторонний.

Романтическое переживание пространства как внутреннего порыва из дома – вдаль сменяется стремлением защититься, забиться в угол. В картине «Анкор, еще анкор!» комната сжимается до размеров одиночной камеры, с крохотным, словно зарешеченным окном, в которое видна лишь часть заснеженной деревенской улицы и близко, почти заслоняя вид – домик с тоскливо светящимися крохотными окошками.

Федотов, обладавший повышенной, почти болезненной чуткостью, первым среди русских художников предугадал тему катастрофической утраты Дома, которая станет одной из главных в искусстве второй половины столетия, – Дома как своего собственного жизненного пространства, своего места на земле.

С ностальгическим надрывом эта тема звучит в русской литературе. Разоряющиеся, покидаемые имения, замоскворецкие купеческие дома-застенки, калечащие все живое, – у Островского; пронзительные пьесы Чехова, прозвучавшие как отходная по родовому гнезду. Герои Чехова не только оплакивают гибель «родного угла», они бегут из него – кто за границу, кто «в Москву», – в наемные или «казенные» квартиры, в меблированные комнаты. И в этих чужих комнатах они испытывают мучительное чувство одиночества<sup>14</sup>.

В живописи второй половины века изображение интерьера утрачивает экзистенциально-знаковый характер. У русских художников-передвижников интерьер как жанр уступает место изображению бытовых сцен; все внимание сосредоточено на том, что *происходит* в комнатах, выполняющих роль социальной характеристики представленной сцены, – это либо бедное жилище, либо жилище купеческое, чиновничье, крестьянское, в нем множество красноречивых бытовых деталей, само же пространство инертно, бесструктурно, условно.

Аналогичный процесс вымывания интерьера происходит и в живописи французских импрессионистов. Растворившись в свете и цвете, интерьер перестает существовать как пространственный образ, он как бы приравнивается к натюрморту, к изображению не комнаты, но вещей, находящихся в комнате. Сами комнаты, похожие на красивые настенные ковры, *не признают* своих обитателей. Происходит композиционное выталкивание человека из комнаты, из ее не пускающего в себя пространства – их взаимное неприятие. У Ренуара в «Портрете мадам Шерпантье с детьми» вся группа, помещенная на фоне стены, похожей на декорацию, соскальзывает к самому краю полотна. У Берты Моризо в картине «Сестры» фигуры вытеснены из интерьера, не столько изображенного, сколько обозначенного. В картине Эдуарда Мане «Бар Фоли Бержер» женская фигура помещена в иллюзорном пространстве, отражающемся в зеркальной стене за ее спиной; она композиционно зажата между этой стеной и стойкой бара, выдвинутой из картины в пространство вне-картинное – внешнее, *бездомное*.

Так же выдворены из интерьера персонажи в картине Мане «Балкон» или в картине «В ложе» у Ренуара. Балкон и ложа – это, в сущности, комнаты, вынесенные наружу, открытые взглядам посторонних, переставшие выполнять функцию дома.

Тема бездомности интерьера получила трагическое воплощение в картине Ван Гога «Ночное кафе». Это поистине «место, где жить нельзя» (*Цветаева*), где нельзя даже находиться, место, пронизанное композиционным сквозняком, готовым вынести, выдуть все предметы, включая тяжелый бильярдный стол, похожий на стоящий посреди комнаты гроб; символ неприютности человека в неприютном мире. («Ван Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат. Доски пола в Ночном кафе наклонены и струятся, как желоб в электрическом бешенстве. И узкое корыто бильярда наполняет колоду гроба» – *Мандельштам*.)

Утрата чувства Дома как *своего* пространства сопровождалась переносом смыслового и эмоционального акцента на пейзаж, с пространства внутри стен – на внешнее, природное пространство. При этом, если в романтическом искусстве образ природы неизменно связывался с далеким восприятием («Я знаю край: там на брега / Уединенно море плещет; / Безоблачно там солнце блещет...» – *Пушкин*), зачастую нагружался ассоциациями прошлого («звуками Торкватовых октав») <sup>15</sup>, то теперь в восприятии природы доминирует лирически окрашенное *здесь и теперь*.

Во Франции одним из первых стал писать французскую природу, во всей непритязательной поэтичности ее серо-жемчужного колорита, вернувшийся из итальянского «далека» Коро. Пейзажи мастеров барбизонской школы еще более непритязательны и по колориту, и по мотивам: место оливковых деревьев и кипарисов заняли в них дубы, ставшие опознавательным знаком своей, французской, природы.

В живописи импрессионистов распространенными мотивами становятся разного рода сцены, изображающие горожан на лоне природы – пикники, «завтраки на траве», трапезы за столиком в загородном кабачке, в парке, в саду. Природа пригородная, привычная, ставшая местом временного пребывания городского человека. В этих загородных, парковых сценках персонажи обретают утраченный уют домашнего очага. В картине Ренуара «В саду» уединившаяся пара нашла приют в тени деревьев; приблизившаяся к ним молодая женщина раздвигает ветки, словно откидывая занавеску, чтобы проникнуть в их укромный уголок.

Вслед за «Завтраком на траве» Эдуарда Мане, сыгравшим роль своеобразного манифеста нового искусства, пишут свои «Завтраки» Клод Моне, Базиль.

Импрессионисты любили изображать стога сена. Стог – это уже не чистая, естественная природа, это природа, *архитектурно обработанная* – удобное место для загородного отдыха, естественный приют. В отличие от романтиков, любивших таинственный сумрак ночи, свет луны и мерцание звезд, импрессионисты предпочитали дневную, освещенную солнцем природу («Беззвездное небо XIX века», – скажет позднее Манделштам). Непременным требованием их пейзажей становится близкая временная и пространственная дистанция; природа разглядывается внимательно, во всех ее свето-цветовых нюансах, написана именно *здесь* и именно *сейчас*<sup>16</sup>, очищена от метафоричности и ассоциативности, присущих романтическому восприятию. «Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...» – писал Тютчев. Для барбизонцев и импрессионистов природа – это именно то, что видит и «мнит» художник, она не обладает «душой» и не нуждается в разгадывании ей одной присущего особого языка.

По-иному перелом от первой ко второй половине столетия обозначился в русском искусстве. Природа предстает теперь не как образ «прекрасного далека», но как «уголок земли», родной, русской земли в ее «смиренной красе» («Не поймет и не заметит / Чуждый взор иноплеменный, / Что сквозит и тайно светит / В красоте твоей смиренной» – Тютчев).

Этот «смиранный» уголок овеян лирической грустью, даже если, как у Саврасова в его картине «Грачи прилетели», изображена ранняя весна, когда природа оживает. В первой половине века с природой связывалось представление о неизменности, вечности («...равнодушная природа / Красною вечною сиять»), которой стремился приобщиться человек, безмолвно погружившись в ее созерцание. Теперь, напротив, в ней замечают постоянную изменчивость: смену сезонов, капризы погоды, – и именно в этой изменчивости усматривают сходство с жизнью человеческой души. «Каждая местность имеет то, что называется характером и что заставляет нас прибегнуть, говоря о ней, к прилагательным из нашего человеческого мира. Мы говорим веселый вид, угрюмый вид, величественная, грозная местность и т. п. ... Природа производит на нас впечатления, совершенно соответствующие тем, которые производятся близкими к нам человеческими явлениями».

В сущности, на природу переносятся чувства, связывавшиеся с образом Дома как духовного/душевного убежища – Дома человеческой души. «Безотчетное, неодолимое, что тянет каждого человека к земле его», – пишет А. Григорьев. А в другом месте признается с горечью: «Вас выгнало что-то из дому... просто... отвращение от домашнего очага». Домашний очаг – слова эти окрашены горькой иронией, автор как бы мысленно заключает их в кавычки. Домашнего очага в его прежнем значении уже нет, им становится «родная земля» («О! березы, даль немая, / Грустные поля... / Это ты, моя родная / Бедная земля» – *Мережковский*)<sup>17</sup>. В живописи неизмеримо повышается роль пейзажа в его лирическом звучании. Особенно – у Левитана. Каждая его картина – лирическое стихотворение, исповедь души художника, вылившаяся не в словах, но в зримом образе. В «Околице» звучит тема пустой дороги, одиночества, ухода, прощания.

В деревне той стоит последний дом,  
как будто впереди – конец всему...  
Деревня – только робкий переход  
между двух далей – все чего-то ждет, –  
дорогой этой так легко уйти...  
А кто ушел, тот все еще бредет  
или давно уже погиб в пути.

Это стихотворение Рильке написал в 1901 году, после посещения России, которую он считал своей духовной родиной. Оно несомненно навеяно впечатлениями от пейзажей Левитана, искусством которого он был страстно увлечен.

У Левитана в картине «Вешние воды» – затопленные талой водой высокие, тонкие, «уязвимые» березки и голубая даль воды и неба создают настроение осторожной, еще неуверенной радости ожидания, первой робкой улыбки – распространенная тема лирической поэзии тех лет. У Шишкина переживание природы как «уголка родной земли» перерастает в величаво эпические образы Руси, Родины. Особенно в таких монументальных полотнах, как «Рожь» или «Корабельная роща». В поэзии тема русской природы приобретает порой великодержавную окраску:

Под большим шатром  
Голубых небес  
Вижу, даль степей  
Зеленеется...  
По степям в моря  
Реки катятся  
И лежат пути  
Во все стороны.  
Это ты, моя  
Русь державная...  
Широко ты, Русь,  
По лицу земли  
В красе царственной  
Развернулася...

*Никитин*

В начале XX столетия, у Блока, в гениальном: «О Русь моя, жена моя, до боли / Нам ясен долгий путь... / Наш путь степной, наш путь в тоске безбрежной, / В твоей тоске, о Русь...» – тема России звучит как мучительно-личное, трагическое переживание.

В наши дни, в самом конце столетия, другой большой поэт – Бродский, оглядываясь на ушедший XIX век, пишет: «Последний в истории нашего вида период, когда действительность количественно представляла в человеческом масштабе... То было последнее столетие, когда смотрели, а не взглядывали, когда испытывали чувство ответственности, а не смутной вины... Отношения с пространством основывались на ширине шага...»

Итак – двадцатое столетие. Полное разрушение Дома, исчезновение самого этого понятия: «А веселое слово – дома – / Никому теперь не знакомо» (Ахматова)<sup>18</sup>. Если со второй половины прошлого века в живописи можно наблюдать процесс вытеснения, выдавливания персона-

жей из интерьера, то в XX веке происходит разрушение, разламывание самого интерьера, когда главные, формообразующие его элементы – стены, пол, потолок – исчезают либо оказываются *не на своих* местах, *не в тех* соотношениях друг с другом и с пространством вне стен. В картине Дерена «Субботный день» образ интерьера создается не плоскостями стен, но расстановкой мебели, не столько формирующей пространство комнаты, сколько загромождающей его, делающей зрительно не читаемым. При этом самый узнаваемый его признак – окно – зрительно вдвигается внутрь интерьера, оно не открывает *вид* вовне, но словно вводит этот *вид* в само комнатное пространство.

По-иному, более драматично, словно в результате подземных толчков, начинает рушиться «Желтая комната» Шагала: пол вздыбливается, вот-вот попадает мебель. В «Красной комнате» Матисса все знаковые элементы интерьера оказываются парящими в едином пространстве, лишенном третьего измерения («Комната? Просто плоскости» – *Цветаева*. «Попытка комнаты»). В его картине «За роялем» внешнее пространство активно проникает внутрь комнаты, легко преодолевая сопротивление, «перегородок тонкоробость»<sup>19</sup> (*Пастернак*). Отдельные части интерьера все активнее эмансипируются, особенно окно – находящееся на грани двух качественно различных пространственных зон. «Окно», средняя часть Танжерского триптиха Матисса, обозначает, замещает и поглощает интерьер. Открывающийся за окном пейзаж wpłyвает в неизобразенную, но подразумеваемую комнату («И тех же верб сквозные прутья, / И тех же белых почек вздутья / И на окне, и на распутье, / На улице и в мастерской». – *Пастернак*).

Романтики начала века любили изображать окно, составлявшее главный смысловой и композиционный центр интерьера. Именно через окно замкнутое, уютное пространство комнаты вступало в контакт с большим миром, с далью, с морем, с небом. Этот пространственный диалог с его зовом: «Туда» – являл собой главную образную доминанту картины. Окно у Матисса не распахнуто вовне, в далекое «Туда»; напротив, оно распахивается в «сюда»; за окном есть «пространство, но / *К вам вытесненным выглядит оно*», – как образно сформулировал этот удивительный феномен в одном из своих стихотворений Бродский. Окно Матисса рождает ощущение по-пастернаковски радостного, гармонического слияния пространства комнаты с природным пространством («В московские особняки / Врывается Москва нахрапом... / И дышит комната привольем... / И улица запанибрата / С оконницей подслеповатой. / И можно слышать в коридоре / Что происходит на просторе...»).

В 1913 году Шагал пишет картину «Париж» – тоже изображение окна. Но это – не гармоническое слияние с природой, где «дышат комнаты привольем», это бесприютная жизнь дома на ветру. Сумасшедший, перевернутый мир города хлынул в комнату с ее странными обитателями: сидящим на подоконнике испуганным котом с «перевернутым» человеческим лицом и срезанной рамой двуликой головой человека, растерянно смотрящего одновременно в разные стороны<sup>20</sup>.

В 1918 году Петров-Водкин пишет окно с видом на покачнувшийся, потерявший равновесие городской пейзаж – и со скрипкой на подоконнике. Скрипка – это принадлежность миру человеческого жилища (подобно лампе под абажуром и кремовым шторам в романе Булгакова «Белая гвардия»). Гармоничность самой формы скрипки, ее совершенная сделанность, рукотворная неповторимость – на фоне рушащегося мира вне стен, булгаковское: «Никогда не тушите лампу».

«Хаотический мир ворвался и в английский home, и в немецкий Gemut, хаос поет в наших русских печах, стучит нашими вьюшками и заслонками. Как оградить человеческое жилье от грозных потрясений, где застраховать его стены от подземных толчков истории.. дома больше не страхуют от катастрофы» (*Мандельштам*)<sup>21</sup>.

Изображение окна как части, обозначающей целое (pars pro toto), распространенный мотив в живописи XX столетия. Обычно это окно с видом изнутри комнаты – наружу; но в последние десятилетия все чаще появляется изображение окна снаружи – пустого разбитого окна, заколоченного крест-накрест досками, окна, за которым ничего нет, лишь темнота разрушенного войной жилища, дома, утраченного, уничтоженного (*Ежи Кравчик*. «Лодзь. 19.01.1945»).

Или, наоборот, широкие витриноподобные окна, открывающие внутреннее пространство взглядам с улицы (*Хонтер*. «Ночные птицы», «Офис»). Такие насквозь просматриваемые помещения утрачивают основные, формо- и смыслообразующие признаки Дома как противопоставляемого внешней среде, замкнутого стенами, недоступного взглядам извне жилища. («Я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл, все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... все скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик... Страшная нагота...» (*Набоков*).

На протяжении всего столетия продолжается демонтаж интерьера, расчленения его на отдельные части: окна, стены, двери. Потолок и пол вообще исчезают. Де Кирико в картине «Метафизический интерьер» изображает стены пустой комнаты, в которой тесно, под углом друг к

другу поставлены два громоздких мольберта с картинами. На одной изображен пейзаж (обозначающий вид из окна комнаты?), на второй – два (?) натюрморта (возможно, предметы, находящиеся в интерьере) и на пустой стене – зеркало, в котором отразилась пустота<sup>22</sup>. Нечто вроде предложенной зрителю игры в кубики, из которых мысленно нужно сложить комнату.

Наружное пространство становится все более агрессивным по отношению к пространству интерьера, оно не только пронизывает насквозь стеклянные стены комнат, оно врывается в них, как в картинах Тайле («Прыжок», «Ожидание»), оно таит в себе угрозу.

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.  
Зачем тебе солнце, если ты куришь Шипку...  
Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели,  
Слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся  
Шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса

*И. Бродский*

Рухнувший Дом, выселивший своих обитателей, выбрасывает вслед им вещи, мебель. И прежде всего – стул, предмет, особенно тесно связанный с человеком, как в физическом, так и в метафизическом плане. На протяжении тысячелетий стул, в его разных модификациях, выполнял знаковую роль в истории цивилизации. Стул как трон – древний символ божественной и светской власти – был перенесен в христианскую иконографию Страшного Суда как «престол уготованный» («гетимасия») для Христа-Судии – «Он придет и воссядет и будет судить живых и мертвых». История стула/кресла в Новое время – это не только история эволюции его форм, стилей, но также его функциональной и социальной характеристик, особенно начиная с XIX века: стулья деловые, официальные, домашние, удобные, предназначенные для работы и отдыха, простые деревенские стулья... Стул – один из самых привычных, обжитых, одомашненных человеком предметов мебели.

Изображение стула в различных стадиях его очеловечения все чаще появляется в живописи начиная с последних десятилетий XIX века. Это пронзительно лирические стулья-портреты Ван Гога, это пустые стулья Матисса, присутствующие в картинах, особенно тех, что изображают интерьеры мастерской, – стулья, точнее, один и тот же стул как знак отсутствия хозяина или, напротив, его незримого присутствия. В живописных метаморфозах Матисса («Большое платье», «Кресло») в одном случае человеческая фигура обретает форму кресла, в другом кресло, с



букетом цветов на коленях, очеловечивается. Еще решительнее сращение человека со стулом осуществляет Де Кирико в своих метафизических опытах, где человеко-кресло («тело, застыв, продлевает стул / выглядит, как кентавр», – скажет позднее Бродский) становится вместилищем истории человеческой цивилизации («Археологи», рисунок «Метафизический интерьер», где изображен сидящий в старинном барочном кресле человек-робот, нагруженный различными измерительными приборами).

В искусстве XX столетия происходит своеобразная мифологизация стула или, может быть, точнее – его тотемизация. Изображение стула в различных модификациях его форм и смыслов все чаще возникает в живописи и графике.

В одном из рисунков Сальвадора Дали мягкое старинное кресло прорастает угрожающей окровавленной рукой и вступает в схватку с окружающими предметами; в рисунке Андре Массона «Кресло для Паолины Боргезе» ожившее кресло превращается в мужскую фигуру, грубо сжимающую в объятиях сидящую в нем женщину. Стул в искусстве становится как бы знаковой подменой человека, символом обезчеловечения современной действительности<sup>23</sup>. Стул как объект изображения (фактически воспроизведения) возникает в скульптуре, например, у Манцу).

Работавший в Париже американец Поль Тек ставит обычный современный деревянный стул на трехступенчатые носилки, образующие пьедестал, помещает на сидение макет окровавленного куска мяса и вчитывает в это несочетаемое сочетание смысл некоего кровавого жертвоприношения – жертвоприношения стулу<sup>24</sup>. Иосиф Бродский, с его обостренным восприятием «температуры времени», сочиняет оду, посвященную стулу:

...Комната гола  
В ней только стул. Ваш стул переживет  
вас, ваши безупречные дела...  
Расшатан, он заменится другим...  
материя конечна, но не вещь.

Если изображение окна в живописи стало образной заменой комнаты, ее изобразительным знаком, то стул тесно связан с образом ее обитаемого пространства. Стул – самый нужный, самый – и функционально, и образно – важный предмет мебели, самый домашний предмет, самый интерьерообразующий («Что было бы здесь, если бы не он? / Лишь воздух. В этом воздухе б вилась / пыль. Взгляд бы не задерживался на / пылинке, но блуждая по стене, / он достигал бы вскорости окна; достигнув, устрем-

лялся бы вовне» – *Бродский*). Поэтому стул, выставленный из комнаты наружу, туда, «где нет вещей, но есть пространство», рождает по ассоциации образ комнаты пустой, покинутой. Именно такое впечатление производит стул, вынесенный из интерьера и отодвинутый в глубь «приусадебного участка» в картине Айо «Гранд Борн». Само пространство интерьера оказывается при этом вывернутым наизнанку, перемещенным вместе со стулом наружу; присущий стулу образный магнетизм победил пространство природы, превратив его в пространство интерьера.

Тема вывороненных, выброшенных из комнат стульев по-разному, с разными смысловыми обертонами возникает в творчестве многих художников второй половины и особенно конца столетия. В картине Де Кирико «Стулья в долине» два тесно придвинутых, почти прижавшихся друг к другу кресла – одно с высокой спинкой, взрослое, другое маленькое, детское, трогательно поднятое на подставку (мать и дитя) теснятся на небольшом островке пола, застеленного крохотным домашним ковриком – и все это на фоне рухнувшего интерьера. Остатки человеческого жилья после катастрофы. Вариацию этой темы Де Кирико проигрывает в одном из рисунков: тот же островок дощатого пола, на нем потерявший равновесие пустой стул, рядом наклонившаяся в другую сторону часть балконной решетки и кухонный шкаф, – в неустойчивом положении, готовые рухнуть. А вокруг – пустынный грозовой пейзаж.

У Клеричи, итальянского художника-метафизика, изображавшего в своих апокалиптических полотнах мир после нас, – на одной из картин, озаглавленной «Час двадцать пятый» (время после времени, или сутки после суток), представлена гладкая пустая поверхность земли или пола в зале без стен. И на этой абстрактно ровной поверхности – лежат две крышки от древнеегипетских саркофагов и сваленные в кучу старые изломанные стулья типа конторских, выброшенные на свалку из несуществующего Дома.

Картина Клеричи датирована 1968 годом. К этому же году относится инсталляция Раушенберга, моделирующая с помощью фото-свето-звуко-эффектов процесс измерения глубин пространства и времени<sup>25</sup>. Из этих глубин, разбуженные звуком голосов зрителей на внезапно осветившихся стеклянных панелях, словно из прошлого, проступают увеличенные до натуральных размеров фотографические изображения стульев – опрокинутых, сваленных в кучи в пустых, разоренных комнатах. Все, что остается от нашего бездомного, «озабоченного мгновеньем» времени. («Если ты мгновеньем озабочен, / Твой жребий страшен и твой дом непрочен» – *Мандельштам*.)

По-иному тему гибели Дома решает Сальвадор Дали, изобразив рояль – предмет еще более интерьерный, нежели стул, – выставленным наружу, в пейзаж; рояль начал превращаться из музыкального инструмента в природный объект: из его корпуса вырастает кипарис и бьет источник, а клавиатура, удлинившись, становится шоссе-дорогой, уходящей вдаль к горизонту.

Это о мире внутри стен, об интерьере. А пространство вне стен, пейзаж? Для живописи XX века внешний мир – это не столько природа, сколько город. Городской пейзаж охотно писали уже импрессионисты, но это были городские виды, которыми любят, – поэтизация города, с его новыми образами, новыми ритмами, новым, преображенным руками человека пространством. Импрессионисты любили писать город сверху, это как бы взгляд из театральной ложи на сцену («Бульвар капуцинок» Клода Моне), где фигуры случайных пешеходов составляли *балетные мизансцены* в красивых городских декорациях («На залитой лунной площади стояли, прохаживались и полулежали люди. Их было немного, и они точно ее драпировали движущимися, малоподвижными и неподвижными телами» – *Пастернак* о Венеции).

Поэты-урбанисты – Верхарн и много переводивший его Брюсов остро чувствовали, особенно в первые годы нашего столетия, поэзию города, магию преображающего его электрического света.

Горят электричеством луны  
На выгнутых длинных стеблях,  
Звенят телеграфные струны  
В незримых и нежных руках,  
Круги циферблатов янтарных  
Волшебно зажглись над толпой...

*Брюсов, 1906*

И его же – из Верхарна:

Кричат афиши пышно-пестрые  
И стонут вывесок слова  
И магазинов светлые острые  
Язвят, как вопли торжества...

Импрессионисты предпочитали писать пейзажи при дневном свете. Но с начала XX столетия в живопись все активнее входил искусственный свет городских фонарей, анилиновые цвета светящихся витрин. Менялись городские мотивы, менялись городские ритмы. Вместо спокойно

раскинувшихся площадей все чаще появлялись ломавшие пространства мосты, лестницы, вокзальные платформы; вместо благопристойно разъезжавших по улицам карет «под крыши перронов вкатывались спящие города... Большинство из них поезд отшвыривал с пути на всем лету, не нагибаясь» (*Пастернак*)<sup>26</sup>.

Поезд, вокзал – как новая примета городского пейзажа – заинтересовал уже импрессионистов. Одним из первых заметил поезд в Париже Эдуард Мане. Но в его картине «Вокзал Сен-Лазар» изображения поезда еще нет, вернее, он присутствует невидимый, за оградой, через которую зачарованно смотрит нарядная девочка. Клод Моне создает уже целую серию картин, изображающих окутанный дымом паровоз на перроне городского вокзала. Эффектный живописный мотив, где поезд увиден сторонним взглядом, он еще не вошел в город, не изменил его традиционного облика, его ритмов.

Тема поезда поначалу была воспринята художниками восторженно. Но в искусстве XX столетия ситуация меняется. В картине Де Кирико «Печальное путешествие» приближающийся из глубины мрачный, таящий угрозу паровоз входит под тяжелые, темные своды городских сооружений. Город утрачивает свой мирный, праздничный характер, становится суровым, враждебным. В одной из странных картин Магритта таящаяся в поезде угроза осуществляется: через пустое жерло камина паровоз на всех парах врывается в пустую комнату, в человеческое жилье.

Городская среда в искусстве XX века приобретает все более враждебный облик. Город – некогда творение рук человеческих – становится отчужденным, агрессивным. Возникает иное композиционное построение городских пейзажей. Точка зрения сверху (позиция овладения), при которой раскрывались простирающиеся вширь площади, уходящие вглубь улицы – сменяется теперь точкой зрения снизу (позиция подчинения). Город вздыбливается, растет по вертикали, становится тесным, давит своими масштабами, своим композиционным превосходством («Нам страшны размеры громадные / Безвестной растущей тюрьмы...» – *Брюсов*).

У Ренуара в картине «Новый мост» мост, увиденный сверху, зрительно отождествляется с площадью. В картине Де Стелла – это уже триумф стальных конструкций, заслоняющих вид на город с его громоздящимися вверх высотными зданиями, образ, отторгающий человека. «Все механическое... все сконструированное: еще один мир... сделанный руками человека, мир скомбинированный, искусственный, лживый, фальшивый...» (*Пиранделло*).

Трагедия отчуждения – главная доминанта миронастроения человека XX столетия, отчуждение человека от среды обитания – и отчуждение среды обитания от человека. «Крыши Парижа» Штеренберга – ошетилившийся лесом домовых труб далекой образ безлюдного города; еще более безлюден отстраненный, не подпускающий к себе не город, а скорее знак города в картине Бюффе. И, наконец, у Сассека – освободившийся от человеческого присутствия, безмятежный, игрушечный Париж, в котором обитают одни автомобили, да еще разноцветные кубики пустых домов. Это даже не страшно, скорее весело, бездумная «изытость смысла». Гораздо страшнее, когда механически слаженные ритмы городской жизни всецело подчиняют себе людей (Чебатарев – «Столовая», Заславский – «Фабрика», Леже – «Строители»). Людей, превратившихся в машины. Это страшнее, потому что им самим, этим людям, ставшим машинами, не страшно.

Машина, «когда она на ходу, вызывает страх тем, что работает сама собой и доставляет наслаждение тем, что работает исправно... Гул машины есть шум от бесшумности, позволяющий расслышать изытость смысла... Гулом обозначается исправный ход коллективной машины». Человеческие массы – это слаженный механизм, пишет Ролан Барт. И далее: «Достаточно заговорить всем вместе, чтобы возник гул языка... проникнутый наслаждением эффект» («Смерть автора»). Страшный искус безликости – города и обитающего в этом безликом городе человека.

Бесконечно более человечен отчаянный крик одинокой женщины на мосту в пустом городе в картине Мунка, написанной накануне XX столетия. И не менее отчаянно протестующее против засилья города – стихотворение замечательного современного лирического поэта Семена Липкина:

«Я забыть не хочу, я забыть не могу  
Иероглифы птичьих следов на снегу,  
Я забыть не могу, я забыть не хочу  
Те ступеньки, что скользко сползали к ключу,  
Не хочу, не могу эту речку забыть,  
Что прошла снега, как суровая нить,  
Я забыть не хочу, я забыть не могу  
Круг закатного солнца на вешнем лугу,  
Я забыть не могу, я забыть не хочу  
Эту сосенку вербную, эту свечу.  
Только б слышать всегда да и помнить всегда,  
Как сбегает с холма ключевая вода<sup>27</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> См. интересную статью Л. Акимовой и А. Кифишина «Тени богов. Об онтологическом смысле древних копий» в книге «Проблемы копирования в европейском искусстве». (М., 1998). Согласно авторам, в представлении древних греков мир был подобен двум сосудам – земли и неба, опрокинутыми друг на друга вместилищами и образующим шаровидное тело космоса (с. 15).

<sup>2</sup> В Средние века, – замечает Жак Ле Гофф, – мебель была, как правило, разборной. Столы устанавливали для трапезы, а после трапезы складывали и убирали; вместо шкафов пользовались сундуками или ларями, функцию стенных перегородок выполняли ковры. При переезде хозяев всю обстановку комнат обычно перевозили из одного замка в другой. Да и самый замок – жилище – в случае поражения владельцев разрушали, стирали с лица земли. Знаменательно, что в эпоху Возрождения в аналогичных случаях замки или палатки не разрушали, а передавали другим владельцам (*J. Le Goff. La civilisation de l'Occident médiéval. Paris, 1972. Обширный материал приводится автором в главе «Structures spatiales et temporelles»*).

<sup>3</sup> В том же XIV веке, в Италии, другой художник – Симоне Мартини, в преддверьи Возрождения тоже изображает сцену Благовещения. Но его архангел не явился Марии, как в византийской иконе, но стремительно влетел и, преклонив колено, галантно протянул Ей цветок, сообщив не столько Весть, сколько известие. Мария удивилась – но вокруг ничего не изменилось: ветер не ворвался, мир оказался устойчивым, не способным к трансформации силой Слова.

<sup>4</sup> Для Альберти город (аналог благоустроенного мира) – это место, которое «дает возможность приятно проводить время досуга, в довольстве и здравии, получать прибыль в делах, богатеть и постоянно жить вне опасности и в почете» («Десять книг о зодчестве»).

<sup>5</sup> И не только в живописи, но и в реальной практике городского строительства. Пример тому – строительная деятельность одного из самых богатых горожан Флоренции – Джованни Ручеллаи, который при возведении своего нового палатки не только включил в его стены почти целый квартал, где проживали в отдельных домах его родственники, но и присвоил, построив семейную лоджию, пространство прилегающей к палатки площади и частично улицы, превратив их в парадный зал для торжественных семейных празднеств.

<sup>6</sup> Антонио Аверлино Филарете в своем трактате «Сфорцинда», написанном спустя восемь лет после трактата Альберти, рассказывает о строительстве идеального города. В этом трактате – или скорее своеобразном романе-утопии – автор описывает выбранные для города идеальные природные условия: здоровый климат, место, защищенное горами от «вредных» ветров (которых так опасался Альберти) и открытое ветрам «хорошим»; расположенные вокруг горы «не слишком высокими, с пологими склонами, поросшими деревьями и различными плодоносящими растениями»; в реке водится много рыбы и никогда не бы-

вает наводнений. В этом тексте Филарете легко заметить утопический ответ на опасения Альберти.

<sup>7</sup> «Я ясно увидел, какое расстояние отделяет гений природы от ума человеческого... что сокровенные причины естественных явлений ускользают от человеческого понимания» (*Гассенди*).

«Мысль не в состоянии охватить предел и конец мира» (*Бекон*).

<sup>8</sup> Этот противостоящий человеку мир представляется либо как самобытие сил природы, либо как стихийные силы исторической действительности. «Некрасивая Европа, которая уже столько лет страдает от грабежей, насилия, бедствий, так мучающих каждого». Так пишет Рубенс, художник и дипломат, находившийся в самой гуще политических событий. Ср. аналогичное высказывание Пуссена, мастера строгих гармоничных полотен, проведшего большую часть своей творческой жизни в Италии, «скрывшись», по его собственному выражению, «в маленьком уголке», откуда он мог следить за событиями, совершавшимися на его родине во Франции – да и в остальной Европе. «Меня страшит жестокость века, – пишет он в одном из писем. – Добродетель, совесть, религия изгнаны из человеческой среды; царствует лишь порок, обман и корысть. Все потеряно, я не надеюсь на добро, все полно злом». И в другом письме: «Да сохранит своей милостью Господь Францию от того, что ей угрожает. Мы чувствуем себя Бог знает как». В воображаемом мире полотен Пуссена торжествует «разум, мера и форма», которыми он пользуется, «чтобы не выйти за известные пределы и соблюдать во всем известную сдержанность и умеренность», которые «не что иное, как определенный и твердый порядок...» Вопреки тому, что творится в мире, он всячески старается избегать беспорядка, который ему «так же противен и враждебен, как мрачная темнота противна свету».

<sup>9</sup> В результате обмена веществ «мы находимся в постоянном течении, как река, с полным разложением нашего тела после смерти мы войдем составными частями в тысячу других предметов. Наши останки отчасти смешаются с прахом и влагой земли, отчасти испарятся в воздух, где рассеются и соединятся с бесчисленными вещами» (*Толанд*. XVIII в.).

<sup>10</sup> Перевод Лермонтова представляет собой, в сущности, самостоятельное стихотворение, навеянное творением Гете. Это становится очевидным при сравнении с более адекватным переводом Иннокентия Анненского:

Над высью горной  
Тишь.  
В листве, уж черной,  
Не ощутишь  
Ни дуновенья.  
В чаще затих полет...  
О подожди... Мгновенье –  
Тишь и тебя... возьмет.

11 В вечерний мирный час, когда природа дремлет,  
Как царствует везде любезна тишина,  
Безмолвный твой глагол душа и сердце внемлет,  
Друг меланхолии! сребристая луна!

*Нелединский-Мелецкий*

Луна часто встречается у Пушкина, но скорее как некоторый сознательно воспроизводимый романтический штамп (ср. известные строчки в «Евгении Онегине»: «...Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне»).

Еще откровеннее иронически-насмешливый тон по отношению к «царице ночи» позволял себе Лермонтов:

Посреди небесных тел  
Лик луны туманный,  
Как он кругл и как он бел,  
Точно блин с сметаной.  
Каждую ночь она в лучах  
Путь проходит млечный.  
Видно, там на небесах  
Масленица вечно!

<sup>12</sup> «Мечта увидеть наконец Италию, обетованную землю искусства, не давала мне покою ни днем ни ночью»; «Днем и ночью грезит моя душа о прекрасных, светлых краях, они являются мне во всех моих снах и зовут меня» (*Вакенродер*. «Тоска по Италии»).

Небо Италии, небо Торквато,  
Прах поэтический Древнего Рима,  
Родина неги, славой богата,  
Будешь ли некогда мною ты зрима?...

*Баратынский*

13 Я знаю край! там негой дышит лес,  
Златой лимон горит во мгле древес,  
И ветерок жар неба холодит,  
И тихо мирт и гордо лавр стоит...  
Там счастье, друг! Туда! Туда!  
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!

*Жуковский*

Кто знает край, где небо блещет  
Неизъяснимой синевою,  
Где море теплою волной  
Вокруг развалин тихо плещет;



Где вечный лавр и кипарис  
На воле гордо разрослись;  
Где жил Торквато величавый;  
Где и теперь во мгле ночной  
Адриатической волной  
Повторены его октавы...

*Пушкин*

Друг милый, ангел мой! Сокроемся туда,  
Где волны кроткие Тавриду омывают,  
Под небом сладостным полуденной страны...

*Батюшков*

В интерпретации А. Толстого образ прекрасной Италии вытеснен образом столь же прекрасной для него Украины:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,  
Где реки льются чище серебра,  
Где ветерок степной ковыль колышет,  
В вишневых рощах тонут хутора...

.....

Туда, туда всем сердцем я стремлюся,  
Туда, где сердцу было так легко,  
Где из цветов венки плетет Маруся,  
О старине поет слепой Грицко...

<sup>14</sup> И не только в России. Ср. у Мопассана: «Когда я сижу вечером дома... мне начинает казаться, что я один в целом свете, что я до ужаса одинок... Перегородка, отделяющая меня от моего неведомого соседа, создает между нами такое же расстояние, как от меня до звезд... меня пугает безмолвие стен. Сколько грусти в этом глубоком молчании комнаты...» («Милый друг»).

<sup>15</sup> Свод лазурный, томный ропот  
Чуть дробимья волны,  
Померанцев, миртов шепот  
И любовный свет луны...  
Упоенье аромата  
И цветов и свежих трав,  
И вдали напев Торквата  
Гармонических октав...

*Козлов*

<sup>16</sup> По выражению Бергсона, импрессионистическая живопись передает «трепет секунды».

<sup>17</sup> Мотив «родной земли» звучит у многих поэтов второй половины XIX столетия:

Обыкновенная картина:  
Кой-где березовый лесок,  
Необозримая равнина,  
Болото, глина и песок.  
    Пускай все это и уныло,  
    И некрасиво, и бедно,  
    Пусть хорошо все это было  
    Знакомо нам давно –  
Налюбоваться не могли мы  
На эти ровные поля...  
О север, север мой родимый,  
О север, родина моя!

К.Р.

<sup>18</sup> Об этом же одно из самых пронзительных стихотворений Марины Цветаевой:

Тоска по родине! Давно  
Разоблаченная морока!  
Мне совершенно все равно –  
Где совершенно одинокой  
    Быть, по каким камням домой  
    Брести с кошелкою базарной  
    В дом, и не знающий, что – мой,  
    Как госпиталь или казарма.....

То же чувство утраты *своего* дома звучит в стихотворении Бориса Слуцкого «Чужой дом»:

Я в комнате, поросшей бытием  
чужим,  
чужой судьбиной пропыленной,  
чужим огнем навечно опаленной.  
Что мне осталось?  
Лишь ее объем.  
    Мне остаются пол и потолок,  
    но пол не я в смятении толчок,  
    и потолок не на меня снижался,  
    не оставляя  
    ни надежд,  
    ни шансов.  
Ландшафт, который ломится в окно,  
не мной засмотрен  
и не мной описан.  
В жилой квадрат я до сих пор не вписан...

Тема бегства из дома, ухода звучит в поэзии Двида Самойлова:

В уходе есть свое величье,  
Когда, не подсчитав потерь,  
Выходят прямо в безграничье  
И не запахивают дверь.....

И в другом стихотворении:

Здесь дерево качается: – Прощай! –  
Там дом зовет: – Остановись, прохожий! –  
Дорога простирается: Пластай  
Меня и по дубленой коже  
Моей шагай, топчи меня пятой,  
Не верь домам, зовущим поселиться.  
Верь дереву и мне. –  
    А дом: – Постой! –  
Дом желтой дверью свищет, как синица.  
А дерево опять: – Ступай, ступай,  
Не оборачивайся. –  
    А дорога:  
— Топчи пятой, подошвою строгай,  
Я пыльная, но я веду до бога!  
.....  
Опять дорога мне: – не тяготи!  
Ступай отсюда, конный или пеший. –  
А дом – оконной плачет он слезой...

19

Перегородок тонкоробость  
Пройду насквозь, пройду как свет,  
Пройду, как образ входит в образ  
И как предмет сечет предмет.

Еще решительней этот демонтаж комнаты или, скорее, тщетную попытку ее монтажа, совершает Марина Цветаева («Попытка комнаты»):

...Я запомнила две стены,  
За четвертую не ручаюсь.  
Кто же знает, спиной к стене?  
Может быть, но ведь может не  
Быть. И не было. Дуло...  
.....  
Потолок достоверно был  
Не упорствую: как в гостиной,  
Может быть, и чуть-чуть косил...  
.....

Ну, а пол –  
Был? На чем-нибудь да ведь надо ж...  
.....  
Оттого ль, что не стало стен –  
Потолок достоверно крен  
Дал...

<sup>20</sup> Хочу привести в этой связи выразительные строки современного поэта Д.А. Пригова:

Что-то воздух какой-то кривой  
Так вот выйдешь в одном направлении  
А уходишь в другом направлении  
Да и не возвратишься домой  
А, бывает, вернешься – Бог мой  
Что-то дом уж какой-то кривой  
И в каком-то другом направлении  
Направлен.

(Пунктуация автора)

<sup>21</sup> «Хаос поет» не только «в печах», но и в коридорах:

Корридоры: домашность дали...  
.....  
Корридоры: домов каналы...  
.....  
Корридоры: домов притоки...  
.....  
Корридоры: домов туннели...  
.....  
Корридоры: домов ущелья...

*Цветаева. «Попытка комнаты»*

«Нас окружали серые лестницы, нумерованные коридоры, где гуляли сквозняки...» (*Сименон. «Сын»*)

<sup>22</sup> Ср. у Пруста описание гостиничного номера в Баальбеке: «Номер, стены которого выкрашены эмалевой краской, точно отшлифованные стенки бассейна, где вода отливает голубизной... (оформитель) поставил вдоль трех стен низкие книжные шкафы со стеклянными дверцами, и это создавало непредвиденный им эффект: в зависимости от того, где стоял шкаф, в его дверцах отражалась та или иная часть изменчивой картины моря, так что на стенах как бы разворачивались фризы со светлыми морскими видами, отделенными один от другого полосками красного дерева» («В сторону Свана»).

<sup>23</sup> К теме исчезновения человека, вычеркивания его обращается современный итальянский художник Альберто Суги («Исчезновение человека», «Вернется ли

человек?»). В 1969 году он пишет картину, на которой тщательно выписанное массивное кожаное кресло занимает почти все поле изображения; в кресле сидит пустой мужской костюм, написанный в столь же тщательной манере (вплоть до фирменного ярлычка на внутренней стороне воротника рубашки). При этом верхняя часть костюма обладает повышенной материальностью, но ниже пояса формы теряют четкость, размываются, исчезают. Справа изображена собака; положив голову на поручень хозяйского кресла, она с внимательной преданностью смотрит на исчезнувшего хозяина, вернее, на его сидящий в привычной, знакомой ей позе пустой костюм. (Невольно приходит на память аналогичный эпизод из романа Булгакова «Мастер и Маргарита».)

В скульптуре, наряду с вполне нейтральными стульями Манцу, чисто сюжетно включаемыми им в композицию (женская фигура, сидящая на стуле), у таких мастеров, как Магритт или Макс Эрнст, стул превращается в зловещую пластическую метафору обезчеловечивания или, точнее, расчеловечивания человека. У Магритта бронзовая группа «Исцелитель» представляет собой сидящую мужскую фигуру, сложенную из клетки с птицей (метафора грудной клетки?), сброшенного на нее пиджака, шляпы на месте головы, брюк и ботинок; в руках «исцелителя» – трость. То ли человек, сидящий на стуле, то ли стул, похожий на сидящего человека.

<sup>24</sup> Чудовищный по своей бесчеловечности триумф пустого Стула создает Макс Эрнст в монументальной группе «Козерог».

<sup>25</sup> Произведение Раушенберга называется Echolotungen, что означает способ измерения морских глубин специальным инструментом – эхолотом, действующим при помощи звуковых сигналов.

<sup>26</sup> Восторженное восприятие поезда как приметы будущего характерно для футуристов: «Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыhtят от нетерпения на рельсах» (*Маринетти*, автор манифеста «Футуризм», 1909).

Ср. у В. Набокова: «Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома; вот он вошел с той стороны, призрачный гул его расшатывает стену, толчками пробирается он по старому ковру, задевает стакан на рукомоинике, уходит, наконец, с холодным звоном в окно, – и сразу за стеклом вырастает туча дыма, спадает, и виден городской поезд, изверженный дымом: тускло-оливковые вагоны... и куцый паровоз, что... оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен... Так и жил весь дом на железном сквозняке» («Машенька»).

<sup>27</sup> В сущности, о том же, хотя и в ином образном ключе, написано стихотворение другого лирического поэта – Давида Самойлова:

Если б у меня хватило глины,  
Я б слепил такие же равнины;  
Если бы мне туч и солнца дали,

Я б такие же устроил дали.  
Все негромко, мягко, неспешно,  
С глазомером суздальского толка –  
Рассадил бы сосны и орешник  
И село поставил у проселка.  
Без пустых затей, без суесловья  
Все бы создал так, как в Подмосковье.