

«...не искать никакой науки, кроме той, какую можно найти в самом себе...»

*Рене Декарт*

«Страх перед возможностью ошибки не должен нас удерживать от поисков истины»

*Гельвеций*

В пути, ведущем с земли – на небо и с небес – на землю, фактор времени, как правило, не отмечен значимостью, поскольку речь идет о чуде: чуде божественного озарения или озарения научного. Значимостью наделяется сам факт отрыва от земли – будь то огненная колесница Илиии Пророка или аппарат, в котором впервые взлетел в космос Гагарин. Не фигурирует фактор времени и применительно к лестнице – движение по ней, как правило, измеряется количеством духовно или физически преодоленных ступеней и окончательно утрачивает свой временной аспект с изобретением лифтов. *«Лифты обесценивают героизм покорителей лестниц. Отныне нет никакой доблести в том, чтобы поселиться в самом поднебесье»* (Г. Батляр<sup>1</sup>).

При любом движении по вертикали – полете ли в космос, или работе на строительных лесах высотных сооружений, гимнастических упражнениях под куполом цирка, или просто подъеме по лестнице на верхний этаж многоэтажного дома – сознательно или подсознательно, в большей или меньшей степени – возникает ощущение отрыва от земли (ср. выражение: утратить почву под ногами). Чем выше строят гимнасты лестницу из человеческих тел, тем более активно награждают их аплодисментами зрители, и не случайно момент отрыва от земли самолета (уже давно ставшего обычным средством передвижения) до сих пор маркируется своеобразной обрядностью – *«Займите свои места! Застегните привязные ремни! Не курите!»*. И до сих пор при посадке,

когда колеса находившейся в воздухе летающей машины касаются, наконец, твердой почвы, пассажиры, испытывающие – пусть подсознательно – чувство облегчения, часто взрываются аплодисментами.

История покорения человеком небесного пространства восходит к Ветхому Завету, согласно которому Вседержитель, сотворивший Небо и Землю, не вступал в прямой контакт с людьми, отдавая «распоряжения» голосом, знаком или через своих вестников. Прямой «разговор с небожителем» (И. Бродский) до сих пор не состоялся, ветхозаветные тайны миротворчества во многом остаются тайнами. Правда, по мнению Б. Раушенбаха, современная наука уже столкнулась с проблемой Большого Взрыва, после которого возникла наша Вселенная, таким образом, можно считать, что мир был сотворен, а не существовал вечно.

Что касается пути земного, то его символическое истолкование связано с Новым Заветом, оно имеет четко маркированное начало – не сотворение мира, совершившееся когда-то, в незапамятные времена, – но начало, начавшееся на глазах человечества и вполне «человеческим» событием – рождением Младенца. Ветхий Завет вне-историчен или над-историчен. Новый Завет – это начало истории, ее провозглашение Иисусом. «Он жил среди нас, мы знали Его» – говорили свидетели этого провозглашения.

Пауль Тиллих рассматривает смысловую оппозицию ситуаций: «Бытие и Бог» (Ветхий Завет) – и «Существование и Христос» (Новый Завет). В первом случае человеку противостоит непостижимое Бытие, являющееся прерогативой Бога. Во втором случае имеется в виду подражание Христу, духовное сосуществование с Ним.

Провозглашение Нового Завета означало начало и, как всякое начало, предполагало развитие во времени. Новозаветная история мыслится не просто как саморазвитие, но как активное «делание»: проповедь, совершение поступков, готовность на жертвы, на смерть. Если Ветхий Завет *свершался* вне времени, то Новый Завет *осуществлялся* во времени и, соответственно, предполагал конец: «Если было начало, не сомневайся о конце». Конец, после которого должно наступить новое начало. Поэтому новозаветное ожидание Страшного Суда связано не только со страхом, но также с надеждой – для каждого и для человечества в целом. А главное – с ощущением себя в потоке времени, в общем процессе исторического развития.

«...можно быть атеистом... и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом. ...Истории... не было у древних... Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории...» (Б. Пастернак<sup>2</sup>).

«Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, давкой в два яруса, на земле и на небе... И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий... подчеркнуто человеческий... и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек...» (Б. Пастернак<sup>3</sup>).

«Начался» не просто человек – начался путь человека в истории. «Я есмь путь» – провозгласил, согласно Евангелию, Христос. Новозаветная история разворачивалась не на небе, но на земле, это история «пешеходная», вся земля в ней истоптана следами ног – божественных и человеческих. «Пришли в Иерусалим волхвы с Востока». «Иосиф взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет». «Иосиф взял Младенца и Матерь Его и пришел в землю Израилеву». «И пришедши, поселился в городе, называемом Назарет». «В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует». «Приходит Иисус из Галилеи на Иордан». «Проходя близ моря Галилейского, Иисус...». «И ходил Иисус по всей Галилее, уча и проповедуя». «Не думайте, что я пришел нарушить закон». «И вот подошел прокаженный...». «Пришедши в дом Петров, Иисус...». «Проходя Иисус увидел человека...». «...и когда пришел Иисус...». «Когда Иисус шел оттуда...». «Когда же он пришел...». «И ходил Иисус по всем городам и селениям...». «Вышел он и пришел в свое отечество, за ним следовали ученики Его». Более того, Христос, согласно Евангелию, и по воде ходил, как по суше. При чтении Евангелия возникает впечатление, что вся земля покрыта следами ног Христа, его учеников и целых толп, ходивших за Христом, слушавших его проповеди и жаждавших исцеления.

Метафора пути как главной идеи христианского учения и главного постулата новозаветной истории определяет все дальнейшее ее развитие. Эта история осуществлялась на земле и хранила на себе «*следы стопы Христовой*».

И не только Христовой. В средневековье, – пишет Жорж Дюби<sup>4</sup>, – «все пространство было испещрено следами передвижения людей. Странствуют все: паломники, торговцы вразнос, искатели приключений, странствующие работники и бродяги...».

В русском фольклоре Земля жалуется Господу на тяжесть земных человеческих шагов: «Как расплатится и растужится / Мать сыра земля перед Господом: / Тяжело мне, Господи, под людьми стоять, / Тяжелей того людей держать...».

Новозаветная история осуществляется на реальной земле и в реальном, строго отмеренном историческом времени, оно начинается с рождением Христа и должно кончиться Страшным Судом, после которого *«времени больше не будет»* и наступит вечность.

«...вечность не есть длинное время, это, видите ли, отсутствие времени. Вечность – это все. То есть и прошлое, и настоящее, и будущее. Они лежат готовые... Об этом уже говорят и думают физики. Вечность это когда существует все и всегда... Я передвигаюсь по временной оси... хотя эту ось не видит никто, разве что Господь Бог. Вот вся эта ось и есть вечность» (Б. Раушенбах<sup>5</sup>).

Основная идея новозаветной истории, определившая весь ход ее развития, – это идея открытости исторического процесса, сменявшая принцип цикличности, повторяемости, характерный для до-христианских и вне-христианских цивилизаций. Идея пути, имеющего определенный вектор развития, направленный от начала – к концу, когда время исчерпает себя (*«времени больше не будет»*) и после *Страшного*, но справедливого *Суда* наступит новое начало – *«будет новая земля и новое небо»*. Эта стройная и во многом привлекательная доктрина породила, как известно, множество утопических концепций осуществления на земле социальной справедливости.

«Весь мир насилья мы разрушим / До основанья (Страшный Суд!), а затем / Мы наш, мы новый мир построим, / Кто был ничем, тот станет всем» (Рай!)

«Вперед – к сияющим вершинам коммунизма!»

(Примечательно не только сходство общей концепции исторического пути, но также речевое сходство.)

Новозаветная модель действовала на протяжении 2000 лет, продолжает действовать и по сей день. По сей день мир стоит перед угрозой ядерной, экологической, космической катастрофы, которую общими усилиями стремится избежать. До сих пор мир находится в состоянии ожидания и готовности. Ожидание и готовность – «*обетование и упование*» – важнейшие доминанты мировидения человека, начиная с эпохи Средневековья. Ждали ежечасно, находясь в состоянии повышенного душевного напряжения: «*О дне же том и часе никто не знает... Потому и вы будьте готовы...*» (Мф 24:36, 44).

Жизнь каждого *новозаветного* человека также мыслилась как путь, который он проходит от рождения – до смерти и за который должен держать ответ на последнем *Страшном* суде. На этом новозаветная тема пути во всех аспектах ее понимания – как жизненного пути, как нравственного пути, как пути исторического развития – завершается и наступает конец, эпилог. Об эпилоге, в сущности, ничего не известно – ни обладавшему богатой фантазией автору «Апокалипсиса», ни современным физикам, которые, по словам Б. Раушенбаха, только начинают об этом задумываться.

Начинают задумываться не только современные физики, но и современные писатели. Герои романа Грэма Грина «Последнее слово» считают, что должно наступить всеобщее благополучие: мир без войн, без границ, без революций – и без Евангелия. Все Евангелия уже уничтожены, остался единственный экземпляр, который хранит и читает единственный больной старик. К нему приходит Генерал, дружелюбно беседует с ним и сообщает, что вынужден его убить и уничтожить Евангелие. Старик не протестует. В последнюю секунду, когда уже раздается выстрел, у Генерала возникает сомнение: а что если то, во что верил старик, – правда?

Евангельским прообразом пути, «прожитого» *до конца* жизненного пути – служит «житие» Иисуса в его не божественной, но человеческой ипостаси – как биография сына Марии и приемного сына Иосифа. Житие, представлявшее собой путь не только в метафорическом значении этого слова, но и в прямом его значении, – путь, прожитый на земле, вплоть до самых последних его часов – оказавшихся физически непосильными даже для Христа, упавшего под тяжестью креста, который Он сам вынужден был нести во время пути на место казни. Средневековые «*жития*» праведников строились также в жанре пути

(«хождения»). При этом в них часто просвечивали узнаваемые ссылки на евангельское «житие» Христа.

В начале «Жития» Сергия Радонежского, составленного «премудрейшим» Епифанием спустя двадцать шесть лет после кончины Сергия, говорится: «Не допустил Бог, чтобы такой младенец, который должен был воссиять, родился от неправедных родителей. Но сначала создал Бог и предуготовил таких праведных родителей его и потом от них произвел своего угодника»<sup>6</sup>. Следует рассказ о чуде, ознаменовавшем рождение Сергия. Когда мать его (имя которой было Мария!) молилась в храме, «младенец начал кричать в... утробе, так что многие ужаснулись от этого... преславного чуда...» (так же, как «ужаснулась» Мария при первых обращенных к ней пророческих словах архангела Гавриила). Будущий святой в юном возрасте уходит в монастырь, принимает постриг, затем покидает обитель, уходит в «пустынь», где его искушает дьявол (очевидная цитата из евангельской истории Христа). Преодолев все искушения, Сергий создает монастырь, куда к нему приходят один за другим двенадцать учеников (двенадцать апостолов!). Это сакральное евангельское число тщательно соблюдается – если кто-то из «апостолов» умирает или уходит из монастыря, принимают нового. Когда в обители обнаружилась нехватка пищи, по молитве Сергия неожиданно появилась телега с продовольствием, присланная кем-то из богатых доброхотов. «Так же и в древности, – пишет автор «Жития», – некогда в пустыне Бог манну послал израильтянам...», и добавляет: «...нерукотворной поистине казалась ниспосланная пища»<sup>7</sup>. Примеров таких очевидных совпадений с Евангелием в сочиненном Епифанием «Житии» Сергия достаточно. Некоторые из них, по-видимому, являются результатом сознательного подражания Христу самого Сергия, другие, возможно, принадлежат автору «Жития».

Аналогичные «цитаты» из евангельского «жития» Иисуса часто встречаются и в других памятниках житийного жанра. Так «Житие» Франциска Ассизского (XIV век) начинается словами: «Господин наш святой Франциск, в начале существования Ордена своего, избрал двенадцать товарищей, так же, как Христос двенадцать апостолов. Из этих двенадцати апостолов один удавился – то был Иуда; равно и один из двенадцати товарищей святого Франциска повесился... то был брат Иоанн... сам надевший себе веревку на шею»<sup>8</sup>. В житии говорится, что Святой Франциск, подражая Христу, удалился на пустынный остров

и «постился 40 дней и 40 ночей, не вкушая никакой телесной пищи»<sup>9</sup>.

Согласно «Житию», Сергей Радонежский не только сам без усталости ходил по Руси, создавая новые обители, монастыри и храмы, – он благословлял своих последователей на пешее *хождение* далеко на север земли русской для основания там православных церквей и монастырей. *Хождения* обычно длились месяцами, а то и годами, – ходили не только по своей земле, ходили и в чужие, дальние страны. И хотя такие путешествия были не всегда пешими, они неизменно назывались «*хождениями*».

«Аз, грешный Стефан из Великого Новагорода, с своими други осмью приидох в Царьград поклонитися святым местом и целовати телеса святых... В неделю Страстную приидохом в град, и идохом к святей Софеи... А в Царьград, аки в дубраву велику внити: без добра вожа не возможно ходити... Опосле проидохом к Иерусалиму»<sup>10</sup>.

Профессиональными ходоками по святым местам были в России «калики перехожие». Первое упоминание о них встречается в русской летописи 1163 года: «Ходиша из Великого Новагорода от Святой Софии 40 муж калицы ко граду Иерусалиму ко гробу Господню».

И более поздний фольклорный текст<sup>11</sup>:

«А идтить нам, братцы, дорога не ближняя –  
Идти будет ко городу Иерусалиму,  
Святой святыне помолитися,  
Господню гробу приложитися,  
Во Ердань-реке искупатися,  
Нетленною ризой утеретися,  
Идти селами и деревнями,  
Городами теми с пригородками».

Зрительным воплощением жизненного пути можно считать житийные иконы, в которых представлены самые значимые эпизоды жизни святого – его жизненное «*делание*». Как правило, иконописная биография начинается с рождения святого, иногда даже раньше – с пророческого видения будущей матери. В русской житийной иконе митрополита Петра, приписываемой Дионисию, в первом клейме представлено провидческое сновидение матери будущего святого, увидев-

шей, что она держит на руках *Агнца божьего*. В клеймах иконы традиционно изображены важнейшие события духовной и «светской» деятельности святого. Завершается это иконописное жизнеописание явлением Петру ангела, возвестившего его близкую кончину; изображаются его похороны и чудеса исцеления на его гробнице. Представлен весь жизненный путь митрополита в наиболее значимых его деяниях – поскольку, согласно средневековым представлениям, когда человек отправляется на тот свет, *«все дела его идут вослед ему»*.

По этой иконографической схеме – с неизбежными биографическими вариантами – обычно строились все житийные иконы. В сущности, житийная икона, помимо ее ритуальной, моленной функции, выполняла функцию поучительного «чтения» для не владевших грамотой. Хотя клейма житийных икон обычно сопровождалась краткими цитатами из «Жития» святого, в Средние века, особенно на Руси, неграмотных было великое множество, даже в среде монастырской братии. Да кто и учился грамоте, скоро забывал ее по ненадобности.

Бернар Клервоский<sup>12</sup> (XII век) с неодобрением пишет об обилии изобразительных мотивов в живописном и скульптурном декоре храмов, считая, что они таят в себе опасность светских соблазнов. «Столь велика... столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочитают читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божьем, поучаясь».

В русском фольклоре тема пути связана, главным образом, с проводами в дальний путь, как правило, грозивший опасностями: «Сохрани и помилуй / При пути при дороге, / При темной при ночи! / От бегучего от зверя, / От ползучего от змея, / При пути его при дороге, / Сохрани его Господь Бог». И особенно с проводами в еще более далекий путь – отбытием на «тот свет»: «Куда снарядилась, куда сокрушилась? ... Во котору путь – тропу, широку дороженьку?» (традиционный зачин плача по покойнику).

Путь на «тот свет» был трудным. Народной фантазии он представлялся в образах вполне земных. Находился «тот свет» «на высокой горушке, за темными лесами за дремучими», где «буйны ветры не провевают... нет проезду туда на ступистых лошадушках, нет проходу во темных лесах дремучих». В этот трудный путь – до самой «забыть реки», провожал усопшего (во всяком случае – благоче-



стивого усопшего) либо Святой Никола («быстрый помощник»), либо Архангел Михаил.

Средневековый человек постоянно смотрел на небо, ожидая вести, знака – чаще недоброго – предвестия беды, «конца света» – «светопрествления». Кажется, на небо он смотрел чаще, чем на землю. И чаще со страхом, чем с надеждой. Именно на небе старался он прочесть будущее – не столько свое собственное, сколько будущее «мира сего». Землю средневековый человек знал на ощупь, истоптал ее собственными подошвами. Неба он боялся. Тем более, что все, что происходило на небесах, требовало разгадки, истолкования.

В самом конце Средневековья, уже на грани эпохи Возрождения (в 1392 году) Сакетти пишет о своем предчувствии «конца света», однако при этом глядя уже не вверх, на небо – но вниз, на землю. «Чем более я оглядываюсь назад и пристальнее наблюдаю за землей и притом хочу заглянуть вперед (тем больше) кажется понимаю, что мир приблизился к своему концу; я боюсь, что тот, кто должен протрубить, уже взял трубу в руку и собирает куски (плоти) воедино, дабы каждая душа предстала в своей телесной оболочке. Трудно сказать, чего здесь больше – еще средневекового страха или уже ренессансной иронии»<sup>13</sup>.

В эпоху Возрождения средневековые представления о земной жизни как о временном преддверии жизни вечной вытесняются жадным стремлением максимально использовать краткий отрезок отпущенного человеку земного пути. «Помни, как текущие реки уносят воды к морю и никогда не возвращаются вспять, так часы уносят с собою дни, дни – годы, а годы – молодость, за которой нас ждет два равно жалких конца; либо смерть, либо дряхлая старость... Употребляй же текущее время так, чтобы в старости не корить себя за молодость, прожитую зря... будет поздно наверстать то, чего нельзя наверстать» (Боккаччо). Ни о пути «на тот свет», ни о жизни потусторонней люди Возрождения особенно не задумывались, разве что – о посмертной земной славе.

На небо человек Возрождения смотрел редко, а если и смотрел, то скорее с иронией, чем с благоговением. «Ежели поглядеть на наш мир с высоты небес, как Юпитер смотрит, по рассказам поэтов...» – пишет вернувшийся из Италии Эразм Роттердамский в своей «Похвале глупости»<sup>14</sup>.

Людей Возрождения гораздо больше интересовала земля, ее до-роги, открывавшие неограниченные возможности овладения земны-

ми просторами. О дорогах много размышлял Альберти, об их разнообразном назначении, их благоустроенности, и особенно – о том, какие виды, городские и природные, открываются взору идущего или едущего по дороге. Он отдает предпочтение дорогам, проложенным по высокой насыпи или по открытому пространству, среди полей. На такой дороге путники «в значительной степени будут отвлечены приятностью вида... от тягости странствия»<sup>15</sup>. Дорога, – пишет Альберти, – должна быть удобной, широкой, по возможности – двойной, когда «посередине поставлен ряд камней, чтобы по одной стороне шли туда, по другой – оттуда во избежание столкновения спешащих». Дорога должна быть с обширным кругозором. «Как хорошо будет, когда при прогулке на каждом шагу постепенно будут открываться все новые стороны...» Для Альберти дорога – не для благочестивого «хожения», но для поучительного развлечения. Часто дороги – пишет Альберти, – усеяны множеством памятников, глядя на следы минувших времен, путник будет припоминать подвиги величайших мужей. Превосходным будет украшением, «если путникам... представится случай завести разговор – общительный друг... в дороге заменяет повозку». Дорога для Альберти – это открытие нового – новых впечатлений, новых горизонтов, новых спутников.

«Гладь сонных вод, кристальных волн каскады,  
Древа, цветы и травы всех пород.  
Луга, холмы леса, полны прохлады,  
Здесь светлый дол, а там тенистый грот...»

(Торкватто Тассо<sup>16</sup>)

Средневековая композиционно-смысловая схема, построенная по восходящей, рассчитанная не столько на глаз смотрящего, сколько на его духовное восприятие, вытесняется в эпоху Возрождения схемой горизонтальной, построенной по принципу: *отсюда* (от зрителя изображенного, а также зрителя реального) – *туда*, в глубь композиции; от смотрящего – на объект смотрения, на то, что путник видит или может увидеть, проходя по дороге, оглядываясь по сторонам или вглядываясь в даль.

В пору Возрождения, как и в Средневековье, пространство продолжало измеряться шириною шага – шага человеческого или шага лошади. Но к концу XVI столетия, с открытиями Коперника, возникают другие – космические – масштабы, другие измерения пространства и времени. И не только в небесах, но и на земле. Среди

художников, возможно, одним из первых ощутил эту новую систему величин Микеланджело: «О темень бытия! / Куда, к чему ведешь ты, колея?»<sup>17</sup>. «Верни, земля, следы моим стопам, чтоб встать траве, примятой мной сурово...»<sup>18</sup>. Земные масштабы – колея дороги, следы земной стопы – померкли, обесценились перед раскрывающимися иными горизонтами: «Что впереди – ни выразить, ни знать: / Кончина мира или благодать?»<sup>19</sup>.

«Ренессанс был периодом чрезвычайно нерадостным. Это было время колоссального духовного, идейного, какого угодно разброда – политического, прежде всего».

И. Бродский<sup>20</sup>

С конца XVI столетия внимание снова привлечено к небу – но уже не к небу трансцендентному, не к небу евангельскому и не к иронически вытеснившему его небу «античному» – но к внезапно открывшемуся небу «астрономическому». Наступила пора не описывать небо, с которого смотрит, по словам поэтов, Юпитер, но «Исследовать кружения планет, / Архитектуру мира, неба своды»<sup>21</sup>.

Грань XVI и XVII веков – один из самых напряженных, самых драматичных периодов в европейском мировидении и европейском искусстве. Особенно – итальянском. Композиционный миропорядок – еще сохранявшийся, при всем его сюжетном и смысловом драматизме, в творчестве Микеланджело, даже в его позднем «Страшном Суде» – этой, по словам Герцена, «Варфоломеевской ночи на том свете»<sup>22</sup> – рушится в смятом искусстве Тинторетто. В его «Похищении тела Св. Марка» человеческие фигуры – одни врываются в пространство картины, падая на ходу, другие в ужасе из картины убегают. Мечутся не только персонажи, мечется и само пространство, в стремительной перспективе мчащееся в глубину – и одновременно выталкивающее из картины фигуры главных персонажей переднего плана. Четко выделенная, выложенная светлыми плитками средняя линия пола воспринимается и уходящей вдаль – и рвущейся навстречу зрителю. В этом полотне Тинторетто, законченном в 1566 году, глубина, даль являют собой главную образную составляющую. Эта картина – про пустоту земного пространства и про пустоту неба, затянутого грозными тучами. В его «Тайной вечери» 1581 года действие втиснуто в тесный, трехуровневый интерьер; от образной выразительности плоскости пустого пола остается лишь небольшой фрагмент на переднем плане да несколько ступенек лестницы, а вместо грозных темных туч – едва освещенный

потолок низкой комнаты, в которой разворачивается бурная драма «Тайной вечери». Наконец, в картине на тот же сюжет, законченной в 1594 году, пустого пространства вообще нет. Все заполнено мечущимися фигурами, а под потолком так же мечутся взволнованные ангелы.

Композиционно-смысловое смятение охватывает все итальянское искусство рубежа XVI и XVII столетий. В картинах Караваджо поражает *искусительность* переднего плана и композиционная боязнь глубины. Словно какая-то непреодолимая сила выталкивает персонажи на самый край, в неструктурированное пространство внекартинной реальности, которое их пугает (как «Юношу, укушенного ящерицей»), или притягивает (как «Юношу с корзиной цветов»), от которого они пытаются заслониться, обернувшись спиной к зрителю (как ангел в «Отдыхе на пути в Египет»), и в которое падают, ударившись головой о нижний край полотна (как герой картины «Обращение Савла»). Барочное искусство XVII века, особенно итальянское, вне зависимости от сюжета – драматического или триумфального – на глубинном уровне это, как правило, композиционная катастрофа, обвал.

И не только обвал композиционный, но часто обвал сюжетный – как в росписи «Залы гигантов» в Палаццо дель Те в Мантуе, выполненной Джулио Романо, где под рухнувшими скалами, отчаянно сопротивляясь, гибнут люди. Роспись выполнена еще в 30-е годы XVI века, но воспринимается как предвидение катастрофы барочной. Так же, как провидческие строки Микеланджело: «Небо... / Смежило взор, разверзло зев земли, / Шатнуло горы, всколебало море»<sup>23</sup>.

Астрономические открытия изменили всю картину мироздания. И земля, и небо потеряли свою *недвижимую* значимость и устойчивость; человек – определенность своего положения между землей и небесами. «Человек... очевидно, заблудился, потерял свое истинное место и не может его найти. Он тщетно ищет его повсюду, в тревоге, окруженный непроницаемой тьмой». Но земля и небо, так много говорившие человеку и так о многом с ним говорившие, отчужденно молчат – «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств» (Паскаль<sup>24</sup>). Все в мире потеряло устойчивость, все меняется с возрастающей быстротой: «...мчится в беге лет / К концу наш век в однообразной смене, / Безумный зверь, преследующий тени: / Крушенье солнц – мелькание комет ...» (Луис де Гонгора); «...где / Тот ум, что нам помочь бы мог в беде, / Распалось все, ни в чем порядка нет...» (Джон Донн).

Европейское искусство XVII столетия – это искусство «после астрономической катастрофы», искусство, растерявшее устоявшиеся представления о ценностном, смысловом различии верха и низа; объема и пространства, телесности и духовности. Поистине, это искусство «барочное», что в переводе на русский язык означает – «странное».

Настолько «странное», что порой ставило в тупик зрителей. Заказчики Рубенса не раз жаловались на непонятность его картин, и ему приходилось давать объяснение сюжетов, чтобы избежать неверной их расшифровки. В письмах он удивляется, что зрители принимают «Аллегорию города Лиона» – за Богиню Кибелу, а «Часы рождения королевы» – за амуров; хотя нет ничего проще, как догадаться, что скорбная женщина в траурной одежде – это «Несчастливая Европа». Правда, в другой его картине такая же женщина изображала «Общественное горе».

«В искусстве барокко мир предстает лишенным устойчивости, находящимся в состоянии беспрестанных перемен, закономерность которых непостижима в силу их иррациональности».

В. Бахмутский<sup>25</sup>

Исключение составляли лишь полотна Пуссена и Веласкеса, устоявшие в атмосфере всеобщей смятенности, вызванной *небесным землетрясением*. Устоявшие – но какой ценой?

Гениальное полотно Веласкеса «Менины» производит впечатлительное внезапное стоп-кадра. Все остановилось, замерло в незаконченных движениях – и художник с кистью в руке, готовый, но так и не успевший нанести мазок; и мужчина на заднем плане, отодвинувший рукой портьеру, чтобы войти, но так и не вошедший; и обе придворные дамы – левая, порывисто протянувшая руки к маленькой принцессе, но так и не успевшая ее коснуться; правая, начавшая, но так и не закончившая свой реверанс; и сама принцесса, в несколько неуверенной позе вопросительно смотрящая (на родителей?) – так ли, правильно ли она себя держит? И даже шаловливый мальчик паж, попытавшийся украдкой толкнуть ногой лежащего на переднем плане большого пса, но, по-видимому, так и не успевший его коснуться, поскольку пес никак не прореагировал.

По-иному, нежели итальянское, пережило «астрономическую катастрофу» искусство так называемого Северного Возрождения, и в

первую очередь, творчество его главного художника, нидерландского современника Микеланджело – Питера Брейгеля Старшего. Его картины – взгляд не снизу вверх, как у итальянцев, но сверху вниз, с «астрономических» (обезбоженных?) небес, откуда сорвался барахтающийся в море Икар и откуда бестолково мечущиеся фигурки людей кажутся растревоженными муравьями. Брейгель «смотрел на арену человеческой жизни как бы с дозорной башни... наблюдая кишашую муравьиную жизнь людей» (О. Бенеш<sup>26</sup>).

Оттуда же, сверху, увидел Брейгель и поражающую своей торжествующей бессмысленностью «Страну лентяев», и заранее обреченную попытку возведения Вавилонской башни, которая у него стала рушиться уже с самого начала строительства. Но Брейгель со своей *высотной позиции* увидел и другое – увидел пахаря, идущего за плугом, старательно прокладывающего борозды – «земные колеи». (Неожиданная, несомненно случайная, но тем более значимая, переключка с темой *исчезающей колеи* у Микеланджело.) И главное – Брейгель увидел широко раскрывающиеся, разворачивающиеся земные дали, сулящие безграничные возможности земных *путей*. За год до смерти Брейгель – сверху – увидел процессию обреченных на гибель слепцов. Он изобразил эту трагическую ситуацию задолго до того, как о ней написал Паскаль: «Представьте себе цепочку людей в кандалах, все они приговорены к смерти, и каждый день кого-то казнят... Вот образ удела человеческого»<sup>27</sup>.

Заявленная Брейгелем тема «Слепых» получила подробное развитие и перетолкование в творчестве Рембрандта, создавшего целую графическую серию, посвященную истории Товита, ослепленного по воле Господа Бога и, по Его же воле, прозревшего.

Из текста «Книги Товита», написанной от первого лица, не вполне ясно, за что покарал его Господь, причем весьма необычным способом. Однажды, когда он лежал с открытыми глазами, «воробы испустили теплое на глаза... и сделались на глазах... бельма». Следует история сына Товита – Товия, который, с помощью ангела, совершает ряд богоугодных поступков и добивается исцеления – «прозрения» – отца (Товит 2:10).

Тема «слепых» претворяется в искусстве Рембрандта в тему избавившихся от слепоты – в тему прозревших. Прозревших не только физически, как Товит, но и духовно – как Асур, которому Эсфирь

раскрывает правду, заставляет его прозреть. Духовное прозрение – и как зримое воплощение его – тема пути. Не пути ухода, но пути возвращения – возвращения в дом свой – в дом своего внутреннего я. Этому посвящено не только «Возвращение блудного сына», но, в сущности, все творчество Рембрандта.

И не одного Рембрандта – искусство Голландии XVII века, открывшее для себя образ человека наедине с самим собой, в замкнутом пространстве своей комнаты (зримого аналога пространства своей души) – человека, погруженного в раздумье (в размышление о своем «жизненном пути»?)

Особенно часто обращался к этому сюжету Вермеер. Это и его «Девушка с письмом», задумчиво стоящая у открытого окна (1657), и «Служанка», задумчиво следящая за струей льющегося из кувшина молока (1658), и снова «Женщина с письмом» (1663), и «Женщина, взвешивающая жемчуг». Вермеера, по-видимому, привлекало состояние одинокой задумчивости или задумчивого одиночества. Этот мотив, по-разному интерпретированный, часто возникает в голландской живописи XVII столетия.

Молчащее пространство комнаты особенно выразительно в картине Питера Янсенса Элинга, где изображена сидящая женщина, погруженная в чтение. Фигура читающей отодвинута на второй план, подчеркивая пустоту ведущих вглубь половиц, по которым бесшумно, словно крадучись, «ступают» сброшенные с ног домашние туфли.

Еще более выразительно «молчащее» пространство в картине Эмануэля де Витте «Интерьер с женщиной у клавесина», где представлены три, уходящие в перспективу комнаты со странно выделяющимися на темном полу светлыми половицами, неравномерный ритм которых привлекает внимание своей неоправданной случайностью. Пустоту комнат не нарушают – скорее подчеркивают – две женские фигуры. В первой комнате спиной к зрителю сидит за клавесином женщина, в висящем на стене зеркале отражается не лицо, но лишь верхняя часть ее нарядного белого чепца. В глубине последней, третьей, комнаты виднеется еще одна сидящая женская фигура в таком же белом чепце, она обращена лицом к зрителю и смотрится как отражение во втором далеком зеркале женской фигуры переднего плана. Настораживающую странность этой «игры в замороженное пространство» усиливают торжественно повторяющиеся вертикали тяжело свисающих темно-красных занавесей. Про что эта, на первый взгляд, бытовая картина? Просто ли это – «фламандской кисти пестрый сор»?



В голландском искусстве и, прежде всего, в искусстве Рембрандта раскрываются не только глубины человеческих душ, но и далекие, точнее – широко простирающиеся – виды природы. Если в искусстве средневековом пространство вздымалось вверх, если искусство Возрождения стремилось прорвать глазом пространство вглубь, то искусство XVII века окидывало взглядом пространство вширь, как бы следуя за ним по линии горизонта.

Принимая – по предложению Лихтенберга – небольшое отступление от истины за саму истину, можно было бы сказать, что «странное», внутренне драматичное искусство барокко, в разных аспектах его осуществления, открыло трагическую, по сей день волнующую человечество тему судьбы земного мироустройства:

«Живем над пламенем вселенским,  
На тонкой корочке живем.  
Гордимся прочностью железной,  
А между тем в любой из дней,  
Как детский мячик, в черной бездне  
Летит земля. И мы на ней».

Н. Коржавин<sup>28</sup>

«Скрипят небесные стропила –  
Вселенский дом грозит упасть...»

Вениамин Блаженный<sup>29</sup>

Что касается голландского искусства XVII века и, прежде всего, искусства Рембрандта, то в нем получила развитие открытая еще Средневековьем не менее, если не более важная тема – тема жизненного пути человека, его «дороги жизни».

В последнее десятилетие XVII столетия центр художественной активности из Италии и Голландии перемещается во Францию. Именно во Франции, казалось бы внезапно, разгорается бурная дискуссия о пути дальнейшего развития культуры и, прежде всего, литературы и изобразительного искусства. Вспыхивает так называемый «спор о древних и новых». Внезапность этого спора – кажущаяся. «Прежде чем появится тот или иной яркий культурный феномен, должно возникнуть “силовое поле” новой культуры» (В. Бахмутский<sup>30</sup>). На пере-



ломе от XVII к XVIII столетию «силовое поле новой культуры» возникло. В очередной раз настало время выбора исторического пути.

Античность продолжала восприниматься как высокий, достойный подражания образец. Сигналом к началу спора послужило публичное чтение поэмы Шарля Перро во Французской Академии в январе 1687 года. Поэма называлась «Век Людовика Великого» – век, который, по утверждению автора поэмы, ни в чем не уступает векам «великой» античности, и даже превосходит их. Чтение поэмы вызвало бурную реакцию. В сущности, речь шла о новом, современном пути развития искусства и о переоценке античного наследия. «Твердили в старину: божественный Платон! / Но, право, нам теперь довольно скучен он...»<sup>31</sup> Торжественная декламация с академической кафедры вызвала у одной части аудитории восторг, у другой негодование. «Это позор для Академии!» – крикнул находившийся в зале Буало. Но большинство слушало с интересом и одобрением:

«Отныне на земле и в небе есть едва ль  
Недостижимая для наших взоров даль,  
И наши во сто крат умножились познанья,  
Предела больше им не ставят расстоянья.  
Мы зрительной трубой безвестности покров  
Сорвали с сонма солнц и тысячи миров»<sup>32</sup>.

По сути дела, речь шла не только об отношении к культуре древних, но и об оценке своей собственной, современной культуры – иными словами, о самооценке. Особую остроту приобрела критика античности, когда Перро обратился к искусству изобразительному:

«Скажи нам, Живопись, влюбленная в природу,  
Не мифам вековым, а истине в угоду,  
Ужель столь даровит художник всякий был,  
Что в древности седой божественным прослыл?  
И часто ли тогда шедевры создавали,  
О коих нынче нам все уши прожужжали?»<sup>33</sup>

Перро подвергал критике не только искусство античности, он осмелился поднять руку даже на «божественного» Рафаэля, который, по его словам, как и другие художники эпохи Возрождения, «не умел свет и тень в картине сочетать» и не принимал в расчет «завесы воздуха». Перро смело противопоставлял Рафаэлю современное искусство Лебрена:

«Недаром наш Лебрэн, чьи чудные картины  
Избегнут тления и времени Патины  
И наших правнуков все будут изумлять,  
Так строго сей закон умеет соблюдать»<sup>34</sup>.

Против Перро выступил в печати Буало, обвинивший своего противника в элементарной неграмотности. «Древних» решительно поддержал Лафонтен: «...те, кто к древним взор не хочет возвести, / Ища других путей, сбиваются с пути». Менее агрессивную позицию занимал Франсуа Фенелон. Он утверждал, что изучать «древних» необходимо, но не для того, чтобы следовать им, а чтобы их превзойти. Более того, «...если вам когда-нибудь удастся превзойти древних, – пишет он в “Письме о занятиях Французской Академии”, – то этой честью вы будете обязаны им самим». Соперничество «новых» с «древними» будет, с его точки зрения, опасным, если оно перейдет «в пренебрежение к ним и нежелание изучать их» (1714).

Отголоски «спора о древних и новых» продолжали звучать вплоть до 60-х годов XVIII столетия. «Если Гомер сильнее Вергилия, Вергилий умнее и благозвучнее Тассо, Тассо интереснее и разнообразнее Вольтера, разве я откажу в должном почтении последнему? Завистники своих современников, долго ли вы будете стараться унижить их своими вечными сравнениями с древними? Разве это не странный способ судить, оценивая древних только с их хороших сторон, как вы делаете, и закрывая глаза на их недостатки, и напротив того, иметь открытые глаза на одни лишь недостатки современников, упорно закрывая глаза на их красоты? Разве для того, чтобы хвалить тех, кто доставляет вам удовольствие, вы должны ждать, чтобы их больше не было? На что им похвала, которую они не смогут услышать?» (Д. Дидро<sup>35</sup>).

Первым, поистине знаковым произведением искусства XVIII столетия можно считать картину Ватто «Паломничество на остров Цитера» (1717). По-античному звучит в ней только название острова – «Цитера», остров богини любви. Все остальное – современность. На фоне естественного, «современного» лесного (точнее – паркового) пейзажа одетые по-современному дамы и кавалеры отправляются в увеселительную прогулку на парусной лодке. Про что эта картина? Художник задумал ее как конкурсное произведение, рассчитывая получить звание академика. Однако академическое жюри, по-видимому,

оказалось в затруднении, поскольку ничего «академического» обнаружить в картине не удавалось. Художнику предложили изменить ее название на более общее – «Галантное празднество». Ватто вынужден был согласиться, хотя, возможно, это несколько снижало значение присужденного ему звания, в котором после традиционного «академик», по-видимому, должна была следовать оговорка: «галантных празднеств».

В сущности, картина «Паломничество на остров Цитера» открывала тему пути как одну из главных, если не главную, в искусстве XVIII столетия. Ватто изобразил отправление в путь – не только как перемещение в пространстве и времени, но также – как многообразие (или смену) душевных (пусть игровых) переживаний самой ситуации нахождения в пути: колебания, согласие на поездку, робость, настойчивость, кокетство, развязность, решительность. Пусть это еще не «жизненный путь» – но это уже развивающаяся во времени жизнь человеческой души (не «остановись мгновенье», но «сменись мгновенье») – своеобразное предвесье темы «жизненного пути».

Волею исторических судеб (или неосознанного исторического предвидения?) сентиментальное «Паломничество» Ватто полвека спустя неожиданно отозвалось в программном сочинении Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1762), в котором автор перемещается в пространстве не столько в поисках новых зрительных впечатлений, сколько ради знакомства с самыми разными людьми – от светских дам до бродяг и нищих, «коллекционируя» вызванные этими случайными контактами свои собственные душевные состояния. Размышляя над тем, что заставляет людей отправляться в путешествие, Стерн создает подробную классификацию путешествующих: «*праздные, любопытные, вруны, гордые, тщеславные, страдающие сплином, путешествующие по необходимости*» – и приходит к выводу, что «*настоящие путешественники*» разъезжают по миру без всякой необходимости, лишь «*в погоне за знаниями и совершенствам*».

«Я хотел бы, – пишет Стерн<sup>36</sup>, – увидеть наготу их сердец, сквозь различные покровы одежд, климата и религии высмотреть, что в них есть хорошего, дабы по такому примеру образовать свое собственное сердце».

Отдавая себе отчет в спорности сопоставления двух столь различных произведений, как «*галантная*» картина Ватто – и серьезное, проблемное сочинение (по сути дела – трактат) Стерна, следует в оправдание сказать, что их объединяет само отношение к пути не столько

как к перемещению, сколько как к переживанию – эмоциональному (у Ватто), интеллектуально-сентиментальному (у Стерна). Переживанию – в первом случае персонажами, во втором случае автором, самой ситуации нахождения в пути. В сущности, и в том и в другом случаях речь идет о «*заблуждениях сердца и ума*», как назвал свой роман Кребийон-сын. Однако есть между ними и существенное различие. В начале столетия персонажи Ватто интересуются только собой и своими партнерами. Во второй его половине – в пору Просвещения – Стерн интересуется всем и всеми, кто попадает к нему на пути.

Хотя Французская Академия, в сущности, присудила Ватто звание «академика галантных празднеств», художник с полным правом мог претендовать на большее, поскольку его произведение являло собой последовательное живописное опровержение основных композиционных приемов искусства классицизма XVII века, главным представителем которого можно считать Пуссена. Известно, что Ватто интересовался творчеством Пуссена, создается впечатление, что его конкурсная картина была задумана как своеобразная полемика с основными приемами композиционного построения пуссеновских полотен.

«Моя натура, – писал в одном из писем Пуссен<sup>37</sup>, – заставляет меня искать и любить вещи, хорошо упорядоченные, избегая беспорядка, который мне так же противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте...» (и далее) «...слово “модус” означает... не что иное, как определенный и твердый порядок, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность»<sup>38</sup>.

Ватто (сознательно или подсознательно) полемизировал с Пуссеном на самом глубинном уровне – на уровне композиции, или, по словам Пуссена – «*модуса*», воплощающего «*меру и твердый порядок*». В картине Ватто последовательно отрицаются основные законы классицистического построения. В ней нет композиционно-сюжетного центра, во всяком случае – и сюжетно, и композиционно – он нивелирован. На слегка возвышающемся пригорке, на самой грани между подъемом и спуском, помещена колеблющаяся пара «пилигримов», готовая то ли двинуться вперед, то ли возвратиться назад. При этом главные образно-смысловые акценты раздвинуты в стороны. Направо – увитая розами мраморная статуя Венеры, налево – нарядная, окруженная амурами, готовая к отплытию ладья (начало – и завершение пути). В сущности, Ватто применяет антиклассический композиционный прием пустого (или, во всяком случае, «сюжетно приглашенного») центра. К тому же, именно слева, а не в центре, как полагалось по правилам классической

композиции, открывается вид вдаль. Более того – действие развивается не слева – направо, как это обычно происходит в картинах Пуссена, но справа – налево, и не по восходящей, но по нисходящей (путь, композиционно ведущий не вперед и вверх, но вниз и назад). И главное – в этой конкурсной картине – своеобразном художественном манифесте Ватто – нет главного героя. Вполне понятно, что колебавшимся членам академического жюри пришлось сделать оговорку: «академик», но всего лишь – «галантных празднеств».

Картину Ватто можно рассматривать как последовательную антитезу пуссеновской картине «Аркадские пастухи», имея в виду не только ее статическую, предельно замкнутую, «классическую» композицию, но также ее сюжет: счастливые аркадские пастухи, живущие только в настоящем, неожиданно открывают для себя прошлое – и изумленно замирают в вопросительных, статически симметричных позах, на фоне мемориальной каменной плиты с *античной* надписью.

Два десятилетия отделяют этот «живописный манифест» Пуссена от «Спора древних и новых», с его пафосом отрицания античной традиции. А спустя два десятилетия после «Спора» Ватто пишет свою «главную» картину, где не только последовательно нарушаются все приемы классической (пуссеновской) композиции, но где речь идет не об изумленном открытии *прошлого*, но о беззаботном путешествии в *будущее*, маячащее на горизонте. В сущности, это было своеобразное продолжение «спора древних и новых», переведенное на язык изобразительного искусства.

XVII век был веком «великого перелома» – от мировидческих потрясений – к постижению духовного многообразия земного бытия, познавательному любопытству следующего, XVIII, столетия, которое было занято поисками не столько путей, сколько различных возможностей их использования, стремлением узнать, увидеть, как живет в других местах, в других странах – и оценивающе взглянуть со стороны на свою страну. Это было столетие жадного интереса ко всему, что делается в мире, и не просто интереса, но неутолимого, почти «детского» любопытства. Его не могли утолить сведения, сообщаемые издававшейся во Франции «Энциклопедией», представлявшей собой «Толковый словарь наук, искусств и ремесел» (или «Библию для неверующих», как назвал ее главный инициатор издания и главный автор статей – Дидро). Человек XVIII века – века Просвещения – хотел все увидеть собственными глазами, все понять и оценить. Таким изо-

бразил его Вольтер в романе «Кандид», где герой, которому попала в руки плохо составленная географическая карта, беспорядочно мечется по всему миру – не только доступному, но и недоступному – как фантастическая страна «Эльдорадо», находящаяся где-то среди непреодолимо высоких гор, в которую он попадает случайно. Это страна, где денег не существует, а золото и драгоценные камни валяются, как мусор, под ногами, где нет священнослужителей, поскольку каждый, при желании, может общаться с Богом без посредников. Вместо храмов там высятся многоэтажные, поднимающиеся к небесам светские здания. Более того – представ перед Правителем этой страны, полагается без всяких церемоний обнять его и расцеловать в обе щеки. (Поистине «просветительская» утопия!) Герой романа Кандид все это увидел, оценил своим трезвым, не склонным к смелым откровениям умом: «Должно быть, это и есть страна, где все хорошо, ибо нужно же во что бы то ни стало, чтобы была хоть одна подобная страна»<sup>39</sup>. Он понял, «как важно путешествовать по миру», однако, вернувшись, решил, что самое мудрое – это скромное существование в собственном скромном жилище, на собственном скромном участке земли, где следует «возделывать свой сад».

В следующем году Вольтер публикует сочинение – «Царевна Вавилонская» – что-то вроде сказочной пародии на «Кандида». Действие начинается с древнего Вавилона времени Нимрода и завершается Россией времени Екатерины Второй. Два главных героя – прекрасная Вавилонская принцесса и ее возлюбленный – гонятся друг за другом по всему свету и соединяются лишь в самом конце повествования. Они объезжают все страны, подвергаемые автором суровой критике. Исключение составляют лишь родина героя – идеальная страна «гангаридов» (страна пастухов) – вариант счастливой страны Эльдорадо в «Кандиде», а также – как это ни парадоксально – Россия времени Екатерины Второй, названная страной «*кимерийцев*».

К теме пути в разных ее вариантах Вольтер обращается неоднократно. В 1753 году, еще до «Кандида», он сочиняет фантастическую «Историю путешествий Скарментадо», где мир представлен как торжество зла, поскольку история – это только картина человеческих бедствий. В «Задиге», как и в «Царевне Вавилонской», действие развивается одновременно – и в Древнем Вавилоне, и в современной Европе. В «Микромегасе» путешествие приобретает уже космические масштабы – обитатели Сириуса спускаются на Землю, где все кажется им микроскопически малым, моря воспринимаются как лужи, а чело-

веческие фигуры – как трудно различимые козявки. Рассуждения людей о Земле как о центре мироздания и о Человеке как о хозяине мира вызывают гомерический хохот у обитателей Сириуса и Сатурна.

Вольтер назвал эпоху Просвещения *«великой революцией в умах»*. В день кончины, подводя итог своему жизненному пути, он написал четверостишие<sup>40</sup>:

«Покуда был живым, сражаясь до конца,  
Учил я разуму невежду и глупца,  
Но и в загробной тьме, все тот же, что и всюду,  
Я тени исцелять от предрассудков буду».

Эту автоэпитафию Вольтера, скончавшегося в 1778 году, можно считать завершением эпохи Просвещения.

В 1784 году Луи Давид, вскоре ставший главным художником Революции, пишет картину «Клятва Горациев» – знаковое произведение живописи предреволюционного классицизма не только по своему сюжету, но также по суровой простоте и однозначной выразительности *«античной»* жестикуляции, по торжественно строгому ритму античной колоннады на фоне. Позднее, в ранге «художника Революции», Давид должен был заниматься оформлением тех знаковых действий, тех грандиозных агитационных постановок, которые осуществлялись на площадях Парижа, на его улицах и даже в храмах, используя при этом мотивы и образы «высокой классики». Так, Собор Парижской Богоматери был превращен в «Храм Разума», где совершались новые, революционные культовые действия. Еще более грандиозные театрализованные постановки разворачивались на Марсовом поле. По сути, это была попытка создания новой «революционной» религии. Сочинялись «молитвы», обращенные к «Верховному Существо», к «Небесному Светилу», к «Разуму» и даже – к «Конституции». Христианство причудливым образом сочеталось с античностью, с ее веками выработанной пластикой, с ее традиционной героической жестикуляцией. В сущности, в этом можно усмотреть своеобразное разрешение столетней давности «Спора о древних и новых», поскольку животрепещущее современное, революционное «содержание» воплощалось в освященных традицией «античных» образах, закреплявших в истории бурные события современности.

Что касается живописи Давида революционных лет, то, может быть, единственная художественно убедительная его картина – это ме-



мориальная «Смерть Марата» (1793). Давиду удалось, сохранив все бытовые подробности политического убийства, создать торжественное «античное» надгробие павшему герою. Волею исторических судеб эта картина Давида оказалась не только надгробьем Марату, но и надгробным памятником Французской Революции.

Как это ни парадоксально, но именно Французская Революция, взорвавшая процесс исторического развития, заставила задуматься о пути истории, о том, в каком направлении она движется: от настоящего – исчезая в прошлом, или от прошлого – устремляясь в будущее.

Значение Французской революции в России, как, впрочем, и во всей Европе, было понято и оценено не сразу. В 1789 году в путешествие по европейским странам отправляется двадцатитрехлетний Карамзин. Первые отголоски революционных событий застают его в Эльзасе. «Везде... приметно волнение, – записывает он в путевом дневнике. – Целые деревни вооружаются и поселяне пришивают кокарды к шляпам. ... в самых окрестностях Стразбурга толпы разбойников грабят монастыри. Сказывают, что по деревням ездил какой-то человек, который называл себя графом д'Артуа и возбуждал поселян к мятежу, говоря, что король дает народу полную свободу до 15 августа и что до сего времени всякий может делать, что хочет»<sup>41</sup>. Затем Карамзин слышит, как слуга семейства беженцев из Франции рассказывает, что бунтующие поселяне хотели убить его господина, который «принужден был искать спасения в бегстве, оставив замок свой в огне и пламени». Пока – это слухи, которые Карамзин не комментирует, или сплетни, которым он не верит. Один поляк «вздумал... рассказывать мне о Бастильском штурме, на котором будто бы прострелили ему шляпу и кафтан». Карамзин записывает слова поляка как забавный анекдот. Постепенно разговоры становятся более серьезными. В одной из записей говорится, что между англичанами и французами за столом «бывают жаркие споры о теперешних обстоятельствах Франции». В кафе «рассуждают о французских делах, о декретах Национального собрания... о графе Мирабо...». Карамзин прислушивается с интересом. Наконец, он попадает в Париж. Одно из первых впечатлений: «Париж ныне не то, что был. Грозная туча носится над его башнями». Возникают тревожные размышления о роли народа в революционной ситуации: «Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция – отверстый гроб для добродетели и самого злодейства... каждый бунтовщик готовит себе эшафот». И – навеянные Революцией трагические мысли о судьбе Франции (и только ли Франции?): «Кто



поручится, чтобы вся Франция – сие прекраснейшее государство... – рано или поздно не уподобилось нынешнему Египту? Одно утешает меня – то, что с падением народов не упадет весь род человеческий: одни уступают место другим, и если запустеет Европа, то в середине Африки или в Канаде процветут новые политические общества, процветут науки, искусства и художества».

И – уже после возвращения из путешествия, в одном из писем 1793 года Карамзин снова пишет о Франции: «Ужасные происшествия волнуют всю душу мою... мысль о разрушенных городах, погибели людей... теснит мое сердце...».

В следующем, 1794, году приговоренный к гильотине Робеспьер произносит: «Республика погибла, разбойники победили». Но республика во Франции не «погибла», ее подхватил Бонапарт, превратив в империю. О внезапности этого «превращения» с негодованием пишет И. Муравьев-Апостол: «Я сам был свидетелем перехода их (французов) от республики к тирании, сам был в Париже в то время, когда Корсиканец начал заносить ногу свою на трон Генриха IV – видел глазами моими, на публичных зданиях не стертые еще надписи “Liberte ou la mort!” – тогда как горделивейшие из республиканцев начинали уже лизать Наполеону руку... сего дня издается закон, которым осужден на смерть всяк, кто только осмелится предположить восстановление монархии, а на другой день все стадо французское уже лежит у ног пришельца и присягает ему в вечном рабстве...»<sup>42</sup>.

В России отношение к событиям во Франции менялось по мере развития исторической ситуации. Для поколения, пережившего войну 1812 года, Наполеон, как это ни парадоксально, становится героем, своим походом на Россию «*доказавшим русским, что у них есть отечество*» (Пушкин). После кончины Наполеона на острове Святой Елены Пушкин сочиняет ему восторженную эпитафию: «Хвала! он русскому народу / Высокий жребий указал / И миру вечную свободу / Из мрака ссылки завещал»<sup>43</sup>. Лермонтов посвящает Наполеону пять стихотворений. Бронзовая статуэтка Наполеона в треугольной шляпе со скрещенными на груди руками становится чуть ли не обязательной принадлежностью каждого русского семейства, считавшего себя интеллигентным. Культ Наполеона возрождается в 1830-е годы и в самой Франции. «Наполеон все поколебал на своем пути, пронесясь через мир. Короли ощутили, как закачались их короны... Так трепетало все в этом зловещем лесу – старой Европе... Он уничтожил королей и

пародировал их... И затем раздался страшный грохот: это обрушился на старый мир камень с острова Св. Елены. Леденящее светило разума сейчас же зажглось в небе...» (А. Мюссе<sup>44</sup>).

События, пережитые Францией на глазах сначала просто заинтересованной, а затем напуганной Европы и, в том числе, России, заставили задуматься над тем, что есть история, в каком направлении она развивается – уходя из настоящего в прошлое, теряясь «в дыму столетий» (Пушкин), или напротив, устремляясь из настоящего в неведомое будущее:

«Река времен в своем стремлении  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры иль трубы,  
То вечности жерлом пожрется.  
И общей не уйдет судьбы».

Г. Державин<sup>45</sup>

В этом, барочном по своему мироощущению, стихотворении Державина всеильное Время уничтожает Историю («все дела людей») бессильную перед всепожирающей Вечностью. О времени утекающем, исчезающем в вечности, пишет Радищев<sup>46</sup>:

«Урна времен часы изливает,  
каплям подобно:  
Капли в ручьи собрались, в реки  
ручьи возрасли,  
И на дальнейшем берегу изливают  
пенистые волны  
Вечности в море; а там нет ни предел,  
ни берегов...  
Веки в него протекли, в нем  
исчезает их след».

Карамзин до поездки в Европу также считал, что «*столетия текли и в вечность погружались*», но, столкнувшись с разрушением истории в революционной Франции, он задумал историю России восстановить (точнее – воссоздать). Мысль эта впервые возникла у него еще во

время путешествия, возможно, под впечатлением попавшейся ему на глаза и разочаровавшей его французской книжки об истории России. «Больно... что у нас до сего времени нет хорошей российской истории, то есть писаной с философским умом, с критикой и благородным красноречием» («Письма русского путешественника»).

Карамзин не мог не знать «Истории Российской», написанной современником и «соратником» Петра I – В.Н. Татищевым. Возможно, именно к сочинению Татищева относятся его слова об отличии истории от летописи: «Историк не Летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на свойства и связь деяний...»<sup>47</sup>. Татищев и сам понимал недостатки своего труда: «... мудрый и благонравный малое мне полезное похвалит, великие пороки и погрешности исправит, а злых и на пререкания устремившихся никакая мудрость и польза от того удержать не могут»<sup>48</sup>. Подводя итог своим размышлениям об истории, Татищев формулирует главное ее «всемирное умопросвещение: первое... обретение букв... другое... Христа Спасителя на землю пришествие... третье... обретение тиснения книг».

Карамзин «Историю государства Российского» начинает из глубины времен, от истоков. История у него движется не назад, как у Державина, не исчезает в «реке времен», но развивается вперед, по направлению если не к будущему, то, во всяком случае, – к настоящему. История по его словам, это «*завет предков к потомству, изъяснение настоящего и пример будущего*». Работая над «Историей», Карамзин почти физически ощущал себя *идуцим* за, или точнее, перед описываемыми им событиями. «В труде моем бреду вперед шаг за шагом. Иду голой степью» (1804). «Вижу за собой песчаную степь... а перед собой величественные дубравы...» (1811). «Близко, близко, но можно еще и не доплыть до острова, жаль, если захлебнусь с пером в руке» (1826).

«Появление сей книги... – пишет Пушкин<sup>49</sup>, – наделало много шуму и произвело сильное впечатление... Все... бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную... Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом».

Заслуга Карамзина состояла не только в том, что он представил историю как путь, последовательно развивающийся во времени. Ка-

рамзин изменил направление этого пути. Используя выражение Радищева, можно сказать, что Карамзину удалось «*дорогу проложить, где не бывало следу*».

В России конца XVIII – первой половины XIX века тема пути в разных аспектах ее восприятия и толкования приобретает особую актуальность – из-за необъятности страны, безграничности ее «*земных распутий*» (Пушкин), необустроенности ее дорог и – что может быть особенно важно – благодаря мощному толчку, которым Петр столкнул ее с Европой, придав внезапное ускорение историческому процессу. А также, как это ни парадоксально, благодаря долго сохранявшимся в памяти традициям древнерусской культуры – не столько ее обрядности, сколько подспудной, часто неосознанной культурной памяти.

Дорога дальняя – долгий путь. Одних он погружал в скуку, в сон, других заставлял задумываться о смысле жизни – о жизненном пути...

«Начать до света путь и ошупью идти,  
На каждом шаге спотыкаться;  
К полдням уже за треть дороги перебраться;  
Тут с бурей и грозой бороться на пути,  
Но льстить себя вдали какою-то мечтою;  
Опомнись под вечер вздохнуть,  
Искать пристанища покою,  
Найти его, прилечь и наконец уснуть...  
Читатели! загадки в моде;  
Хотите ль ключ к моей иметь?  
Все это значит в переводе:  
Родиться, жить и умереть.

И. Дмитриев<sup>50</sup>

Это полушуточное по форме и серьезное по содержанию стихотворение открывает важную для русской литературы тему «пути-дороги» как метафоры «жизненного пути».

«Хоть тяжело подчас в ней бремя,  
Телега на ходу легка;  
Ямщик лихой, седое время,  
Везет, не слезет с облучка.  
.....  
Катит по прежнему телега;  
Под вечер мы привыкли к ней

И дремля, едем до ночлега –  
А время гонит лошадей.

А. Пушкин<sup>51</sup>

В дорогу жизни снаряжая  
Своих сынов, безумцев нас,  
Снов золотых судьба благая  
Дает известный нам запас:  
Нас быстро годы почтовые  
С корчмы довозят до корчмы,  
И снами теми путевые  
Прогоня жизни платим мы.

Е. Баратынский<sup>52</sup>

У Пушкина и у Баратынского, как и в других, написанных на эту «горькую» тему стихах, часто проскальзывает смягчающая ситуацию нотка юмора – «ямщик – седое время», «путевые прогоны жизни» – без нее тема звучала бы слишком прямолинейно-угрожающе, как у Жуковского: «Над страшною бездной дорога / Меж жизнью и смертию мчится ...» («Горная дорога»). Здесь уже не остается времени для раздумий о смысле жизненного пути.

Можно сказать, что тема «пути–дороги» в разных ее образных и смысловых аспектах – и как пути истории, и как жизненного пути, и как просто езды по дорогам, раскрывающим красоту русской природы, с ее необъятными далями – и с раздражающей неустроенностью дорог – одна из важных, если не самая важная тема русского искусства, более того – русского мировидения в целом. Во всяком случае, всей первой половины XIX столетия.

И как часто звучит в ней тема человека (человечества), сбившегося с пути! Особенно у Пушкина: «Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин... / Сбились мы. Что делать нам...». Тема «сбившихся с пути» составляет главную интригу и в его рассказе «Метель» и – не только в прямом, но и в более широком смысле – в «Капитанской дочке», и зашифровано – в «Евгении Онегине».

Глобальный смысл приобретает эта тема у Гоголя, когда речь идет не только о России, но обо всем человечестве: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество... тогда как перед ним весь был открыт прямой путь... Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем... но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз... они

... умели отшатнуться и сбиться в сторону... и влачась вслед за болотными огнями... добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга... где дорога?»<sup>53</sup>.

Грустные размышления о судьбе человечества сочетались у Гоголя с образом России, увиденной (правда, из «прекрасного далека») в виде «птицы-тройки»: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? ...летит все, что ни есть на земли, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Это – взгляд извне, из Италии, которую Гоголь почитал своей второй родиной. Изнутри пути России воспринимался совсем по-иному:

«В повозке как-то на пути,  
Необозримо ровном, сидя праздно,  
Все что-то видно впереди  
Светло, сине, разнообразно,  
И едешь час, и два, день целый, вот резво  
Домчались к отдыху, ночлег – куда ни глянешь,  
Все та же гладь и степь, и пусто и мертво!...  
Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.

А. Грибоедов<sup>54</sup>

В изобразительном искусстве знаковым произведением, в котором тема пути-дороги и жизненного пути слились воедино, можно считать памятник Петру Первому, воздвигнутый в Петербурге на излете XVIII столетия. Осуществленный по проекту француза Фальконе, этот памятник с самого начала стал фактором русской культуры – образным олицетворением пути России в истории. Легендарный образ Петра, единым махом повернувшего Россию лицом к Европе, почти вытеснил из исторической памяти имя создателя монумента.

Задуманный еще Елизаветой, памятник был осуществлен по воле Екатерины, властно вписавшей свое имя в историю лаконичной надписью на постаменте: «*Петру Первому – Екатерина Вторая*». (Вторая – после Петра Первого, а не после Екатерины I, небрежно отодвинутой в сторону.)

Монумент был открыт в 1782 году, но уже задолго до открытия будущих зрителей начали готовить к этому событию. В 1768 году гипсовая модель памятника была выставлена на всеобщее обозрение и по велению императрицы было опубликовано «толкование его свойств», иными словами – его аллегорический смысл: «Ведать надлежит, что император Петр Великий изображен стремящимся быстрым бегом на

крутую гору, составляющую основание и простерший правую руку к своему народу. Каменной сею горою, не имеющею иного украшения, как только естественный свой вид, знаменуются трудности, понесенные Петром I, скаканием бегуна – скорое течение дел его»<sup>55</sup>.

Волею исторических судеб памятник Петру Первому с самого появления своего оказался «возмутителем спокойствия» в России. Его торжественное открытие, состоявшееся 8 августа 1782 года, подробно описал Радищев в «Письме к другу, жительствующему в Тобольске по долгу звания своего».

«Вчера происходило здесь с великолепием посвящение монумента, Петру Первому в честь воздвигнутого, то есть открытие его статуи, работы Фальконета... толпы народу стекались к тому месту, где зреть желали лице обновителя своего и просветителя... того, которого предки их в живых ненавидели... О Петр! Когда громкие дела твои возбуждали удивление и почтение к тебе, из тысячи удивлявшихся... был ли хотя один, кто от чистоты сердца тебя возносил...» (следует подробное описание символики статуи, и снова о Петре), «...который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества... И я скажу, что мог бы Петр славнее быть... утверждая вольность частную... но до скончания мира примера, может быть, не будет, чтобы царь упустил добровольно что либо из своей власти, сядя на престоле»<sup>56</sup>.

После ареста Радищева это письмо попало к Екатерине и возмутило ее своим неуважительным по отношению к самодержавию тоном. «Сие сочинение такожде господина Радищева и видно из подчеркнутых... мест, что давно мысль его готовилась по взятому пути, а французская революция его решила... определить в России первым подвизателем»<sup>57</sup>.

В начале следующего столетия, в незабываемом 1825-м на Сенатской площади, если не под взглядом Петра, то в его властном присутствии, *стояли* декабристы, тщетно попытавшиеся изменить путь русской истории.

«Все было покрыто глубоким снегом, только Петр I на коне мрачно и грозно вырезывался среди ночной темноты на сером фоне... Отчего битва 14 декабря была именно на этой площади, отчего именно с пьедестала этой площади раздался первый крик русского освобождения, зачем каре жалось к Петру I – награда ли это ему... или наказание? Четырнадцатое декабря 1825 было следствием дела, прерванного 28 января 1725. Пушки Николая были равно обращены против возмущения и против статуи ...» (А. Герцен<sup>58</sup>).

Отголосок петербургской темы «Медного всадника» звучит у Достоевского:

«Мне не раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли вместе с ним и весь этот гнилой, скользкий город... и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне» («Петербургские сновидения». 1861).

И еще более поздний отголосок:

«Давеча показалось, что Всадника не было... теперь же: металлы лица – задвоились: улыбкою... Всадниково лицо, меднолавровый венец; и – простертая повелительно: многосотпудовая рука; показалось – рука шевельнется, а металлические копыта, вот-вот, упадут на скалу; и – раздастся на весь Петербург:

– “Да, да, да...”

– “Это – я...”

– “Я – гублю: без возврата!..”» (А. Белый. «Петербург»<sup>59</sup>).

В тридцатые, «последекабристские», годы в поэме Пушкина сорвавшийся с пьедестала «кумир на бронзовом коне» носился «по потрясенной мостовой» Петербурга, преследуя «бедного Евгения». В те же «беспокойные» тридцатые появляется в Петербурге картина Брюллова «Последний день Помпеи». Вне зависимости от того, какое содержание вкладывал в свою картину сам Брюллов, в России она прозвучала вполне актуально. И не только для Пушкина («С шатнувшихся колонн / Кумиры падают...»). Гоголь в посвященной картине Брюллова статье пишет: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который... чувствуя свое страшное раздробление... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою»<sup>60</sup>. Пушкин увидел (или захотел увидеть) в картине Брюллова не только «падение кумиров», но и намек на «русский бунт, бессмысленный и беспощадный» («...Пламя / Широко развилось, как боевое знамя»).

Позднее Герцен в дневнике 1842 года напишет: «Величайшее произведение русской живописи, разумеется, “Последний день Помпеи”... предмет ее переходит черту трагического. Самая борьба невозможна. Дикая, необузданная naturgewalt, с одной стороны, и безысходно трагическая гибель всем предстоящим...»<sup>61</sup>. И еще через несколько лет: «Посмотрите на это странное произведение. ...вы видите группы испуганных, остолбеневших людей... они падают под



ударами дикой, тупой, неправой силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере...»<sup>62</sup>

«Почему русского художника вдохновил именно этот предмет?»<sup>63</sup>.

Ну а сам Брюллов? В чем состоял его собственный «крик души»? По первоначальному замыслу композиция его картины строилась по диагонали. Охваченная паникой толпа, по-барочному стремительно убегала из картины, двигаясь справа налево – характерный барочный прием, изображающий затрудненное движение. И столь же характерная барочная деталь – голова мертвой женщины, лежащей на переднем плане, почти касалась нижнего края полотна. Первоначально композиция картины была стиснута с обеих сторон тяжелой, приземистой архитектурой, а сверху – низко нависающими тучами. *Падающих кумиров* в этом первоначальном варианте не предполагалось, да для них и не было места – не хватало высотности. В окончательном варианте формат картины меняется, появляется высота, с которой стремительно падают привлекшие особое внимание Пушкина кумиры, и что, может быть, особенно важно – на переднем плане, в самом центре композиции, появляется выделенное светом пустое пространство мостовой с фигурой несколько отодвинутой в глубину мертвой женщины. Брюллов, по его собственным словам, завершив картину, две недели ходил в мастерскую, пытаясь понять, где он совершил ошибку, и только после того, как сильнее высветил пустое пространство переднего плана, решил, что картина закончена.

Если попытаться, как предлагает Ролан Барт, разгадать сюжетную сторону форм вне их сюжетного содержания, то можно предположить, что Брюллов – сознательно или интуитивно – создал историческое полотно без главного героя, с пустым композиционным (и смысловым) центром, опустевшую сценическую площадку истории: ситуация России последекабристских лет. *«Моровая полоса, идущая от 1825 до 1855 года»* – назвал этот период русской истории Герцен<sup>64</sup>.

Композиционное решение Брюллова приобретает особую смысловую напряженность при сопоставлении с писавшимися примерно в те же годы, но в иной стране и в иной исторической ситуации картинами Жерико – «Плот Медузы» (1819) и Делакруа – «Свобода на баррикадах» (1830). И в той и в другой картине, в отличие от полотна Брюллова, композиция строится в форме динамического треугольника, резко сдвинутого вправо, с главным героем, «ведущим вперед» толпу.

Формула повышенной исторической активности у Жерико и Делакруа.  
Формула пассивной исторической опустошенности – у Брюллова.

Не случайно картина Брюллова, после восторженного приема в Италии рассчитывавшего на триумф, в Париже успеха не имела.

«Если вы любите искусства... то я могу вам сказать весьма приятную новость, картина Брюлова: “Последний день Помпеи” едет в Петербург. Про нее кричала вся Италия, французы ее разбрали. Теперь любопытно знать, куда склонится русская публика...» (М. Лермонтов<sup>65</sup>).

Судя по отзывам в прессе, русская публика приняла картину с восторгом. «Долго, долго безмолвная толпа стояла в изумлении, в ужасе, не смея дать себе отчета во множестве впечатлений, – говорится в одной из журнальных статей. – Может быть, ни одно из художественных произведений, явившихся в области изящного на нашей памяти, не имело такого быстрого, всеобщего, можно сказать, народного успеха».

В России картина «Последний день Помпеи», вне зависимости от замысла автора, была воспринята как образное размышление о пути – если не всей русской истории, то русской исторической ситуации первой половины XIX столетия. Но чем объяснить небывалый успех картины Брюллова у «простых» зрителей?

Произведения Брюллова и «высшую степень их» – «Последний день Помпеи» Гоголь называет первыми, «...которые может понимать... и художник, имеющий высшее развитие вкуса, и не знающий, что такое художество»<sup>66</sup>.

В картине «Последний день Помпеи» важную сюжетно-смысловую роль играет изображение дороги. Начинаясь от самого горизонта, она стремительно пронизывает всю композицию и, как бы выходя за пределы полотна, выносит трагедию крушения города и гибели людей во внекартинное пространство – пространство зрителей. «Воображение дополняет и видит ту же гибель за рамками картины» (А. Герцен<sup>67</sup>). Возникают извечные, подспудно сохранявшиеся в России, апокалиптические ассоциации – достаточно вспомнить трагедию гибели Катерины в пьесе Островского «Гроза», внезапно увидевшей изображение «Страшного Суда» на стене церкви.

Иная судьба постигла на родине картину Александра Иванова «Явление Мессии», над которой он работал двадцать восемь лет. При-

везя ее, как он считал – незавершенной, в Петербург, как бы насильственно прервав процесс ее становления, Иванов внезапно после недолгой болезни скончался...

История работы Иванова над картиной – это история духовного становления самого художника. Именно этим объясняются бесконечные переделки, исправления, дополнения, вносившиеся в картину, уже законченную – как считали те немногие, кому посчастливилось проникнуть в постоянно закрытую мастерскую художника. Для Иванова речь шла не о профессиональной стороне, не о живописном качестве картины – но о духовных колебаниях самого художника, о его вере – и неверии, о его собственном жизненном пути.

Композиция картины, ее «внутренний сюжет» сложился у Иванова не сразу. Первый эскиз – еще вполне традиционно классицистический. Действие разворачивается на переднем плане. Фигура Христа также выдвинута вперед, она лишь чуть выше всех остальных фигур. В сущности, это массовая сцена на евангельский сюжет, которой художник, по его собственным словам, старался придать «как можно больше разнообразия». Однако очень скоро композиция начинает меняться. Фигура Христа отодвигается на второй план, хотя впечатления дали еще не возникает. Судя по записи в дневнике, Иванов хотел передать внезапность появления Христа, сразу оказавшегося близко к ожидавшим его людям. Не случайно в письмах Иванов называет картину не «Явлением», но «Появлением Мессии». Постепенно фигура Христа отодвигается в глубину. Возникает композиционный и смысловой разрыв первого и второго планов, близкого – и далекого; сильно уменьшенная фигура Христа оказывается не просто вдали, но как бы в *другом* пространстве, и не только в глубине, но над толпой.

Возможно, этот композиционный прием был подсказан Иванову фреской Перуджино «Передача ключей апостолу Петру» на стене Сикстинской капеллы, в которой Иванов, по требованию Петербургской Академии, копировал одну из сцен микеланджеловской росписи потолка. Фреска Перуджино, расположенная в верхнем ярусе стенной росписи, часто оказывалась перед глазами Иванова и могла подсказать ему композиционное решение с резким перепадом пространств первого и второго планов. Прием, оптически неправдоподобный, рассчитанный не столько на визуальное, сколько на концептуальное восприятие. Может быть, эта визуальная неправдоподобность подсказала Иванову идею создания для фигуры Христа «*другого*» пространства.

В картине Иванова все отчетливее начинает звучать композиционно-смысловая вертикаль. Песчаная пустыня получает наклон. Христос не просто приближается издалека, но спускается сверху (на что, в частности, указывает положение ступни, почти вертикально опущенной вниз); его фигура оказывается почти целиком на фоне неба. Пустое пространство пустыни в центре композиции становится *пространством ожидания* (иносказательное воплощение темы Гетимасии – пустого престола, уготованного Христу?) В окончательном варианте мотив пустого – *опустевшего* – пространства приобретает для утратившего веру художника личностный смысл. И может быть не случайно, указующий жест Иоанна обращен не столько к Христу, сколько *мимо* Христа – к пустыне, к опустевшему месту ожидания. (Ожидания самого художника, утратившего, как он признался Герцену, веру и мучительно искавшего новый смысл жизни и новый смысл искусства.) История написания картины для Иванова оказалась историей его собственного жизненного пути, трагически прервавшегося, когда ему пришлось, против воли, прервать процесс работы над картиной.

«Основная мысль моей картины совсем почти теряется... оставляя старый быт искусства, я никакого еще не положил твердого камня к новому...» (из письма Александра Иванова 1855 года<sup>68</sup>).

И картина Брюллова, и картина Иванова, в сущности – о пути. У Брюллова – о катастрофическом пути из картины, во внекартинное пространство рассеяния и гибели. У Иванова – о сложном, противоречивом пути в картину. В пространство духовного единения, дарующего спасение?

Тема пути одна из самых напряженных и восторженно-мучительных тем в творчестве Пушкина. «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья, / Куда б ни вздумали, готов за вами я. / ... К подножию ль стены далекого Китая, / В кипящий ли Париж...»<sup>69</sup>. Но Пушкин был «невыездным» и хотя много «гулял по свету, то в коляске, то верхом, то в кибитке, то в карете, то в телеге, то пешком», – пределов России он не покидал. Зато русские дороги хорошо знал на собственном опыте:

«Лет чрез пятьсот дороги, верно,  
У нас изменятся безмерно:  
Шоссе Россию здесь и тут,  
Соединив, пересекут.

Мосты чугунные чрез воды  
Шагнут широкою дугой,  
Раздвинем горы, под водой  
Пророем дерзостные своды...

.....

Теперь у нас дороги плохи...»<sup>70</sup>

И все же, несмотря на постоянные дорожные жалобы, тема дороги у Пушкина наделена особой значимостью; именно на дорогах часто случаются у его героев, казалось бы, случайные, но оказывающиеся важными события, определяющие дальнейшее развитие сюжета. Это и первая, случайная дорожная встреча Гринева с Емельяном Пугачевым, и случайная встреча Маши с императрицей, прогуливавшейся в дворцовом парке («Капитанская дочка»). Это и последняя, опоздавшая встреча Дубровского с Марией Кирилловной, уже обвенчанной с нелюбимым человеком. Это и непростительно легкомысленная встреча Бурмина, из мальчишеского озорства обвенчавшегося с незнакомой, ожидавшей у алтаря чужой невестой... («Метель»).

Апофеоз темы пути у Пушкина – повесть «Путешествие в Арзрум». Она воспринимается как стремительный поток в пространстве и времени, который, используя выражение Державина, «уносит все дела людей». В этом потоке и встречи с людьми – от оказавшегося не у дел Ермолова до молодой калмычки, испугавшей автора своим слишком откровенным кокетством; это и ветхозаветные ассоциации при виде горы Арарат («...на ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. “Что за гора?” – спросил я... и услышал в ответ: “Это Арарат” ... Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине... и врана и голубицу, излетающих...»<sup>71</sup>). Это и опасности встречи с немирными туземцами, готовыми исподтишка выстрелить в отставшего от вооруженного пушкой отряда. Это и трагическая встреча с телом растерзанного толпой Грибоедова, и посвященное ему скорбное надгробное слово. И все это – на фоне величественной природы, поражающей Пушкина, постоянно порывающегося забежать вперед или уйти в сторону, остаться наедине с ее дикой красотой. И столь важная для *невыездного* Пушкина тема недоступной, запретной для него государственной границы России.

«Перед нами блистала речка, через которую должны мы были переправиться. “Вот и *Арпачай*”, – сказал мне казак. *Арпачай!* наша граница! ...Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное... Долго вел я... жизнь кочующую... и ни-

когда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России»<sup>72</sup>.

На протяжении всей первой половины XIX столетия в России тема пути-дороги была тесно, порой нерасторжимо связана с темой жизненного пути.

«Всегда в пути моем тяжелом  
Судьба мне спутницей была...»

А. Дельвиг<sup>73</sup>

К середине столетия эта внутренняя связь, это взаимоотождествление понятий начинает уступать их смысловому, если не противопоставлению, то во всяком случае – сопоставлению (не жизнь – есть путь, но жизнь – и путь). Провидчески эта мысль прозвучала уже у Пушкина<sup>74</sup>:

«Перед распутиями земными  
Проходишь ты, уныл и нем.  
.....  
Глупец кричит: *куда? куда?*  
*Дорога здесь.* Но ты не слышишь,  
Идешь, куда тебя влекут  
Мечтанья тайные...»

Тот же мотив, но без пушкинского пафоса, звучит у Гоголя в его грустных раздумьях о необходимости и ответственности выбора собственного жизненного пути.

И, наконец, отчетливо сформулировал противопоставление понятий «пути – дороги» – и «жизненного пути» И. Никитин в стихотворении 1860 года<sup>75</sup>:

«Теперь мы вышли на дорогу.  
Дорога – просто благодать!  
Уж не сказать ли: слава Богу;  
Труд завершен. Чего желать?»

(и все же)

... Едва ли  
Ничтожной жизни горький плод,

Не ждут нас новые печали  
Наместо прожитых невзгод.»

Дорога, наконец, найдена, она вполне благополучна, однако *нас* на этой дороге могут ждать *наши*, не связанные с этой дорогой, жизненные «печали».

В середине XIX века в русской культуре происходит резкая смена поколений, породившая конфликт «отцов» – и «детей», их взаимное непонимание и взаимное неприятие – ситуация, воспроизведенная в программном романе Тургенева. Поколение отцов было воспитано на поэзии Пушкина, поколение детей – на прозе Достоевского; в поколении отцов конфликты решались дуэлью, в поколении детей – «преступлением и наказанием».

Базаров говорит «Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным... В теперешнее время полезнее всего отрицание – мы отрицаем».

«Сегодня я сижу и читаю Пушкина... Вдруг Аркадий подходит ко мне и молча... тихонько, как у ребенка, отнял у меня книгу и положил предо мной другую, немецкую... улыбнулся и ушел, и Пушкина унес...

– Что же, ты пробовал читать?

– Пробовал.

– Ну и что же?

– Либо я глуп, либо это все – вздор...

.....

Прежде молодым людям приходилось учиться... А теперь им стоит сказать: все на свете вздор! – и дело в шляпе. Молодые люди обрадовались. И в самом деле, прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты»<sup>76</sup>.

О ситуации смены поколений за три года до Тургенева в более примирительно грустном тоне писал Никитин: «...Человек / Глядит кругом в невольном изумленьи, / Как близ него свой начинает век / Возникшее недавно поколеньи. / Он чувствует, печалию томим, / Что он чужой меж новыми гостями... / Что он теперь на сцене новых нужд / Уж не актер, а только зритель скромный» (1858)<sup>77</sup>.

К концу столетия с особенной остротой встает проблема выбора – ответственного выбора своего, личного пути. «Невозможно понять, невозможно сказать, / И куда же и как же идти» – пишет Федор Сологуб<sup>78</sup> в сложной ситуации, возникшей на грани XIX и XX веков.

«Я не хочу захоженных дорог –  
Там стережет зевающая скука...  
Я не хочу нехоженных дорог –  
Там стережет нежданное горе»<sup>79</sup>

Это написано в 1915 году, когда Россия «уже не та, какой была вчера». И все же – «Пусть грозит безумный путь / И тьмой и холодом могилы, / Я не хочу с него свернуть...»<sup>80</sup>.

Если в первой половине XIX века путь мыслился как мифологема жизни исторической, как иносказательный образ человеческой жизни, ее смысла, ее предназначения – то во второй половине этого столетия тема пути в ее высоком смысле начинает вытесняться темой дороги, в ее прозаически сниженном и одновременно лирически окрашенном восприятии – тропы, протоптанной ногами человека или копытами лошади, колеи, проложенной колесами телеги или полозьями саней. Эта дорога живет собственной жизнью: она *бежит*, *вьется* между камнями, *петляет*, *сворачивает* в сторону или неожиданно *исчезает*, *обрывается*, теряясь в неоглядных просторах.

Путник, идущий или едущий по дорогам не может не считаться с независимой от него, часто для него неожиданной активностью дороги. Особенно в России, с ее столь частым: «*сбились мы, что делать нам?*».

В «Аппиевой дороге» кисти Александра Иванова (1845) отчетливо звучит тема пути. Стремительно пересекая пространство античных развалин, этот путь ведет в Рим, к собору Святого Петра. Согласно преданию, это тот Путь, на котором заколебавшийся апостол Петр внезапно увидел Иисуса Христа, направлявшегося вместо него в Рим. Петр спросил Его: «*Камо грядеши, Господи?*»

«Аппиева дорога» Иванова – не просто пейзаж, скорее это историческая картина, посвященная теме выбора пути в его высоком смысле – выбора жизненного, более того – исторического пути. В картине, собственно, изображена не столько сама дорога, проложенная среди древних развалин, сколько ее направление – направление не столько физического, сколько духовного пути.



В картине Левитана «Летний вечер», написанной полвека спустя, изображен не путь – но дорога, *просто* дорога; она никуда не уводит, по ней можно выйти за околицу, можно пройти по тропинке в лесок, можно свернуть в сторону. Картина Левитана не столько про дорогу, сколько про возможности свободного выбора дороги.

«Путь-дорожка широка, да не длинна,  
Разбегается в две стороны она...»

А. Дельви́г<sup>81</sup>

Во многих пейзажах второй половины XIX столетия изображена дорога, на которой что-то происходит: шагают пилигримы, кого-то ждут пустые сани, бурлаки тянут баржу, кого-то везут в Сибирь...

«Мороз сильней, пустынной путь,  
Чем дальше на восток;  
На триста верст какой-нибудь  
Убогий городок...  
Пропали горы; началась  
Равнина без конца.  
Еще мертвей! Не встретит глаз  
Живого деревца.  
“А вот и тундра!” – говорит  
Ямщик, бурят степной...»

Н. Некрасов<sup>82</sup>

В первой половине XIX века в России о пути размышляют. Во второй его половине – на дорогах действуют.

В конце столетия все настойчивее возникает в русском искусстве тема толпы – толпы, движущейся по дороге. В картине Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1883) эта благочестиво торжественная процессия – с иконами, хоругвями, с богато украшенным цветами, лентами и зажженными свечами ковчегом – звучит угрожающе своим не только сюжетным, но и композиционным напором на зрителя. Этот крестный ход, охраняемый жандармами, конной полицией, крестный ход, где кого-то бьют, размахнувшись плеткой, кого-то изгоняют или отстраняют от шествия, походит не на церковное действо, но скорее, на политическую манифестацию. Изображение собственно дороги полностью вытесняется изображением того, что на этой дороге происходит. Есть что-то странное, какой-то образный подтекст в этом

полотне Репина, где трое мужиков на переднем плане – главные участники этого – то ли религиозного, то ли политического действия *«идут державным шагом»*, приближаясь к самому краю полотна и вынося навстречу зрителям ковчег – символическую замену образа Христа.

Позднее Блок, по его собственным словам, сам не мог понять, откуда возник в его поэме «Двенадцать» образ Иисуса Христа во главе идущей «державным шагом» процессии из «двенадцати человек»; однако отказаться от этого *странного* образа он не мог. А разве картина Репина не выглядит *странной*? Возможно, Репин, так же как позднее Блок, не мог отказаться от изображения, если не прямого неверия, то полного религиозного равнодушия большинства представленных в его картине персонажей?

Вторым знаковым произведением русской живописи конца XIX столетия можно считать картину Сурикова «Боярыня Морозова» (1887). Эта картина – самая известная и самая спорная в его творчестве. Главное, о чем в связи с картиной спорили, – это вопрос о том, насколько Сурикову удалось передать движение саней в глубь композиции. Рассказывают, что художник даже подшивал холст с нижней стороны, чтобы заставить сани зрительно оторваться от края полотна (правда, следов таких подшивок холста впоследствии не было обнаружено). По-видимому, с той же целью был изображен бегущий за санями мальчик. Однако создается впечатление, что мальчик бежит, стараясь догнать стоящие (или остановившиеся) сани. Словом, вглубь сани у Сурикова не поехали. Что это? Профессиональный просчет художника или внутренний, не вполне осознанный концептуальный импульс – то, что принято называть словом *идеалект* – то есть, согласно Умберто Эко, скрытое правило произведения искусства, тот структурный рисунок, который проступает на всех его уровнях. На сюжетном уровне сани у Сурикова должны были ехать вглубь, но на более глубоком, композиционном уровне сани ехать вглубь не должны были – и они не поехали.

Про что эта картина Сурикова? Сюжетно – про спор приверженцев старой и новой веры. Композиционно – сани острым треугольником врезаются в толпу, словно тараном раздвигают ее, поднимаясь вверх, почти до крыш домов. Только ли про религиозный раскол эта картина Сурикова? Может быть, она про назревающий в России «раскол» в более широком значении этого слова?

«Историческую картину следует писать только тогда, когда она дает канву, так сказать, для узоров по поводу современности, когда

исторической картиной затрагивается животрепещущий интерес нашего времени» (И. Крамской<sup>83</sup>).

В искусстве последних лет XIX века мотив дороги, ведущей вдаль, вглубь, вытесняется изображением толпы, движущейся, не различая дороги, чаще не вглубь, но из картины. В полотне Репина «Крестный ход в Курской губернии» различимы лишь несколько фигур и несколько лиц, а за ними безликая «медленно текущая масса», которую «образовали все плечи» (А. Белый). Толпа – пусть менее обезличенная, разбившаяся на две взаимно враждебные группы – возникает и в «Боярыне Морозовой» Сурикова, и в его более ранней, трагически смятенной «Казни стрельцов», и в «Покорении Сибири Ермаком», и, наконец, в героическом по сюжету и драматичном по композиции полотне «Переход Суворова через Альпы», где потерявшие строй солдаты не столько спускаются, сколько срываются и ухарски летят вниз с высокой горы.

Пушкин назвал XIX век веком железным. Железным назвал свой век Баратынский («Век шествует путем своим железным»). Позднее Блок развил и ужесточил это определение: «Век девятнадцатый, железный, / Воистину жестокий век». Сегодня, из нашего космического двадцать первого – век XIX представляется скорее патриархальным. Но ведь именно в начале этого столетия, во времена Пушкина, Вяземского и Баратынского, появилась в России «железная» дорога.

Строительство ее началось в 1830-е годы. Оно возбудило «сильное всеобщее внимание». 27 сентября 1836 года состоялась первая пробная поездка по рельсам (однако не с паровозом, но на лошадях) из Царского Села – в Павловск. По свидетельству участников этого опыта – «движение ровное, приятное». Дорога была открыта для пользования 30 сентября 1837 года.

«Наш век, не без основания, назван веком промышленности житейской. Сколько придумано удобств, сколько новых средств к сближению людей и их мыслей, к облегчению затруднений... к сокращению времени и пространства»<sup>84</sup>.

Паровоз долго воспринимался в России как некое чародейство: «Слышите ли оглушительный дикий рев огненного коня, застилающего путь густою пеленою. Нельзя себе представить ничего вели-

чественнее этой силы, непреодолимой и, вместе с тем, послушной, которая несется быстрее ветра. На первом шагу радостный крик вырывается из гордой груди могущественного паровоза, но вскоре он усмиряется, бежит ровно... по железной дороге не едешь, а скользишь и приедешь, когда кажется, еще и не уезжал», – с восторгом пишет один из современников.

В народном представлении долгое время сохранялся мифологизированный образ паровоза:

«Да чего, магушка Марфа Игнатьевна, огненного змия стали запрягать: все, видишь, для-ради скорости... конечно, другие от суеты не видят ничего, так он им машиной показывается, они машиной и называют, а я видела, как, он лапами-то вот так делает...»  
«Назвать-то всячески можно, пожалуй, хоть машиной назови; народ-то глуп, будет всему верить. А меня хоть ты золотом осыпь, так я не поеду».

А. Островский. «Гроза». 1860

Преимущества железнодорожного сообщения – его быстрота и удобства с самого начала были оценены по достоинству. «Я очень наслаждаюсь... быстрой сменой впечатлений. Железные дороги чудная вещь... Когда они обогнут всю землю, на свете не будет меланхолии» (Е. Баратынский<sup>85</sup>).

Железная дорога рождает новую историко-мировидческую проблематику. «Настоящее поколение оглушено временем и пространством, – пишет Батеньков<sup>86</sup>. – Железные колеи, по которым катится общество, издают свой собственный шум и свист...».

Железная дорога создавала невиданные для русского бездорожья и необъятности русских просторов транспортные возможности. «Ах, не надо поносить железных дорог! Это чудесная вещь, особенно теперь, когда их сеть всюду связывается и расширяется» (Ф. Тютчев<sup>87</sup>).

Но, с другой стороны: «...как досадно, что необозримое пространство, которым так несказанно гордились мы и которое так роскошно раскинулось на полсвета, теперь совершенный вздор, совершенные пустыки, даже вовсе не существует... Летишь себе, летишь без оглядки, не опомнясь. А тут по дороге живописные селенья, мирные общины... летит себе машина, летишь, как прикованный к чужой силе...» (В. Соллогуб).

С особой остротой возникает ощущение не только достоинств технического прогресса, но и его очевидных утрат. «С призраком ды-

ханья паровоз докучный / Мчится и грохочет мертвыми громами, / А душа природы с ласкою беззвучной / В неподвижном блеске замерла под нами. // Тяжкому разрыву нет конца ужели? / Или есть победа над враждою мнимой, / И сойдутся ясно в благодатной цели / Двигатель бездушный с жизнью недвижимой?» (В. Соловьев<sup>88</sup>).

XIX век для России был не только веком болезненной смены поколений, но и не менее болезненного слома – от культуры к цивилизации, веком, когда расстояния, измерявшиеся «шириною шага», стали измеряться силою паровозного двигателя. С появлением паровоза меняется само восприятие, само переживание процесса движения. Двигаясь в поезде, человек остается пассивно неподвижным, гораздо более ощутимо неподвижным, нежели при езде в экипаже, при которой ощущение движения сохраняется и главное, зависит от пассажира – он может регулировать процесс своего перемещения в пространстве. В поезде пассажир оказывается всецело во власти паровоза. Процесс движения воспринимается пассивно, не столько как перемещение в пространстве, сколько как скорость этого перемещения, которое от пассажира не зависит. Остановить поезд пассажир не может, он может только выбраться из поезда. Вряд ли случайно на протяжении всего XIX столетия в России не было создано героизированного образа паровоза. Паровоз представлялся либо в виде страшного Дракона (Вяземский), либо – опасной, грозящей катастрофой, трудно управляемой машины.

«Загрел вдали поезд, снявшийся со станции. Засверкали из тьмы два красные фонаря, загрохотало приближающееся чудовище...»  
Ф. Достоевский<sup>89</sup>

К концу XIX столетия железная дорога постепенно утрачивает свою необычность, становясь привычным средством передвижения, более того – входит в каждодневный речевой обиход в значении привычного, закономерного.

«У всех гладко, у них шероховато; все катятся по рельсам, – они поминутно выскакивают из рельсов...»  
Ф. Достоевский<sup>90</sup>

Более того – движение поезда по рельсам начинает восприниматься не только как характеристика поведения, но и как метафора

жизненного пути: «Курьерским поездом, спеша Бог весть куда, / Промчалась жизнь ее без смысла и без цели» (А. Апухтин<sup>91</sup>).

Движение по рельсам мыслится как движение стремительное – но лишенное выбора, движение безоглядное или принудительное, в сущности – движение, человеку неподвластное, более того – именно в этой неподвластности, в полной зависимости пассажиров от машиниста – таящее скрытую угрозу. Знаменательно, что в России паровоз в этой железнодорожной мифологеме вплоть до начала следующего, двадцатого, столетия в значительной степени, сохраняет образ ревущего «чудища» с огненными глазами. Героизированный образ паровоза возникает в России лишь в искусстве футуристов.

«Что поражало умы в XIX веке? Паровоз. В фильме братьев Люмьер... паровоз с экрана буквально наезжал на зрителей. Многие вскакивали и убегали, дамы падали в обморок» – пишет Б. Раушенбах<sup>92</sup>. Считалось, что дальнейшее техническое развитие пойдет по пути совершенствования железнодорожного транспорта – создания все более грандиозных, все более мощных паровозов. Однако XX столетие стало столетием не наземного, но воздушного транспорта. Оно было озаглавлено «первым взлетом аэроплана в пустыню неизвестных сфер» (А. Блок).

Наступало столетие, когда человек впервые начал передвигаться не только по земле, но и, как в библейские времена – по воздуху.

Знаковым произведением, образно запечатлевшим эту смену транспортных приоритетов, можно считать полотно Натальи Гончаровой – «Самолет над поездом» (1913), где самолет изображен не пролетающим над паровозом, но всей своей тяжестью прижимающим паровоз к земле. Но это – уже другая история – история не наземных, но воздушных путей.

Когда мы вспоминаем о веке девятнадцатом, – писал Иосиф Бродский, – перед нами возникает «силуэт кого-то, кто родился при Аустерлице, умер при парламентах и паровозах и в качестве будущего имел нас»<sup>93</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 44.
- <sup>2</sup> *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. М., 1989. С. 20.
- <sup>3</sup> Там же. С. 43–44.
- <sup>4</sup> *Дюби Ж.* Европа в Средние века. Смоленск, 1994. С. 11.
- <sup>5</sup> *Раушенбах Б.* Праздные мысли. М., 2003. С. 317.
- <sup>6</sup> Памятники литературы Древней Руси XIV – середины XV в. М., 1981. С. 265.
- <sup>7</sup> Там же. С. 349.
- <sup>8</sup> Цветочки св. Франциска Ассизского. М., 1990. С. 3.
- <sup>9</sup> Там же. С. 26–27.
- <sup>10</sup> Книга хождений Стефана Новагородца. М., 1984. С. 92, 98.
- <sup>11</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938. С. 152–153.
- <sup>12</sup> История эстетики. Т. 1. М., 1962. С. 282–283.
- <sup>13</sup> Цит по: *Баткин Л.* Об истоках трагического в Высоком Возрождении // Микеланджело и его время. М., 1978. С. 140.
- <sup>14</sup> *Роттердамский Эразм.* Похвальное слово глупости. М.; Л., 1931. С. 89.
- <sup>15</sup> *Альберти Леон-Баттиста.* Десять книг о зодчестве. Т. 1. М., 1935. С. 122.
- <sup>16</sup> Поэты Возрождения. М., 1989. С. 188.
- <sup>17</sup> *Микеланджело.* Жизнь. Творчество. М., 1964. С. 132.
- <sup>18</sup> *Микеланджело.* Письма. Поэзия. СПб., 2002. С. 571.
- <sup>19</sup> Там же. С. 567.
- <sup>20</sup> *Бродский И.А.* Большая книга интервью. М., 1981. С. 155.
- <sup>21</sup> Поэты Возрождения. М., 1989. С. 188.
- <sup>22</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч. в 9 томах. Т. 4. М., 1975. С. 387.
- <sup>23</sup> *Микеланджело.* Письма. Поэзия. СПб., 2002. С. 581.
- <sup>24</sup> *Паскаль Блез.* Мысли. М., 1995. С. 182.
- <sup>25</sup> *Бахмутский В.Я.* Пороги культуры. М., 2005. С. 43.
- <sup>26</sup> *О. Бенеш.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 147.
- <sup>27</sup> *Паскаль Блез.* Мысли. М., 1995. С. 198.
- <sup>28</sup> *Коржавин Н.* Стихи и поэмы. М., 1992. С. 99–100.
- <sup>29</sup> *Вениамин Блаженный.* Стихотворения. М., 1998. С. 74.
- <sup>30</sup> Спор о древних и новых. М., 1985. С. 7.
- <sup>31</sup> Там же. С. 41.
- <sup>32</sup> Там же. С. 42.
- <sup>33</sup> Там же. С. 46.
- <sup>34</sup> Там же. С. 47.

- <sup>35</sup> *Дидро Дени* Об искусстве. Т. 2. Салоны. М.; Л., 1936. С. 19–20.
- <sup>36</sup> *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1935. С. 118.
- <sup>37</sup> *Пуссен Н.* Письма. М.; Л., 1939. С. 46.
- <sup>38</sup> Там же. С. 150.
- <sup>39</sup> Вольтер. Избранные произведения. М., 1938. С. 150.
- <sup>40</sup> *Левик Ю.* Избранные переводы в 2 томах. Т. 1. М., 1977. С. 329.
- <sup>41</sup> *Карамзин Н.* Письма русского путешественника. М.; Л., 1964. С. 202 и сл.
- <sup>42</sup> *Муравьев-Апостол И.М.* Письма из Москвы в Н. Новгород. М., 2002. Письмо 1.
- <sup>43</sup> *Пушкин А.С.* Собр. соч. в 10 томах. Т. 1. М., 1974. С. 165.
- <sup>44</sup> *Мюссе Альфред де.* Исповедь сына века. Л., 1970. С. 21–22.
- <sup>45</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. СПб., 2002. С. 541.
- <sup>46</sup> *Радищев А.Н.* Стихотворения. Л., 1953. С. 108 (Библ. поэта. Малая серия).
- <sup>47</sup> *Татищев В.Н.* Записки. Письма. 1717–1750 гг. М., 1990. С. 345–346.
- <sup>48</sup> *Татищев В.Н.* История российская. Т. 1. М.; Л., 1962. С. 92.
- <sup>49</sup> *Пушкин А.С.* Собр. соч. в 10 томах. Т. 7. М., 1976. С. 239.
- <sup>50</sup> *Дмитриев И.И.* Избранные стихотворения. Л., 1953. С. 345.
- <sup>51</sup> *Пушкин А.С.* Полное собр. соч. Т. 2. М., 1947. С. 306 (Библ. поэта).
- <sup>52</sup> *Баратынский Е.А.* Полное собр. стихотворений. Л., 1989. С. 128.
- <sup>53</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 6 томах. Т. 5. М., 1949. С. 211 (Библ. поэта).
- <sup>54</sup> *Грибоедов А.С.* Соч. в стихах. Л., 1987. С. 135.
- <sup>55</sup> Прибавление к Санкт Петербургским ведомостям. 18 июля 1768 года.
- <sup>56</sup> *Радищев А.Н.* Избранные философские сочинения. М., 1949. С. 200, 201, 204.
- <sup>57</sup> Литературное наследство. № 9–10. М., 1933. С. 346.
- <sup>58</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч. в 9 томах. Т. 5. М., 1975. С. 44–45.
- <sup>59</sup> *Белый Андрей.* Петербург. М., 1935, С. 206.
- <sup>60</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 6 томах. Т. 6. М., 1950. С. 77–78.
- <sup>61</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч. в 9 томах. Т. 9. М., 1975. С. 36.
- <sup>62</sup> Там же. Т. 8. С. 173–174.
- <sup>63</sup> Там же. Т. 9. С. 36.
- <sup>64</sup> Там же. Т. 5. С. 32.
- <sup>65</sup> *Лермонтов М.Ю.* Полное собр. соч. в 4 томах. Т. 4. М.; Л., 1948. С. 345.
- <sup>66</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 6 томах. Т. 6. М., 1950. С. 82.
- <sup>67</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч. в 9 томах. Т. 9. М., 1975. С. 36.
- <sup>68</sup> Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И.А. Виноградов. М., 2001. С. 544.



- <sup>69</sup> Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 томах. Т. 2. М., 1974. С. 195.
- <sup>70</sup> Там же. Т. 4. С. 131.
- <sup>71</sup> Там же. Т. 5. С. 370.
- <sup>72</sup> Там же. Т. 5. С. 370.
- <sup>73</sup> Дельви́г А.А. Стихотворения. М., 1963. С. 287.
- <sup>74</sup> Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 томах. Т. 3. М., 1975. С. 374.
- <sup>75</sup> Никитин И.С. Соч. М., 1980. С. 270.
- <sup>76</sup> Тургенев И.С. Собр. соч. Т. 3. М., 1954. С. 213–218.
- <sup>77</sup> Никитин И.С. Сочинения. М., 1980. С. 34.
- <sup>78</sup> Сологуб Ф.К. Стихотворения. Л., 1975. С. 145.
- <sup>79</sup> Там же. С. 464.
- <sup>80</sup> Там же. С. 397.
- <sup>81</sup> Дельви́г А.А. Стихотворения. М., 1963. С. 308.
- <sup>82</sup> Некрасов Н.А. Стихотворения и поэмы. М., 1971. С. 336.
- <sup>83</sup> Крамской И.Н. Письма, статьи в 2 томах. Т. 2. М., 1966. С. 164.
- <sup>84</sup> «Петербургская газета». 1820-е годы.
- <sup>85</sup> Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 310.
- <sup>86</sup> Декабристы-литераторы. Т. 2. Кн. 1. М., 1956. С. 317.
- <sup>87</sup> Гютчев Ф.И. Соч. в 2 томах. Т. 2. М., 1980. С. 100.
- <sup>88</sup> Соловьев Владимир. «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М., 1990. С. 103–104.
- <sup>89</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 10 томах. Т. 10. М., 1958. С. 10.
- <sup>90</sup> Там же. Т. 6. С. 369.
- <sup>91</sup> Апухтин А.Н. Стихотворения. М., 1991. С. 84.
- <sup>92</sup> Раушенбах Б. Праздные мысли. М., 2003. С. 117.
- <sup>93</sup> Бродский И.А. Сочинения. Т. 7. СПб., 2001. С. 102.