

№3 2009 год

модели национальной культуры

Медкова Елена Стоянова, искусствовед, научный сотрудник лаборатории музыки Учреждения Российской Академии образования "Институт художественного образования".
e-mail: elena_medkova@mail.ru

Образ города в русском национальном пейзаже (продолжение, начало в №1, 2 2009).

Вопросы, связанные непосредственно с пейзажной живописью, начинаются с эпохи Петра, когда произошёл резкий переход от иконы к европейской системе видовой живописи. Русские художники были избавлены от длительного процесса накопления реалистических элементов в лоне иконописи, которая, к слову, принципиально таковые не принимала. Они сразу же получили возможность выбирать любые известные на тот момент художественные средства и стилевые системы. Национальное проявилось в самом акте выбора. Пейзаж появился на Руси в виде гравюры, близкой к графике чертежа и географической карты (см. виды Петербурга А. Зубова, А. Ростовцева). Гравюра по своему абстрактному языку чёрного и белого ближе всего стояла к иконописной абстракции оппозиции божественного света и теневой непрозрачности. Высокие точки зрения аксонометрического чертежа и, тем более, вида сверху на географическую карту заменили непостижимую высоту божественного взгляда иконы. Упорядочивающая власть центральной линейной перспективы над пространством отличалась такой же тотальностью, как и иррациональность иконописной иерархии. В гравюрах начала XVIII века пространство передано исключительно через систему сокращающихся линий. При этом материальное наполнение пространства играет второстепенную роль по сравнению с абсолютным принципом организации пространства, что лежит в русле иконного принципа дематериализации предметов. Масштаб охвата пространства в гравюрах петровской эпохи свидетельствует о продолжении традиций древнерусского пространственного мышления – если это поле битвы, то оно уходит в немыслимые дали горизонта, как в гравюре А. Ростовцева «Сражение при Лесной», если это дворец, то представлен весь ансамбль с прилегающим садово-парковым окружением, как в гравюре того же автора «Дворец А.Д. Меншикова в Ораниенбауме». Такую же модель несколько позднее демонстрирует и поэзия М.В. Ломоносова, в которой возникает планетарный образ России в виде «гигантской женской фигуры, главой касающейся облаков, опирающейся локтем на Кавказские горы, а ноги простирающей до самой Великой Китайской стены» (1;132) («Ода на день восшествия на всероссийский престол её Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года»). Стремление охватить всё явление в целостности свидетельствует о том, что внутри воспринятой европейской перспективной системы изображения цепко удерживает позиции средневековый «закон цельности изображения», согласно которому художник «предпочтёт сократить его (изображённого предмета – Е. М.) размеры, но уместить его полностью» (4;249). Изображение дворца в Ораниенбауме ещё в одном аспекте крайне показательно – ансамбль дворца окружает абсолютно дикая пустошь, сливающаяся вдали с горизонтом. Цивилизация кончается прямо за стенами дворца, а далее – бесструктурность хаоса, как раз тот однонаправленный выход во Вселенную, о которой говорит Г. Гачев. На ту же бесконечность нацелены и петербургские перспективы. Ю.М. Лотман отмечает, что нынешний Кировский проспект (ранее «улица Красных зорь») «протянулся точно с востока на запад, и во

время белых ночей на одном из концов его всегда горит заря, придавая улице космическую распаханность» (8;681) Согласно его классификации Петербург относится к «эксцентрическому» типу города, который «расположен «на краю» культурного пространства» (6;209). Этот город однонаправлен: «Петербург весь устремлён из себя, он дорога, окно в Европу» (7;681). Таким образом, мы видим, что общий принцип национальной пространственной модели был соблюден как при строительстве города, так и в его графическом изображении, при этом был выбран иной по сравнению с русской традицией способ овладения пространством – не путём расстановки пластических акцентов, а путём тотального контроля над пространством. Противоречивость ситуации заключалась в том, что новая изобразительная концепция возникла до эстетического осмысления традиционной модели городского пространства.

Демииургическая воля Петра была настолько мощной, что она смогла преодолеть естественный ход вещей и сделать первым объектом складывающегося национального пейзажа город – образование не природное, а искусственное, к тому же, явление для крестьянской, по преимуществу, России не повсеместно распространённое, а скорее, существующее пунктирно. По определению Ю. Лотмана, для эксцентрического города «актуализируется не антитеза «земля/небо» (вертикальная модель – *Е. М.*), а оппозиция «естественное – искусственное» (природное окружение – город, т. е. горизонтальная модель – *Е. М.*). Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею..» (7; 209).

А теперь зададимся вопросом, каково место города в пространственной модели России? В странах Западной Европы урбанистическая культура имела глубокие корни, уходящие в античность. Самостийные города-коммуны к концу средневековья в ряде стран (Италия, Нидерланды) превратились в мощный социально-экономический фактор политической жизни. В таком городе человек чувствовал себя хозяином, на основе чего формировались такие стойкие ментальные установки, как чувство ответственности за свой город, кровной привязанности к месту, законной гордости за историю своего города, чувство местного городского патриотизма. Город был «своим» миром, миром священным, он был достоин стать местом действия библейской истории (см. «Мадонну на лугу» Дж. Беллини и «Мадонна канцлера Ролена» Яна ван Эйка) или, сокровенной частной жизни, не менее значимой для человека Нового времени (см. «Вид Дельфта» Яна Вермеера Дельфтского и «Служанка с ребёнком во двореке» Питера де Хоха).

На Руси же города, хотя и возникали в местах связанных с реалиями экономики, но преимущественно выполняли функции политические. Они были центрами княжеской власти (если не самого Великого князя, так его детей и родичей), а в совокупности образовывали становой хребет централизованной государственной власти (исключением были Новгород и Псков до их разгрома). Пунктирная совокупность городов складывается «по слабости в России вертикальных тяготений и по силе оттягивающих, горизонтальных» (2;17). Колонизация в России на Восток продвигалась городами-острогами, существующими посреди «пустыни» тайги и болот. Они были временными остановками перед дальнейшим походом вперёд. Впереди была бесконечность, а позади виртуальная, но вездесущая, как Рок, власть центра. Люди уходили на Восток в поисках воли и вопреки собственным устремлениям тянули за собой невидимые сети власти. Города были частью системы, отчего в ментальности граждан, конкретных жителей конкретного города, тормозился процесс формирования представлений о самостийности, социальной и эстетической самоценности родного города. Очень показательным в этом отношении является факт посылки пейзажиста Ф.Я. Алексеева в командировку в новоприобретённые на юге земли – Крым и Новороссию, а позднее в «в Москву и другие места Российского государства» «для снятия видов» (9;217). Не сам художник захотел попутешествовать по просторам Родины, а был послан с

учениками и подмастерьями в виде всевидящего ока государева обозреть и запечатлеть, и образы новых городов, как своеобразную душу или божество места привезти в единый центр на вечное хранение. Примерно так же поступали римские императоры, свозя богов завоёванных стран в Рим, где эти божества, вырванные из окружающего контекста, как бы вбрасывались в иную чужеродную структуру.

С живописью Ф.Я. Алексеева происходит нечто подобное. Линейно-абстрактной метод организации пространства, частично унаследованный им от гравюр А. Зубова, частично внушённый спецификой Петербурга, при механическом наложении оказался несовместимым со средой древнерусских городов, организованных совсем по другим принципам. То, что в его петербургских пейзажах звучит волшебной музыкой, оборачивается неуклюжестью при изображении Москвы. Абстрактный рационализм соотношения чистых геометрических объёмов, утонченная графичность, тотальность перспективной организации пространства при серебристо-воздушном колорите, дематериализуют и без того ирреальную ясность («И ясны спящие громады / Пустынных улиц, и светла ...») ранних петербургских видов Алексеева – парных картин «Вид дворцовой набережной от Петропавловской крепости», разных вариантов «Вида на Михайловский замок» и др. Пустота небес или белого пространства листа, условность языка графики и геометрических объёмов, его метафоризм – наиболее адекватный для изображения Петербурга язык. Он даёт большой простор для воплощения поэтического инобытия этого странного, возникшего на окраинах русской земли и воплотившего негатив русской модели борьбы со страхом перед бесконечностью пространства, города. Ф. Алексеев, уловив характер «гения места», по существу, закладывает основы петербургской школы пейзажной живописи. Его работы эхом отзовутся в графике А.П. Остроумовой-Лебедевой и других художников объединения «Мир Искусства».

Пространственный язык Петербурга не является языком традиционных русских городов. Модусом допетровских городов является принципиальный пластицизм – пространство улиц и площадей организуется повышенной пластикой архитектурных объёмов, именно они задают ритм хаотичной, на первый взгляд, застройки Москвы. «Пространственная ориентация старой Москвы совпадала со взглядом пешехода, идущего по изгибам переулков. Церкви и особняки поворачивались перед его взором, как на театральном круге. Не очерченный силуэт, а игра плоскостей. Петербургское пространство, как театральная декорация, не имеет обратной стороны, московское не имеет главного фасада» (8;681). А именно такую фасадность стал внедрять Ф. Алексеев в сугубо пластичное и живописное пространство соборной площади Кремля («Парад в Московском Кремле. Соборная площадь», «Соборная площадь», «Соборная площадь в Кремле с Грановитой палатой») и других уголков Москвы. В результате Успенский собор или утрачивает объёмность, или становится неузнаваем в крутом ракурсе. Комплекс Ивана Великого теряет в высоте и мощи и приобретает черты какой-то перспективной демоничности. Само пространство площади съёживается. Сильнее всего петербургский взгляд на Москву чувствуется в пейзаже «Вид Воспитательного дома в Москве», в котором избрана, нивелирующая пластику изгиба реки Москвы, точка зрения. В результате река Москва сравнивается по ширине с Невой, Кремль превращается в невесомое видение, а на первый план выплывают геометрически «стройные громады» Воспитательного дома в абсолютно правильном сокращении центральной перспективы. Для изображения московской пространственной среды требовалась иная пространственная система изображения. Криволинейные объёмы принципиально не поддаются изображению в системе центральной прямой перспективы. Как верно заметил опытный архитектор и художник В.И. Локтев, «объёмы с криволинейной поверхностью принадлежат пространству по **эту** сторону картины плоскости (их нужно смотреть многими взглядами,

активно), т. е. не глубинному пространству, в то время как перспектива изображает глубинное пространство по ту сторону, за картинной плоскостью» (6;332). По ту сторону или по эту, пассивное созерцание или активный сенсорный контакт, отчуждённость или присвоенность, «чужое» или «своё» – в рамках этих оппозиций идёт поиск не только «московской», но и национальной модели видения и изображения города. Поиск растянулся на целое столетие. Красота парадных пространств русских городов, как знак отчуждённой от частного «маленького» человека государственности, исчезает из русской живописи надолго. Если прекрасное видение городских видов и появляется в работах представителей реалистического направления, то только в виде бездушного и отчуждённого фантома, парящего в пугающей мистике жёлтого тумана, как это происходит в картине В. Перова «Утопленница», или в виде стылой бесконечности петербургских проспектов, уходящих в сводящую с ума воспалённость заката в этюде Ф. Васильева «Заря в Петербурге».

Внимание художников перемещается на окраины города, ближе к горизонтали внешнего пространства, ближе к матрице общей пространственной модели. «Город не противоречит природе. Он идёт к природе через пригород. «Пригород» – это слово, как нарочно созданное, чтобы соединить представление о городе и природе. Пригород – при городе, но он и при природе <...> И всё это в приливах и отливах скрытых и явных ритмов – рядок, улиц, домов, брёвнышек, плах мостовых и мостиков» (4;18). Верно подмеченная Д.С. Лихачёвым общность ритмики пригорода и природы сливается с определением специфики русского города Г. Гачевым: «Русский город – пространствен, как степь (пустыри): нет уюта» (3;48). Пустыня внешних бесконечных пространств буквально высасывает своей тоской город в картине В. Перова «Последний кабацк у заставы». Перов выбирает пороговое, пограничное, потенциально опасное пространство – то же воспалённое жёлтое марево вдали, что и в «Утопленнице», стылая темнота домов, ненасытный зёв отсутствующих ворот, безнадёжность временной остановки перед неизменным императивом дороги. Стихия сквозного пути пронизывает город, буквально размётывает спасительную замкнутость его внутреннего пространства. Чёткость перспективных соотношений городских строений не в состоянии противостоять хаотичной энергии уносящейся вдаль дороги. Душа одновременно тоскует по пристанищу и рвётся в беспредел дорожной тоски. В русском искусстве на несколько десятилетий утверждается образ города как временной остановки.

Как ни странно, но в чистом формульном виде эта парадигма сформировалась в начале 50-х гг. Х I Х века в творчестве такого гармоничного и отстранённо эпического художника, как А. А. Иванов, который воплотил национальное видение на инациональном, итальянском, материале. В его пейзаже «Крыши города» благодаря высокой точке зрения взгляд зрителя не задерживается на обжитом пространстве города, а скользая по верх крыш, стремится к бесконечности горизонта. Там, в невысказанной священной пустоте неба, сокрыт священный императив бытия. Жильё человека – только временная остановка, мгновение в неизбывности вечности.

На национальном материале та же модель реализована в знаменитой картине А. Саврасова «Грачи прилетели», которая стала своеобразным символом национального русского пейзажа. Известно, что этюд к картине был написан в конкретном месте – селе Молвитино Костромской губернии. Однако ранг изображённого селения варьируется от села (деревня с церковью именовалась селом) до городских окраин провинциального местечка, в чём сказывается структурная близость старорусских городов и деревни (недаром Москву называют большой деревней), основанная на том, что их внутреннее пространство принципиально сквозное, разомкнуто во вне – генетически они принадлежат не себе, а внешним просторам. На чём сосредотачивается наш глаз в картине «Грачи прилетели»? Избранная художником высокая точка

зрения не даёт взгляду задержаться на чём-либо, он соскальзывает с переднего плана, проносится над вдавленным в равнину селением и успокаивается только на беспредельности дальних просторов. Над всем гуляет вольный ветер. Ему ничто не препятствует, всё сквозное – колокольня, кружево голых веток, дома пригнулись, чтобы не мешать воздушным стихиям. Где мощь защищающей стены, где уют замкнутого городского пространства, где чёткость незыблемых линий геометрии человеческого жилья? На картине нет места, где можно укрыться от вселенского всерусского сквозняка. Бесструктурная, хаотичная стихия безбрежного воздушного океана задаёт основной смысл картины – единство всего сущего зиждется на невидимых, но ощущаемых силовых линиях путей перелёта, на которых конкретный город является временным пристанищем. В этой системе не гнездо уподобляется дому, а человеческое жильё приравнивается к временному гнезду, продуваемому всеми ветрами, качающемуся на тонких ветвях берёзы в небесах. Не к земле тянется русский дух, а вверх и вдаль – именно на это указывает перст колокольни.

Примерно через десятилетие та же тема с теми же элементами (колокольня – церковь – деревянная крыша) получает у В. Поленова куда как более уютную трактовку. «Московский дворик» благодаря своей горизонтальной ориентации прильнул к земле, хотя в пропорциональном отношении соотношение неба и земли осталось тем же – половина на половину. Исчезли просторы дальних горизонтов, и хотя вертикали колокольни и церкви продолжают свою небесную проповедь, дворик сосредоточился сам на себе. Он замкнулся хотя бы с двух сторон: слева – кусты сада и стены белого особняка, по центру – мощная горизонталь сарая, которая удерживает взгляд на земле и не даёт ему воспарить вслед за вертикалью белоснежной как облака колокольни. Самое интересное начинается, когда мы попытаемся ответить на вопрос – вокруг чего замкнулся дворик. Оказывается, что внутри замкнутого городского пространства оказывается всё то же «чисто поле». Природно-естественное, внешнее – часть равнины с перекрёстком дорог по центру, уютно устроилось внутри городского пространства, т.е. внешнее входит в структуру внутреннего как своё. Это может звучать парадоксально, но структурно «Московский дворик» Поленова идентичен «Витязю на распутье» В. Васнецова, просто вместо могучего богатыря стоит ребёнок. Всё это весьма ненавязчиво и могло бы быть случайностью, если бы центральная ось картины не проходила строго через средокрестие перекрёстка и вертикаль детской фигурки. Дитя пока что выбирает куда ему пойти, и не очень стремится покинуть уют домашнего мира, но дорога уже предлагает выбор «на все четыре стороны» как в сказке. Как мы видим, пространственная национальная модель начинает становиться более антропоморфной. К чему это приводит? А к тому, что зритель, идентифицируя себя с главным наблюдателем этого мира, невольно занимает то же место на перекрёстке и начинает активно изучать разные пространственные направления, непрерывно изменяя свою точку зрения. При этом направление его взгляда задаётся диагоналями тропинок, в результате чего церкви и строения начинают поворачиваться перед зрителем разными плоскостями, о чём говорил Ю.Лотман. Можно сказать, что Поленов впервые начал осваивать модусы пластики пространства и объёмов допетровских городов и тем самым постигать древние механизмы нейтрализации страха перед бесконечностью пространства.

Особенно активно этот процесс пошёл с 80-х гг. XIX века, когда освоение традиционного городского пространства и пластики древнерусских памятников сливается с процессами осмысления истории России как в исторических пейзажах А. Васнецова, так и в исторической живописи В. Сурикова. Уже на картинах серии «Старая Москва» А. Васнецова ближние точки зрения, активность композиционных диагональных зигзагов, повышенная материальность пластических объёмов крепостных стен, башен и срубов даёт то специфическое искривление

пространства, которое формируется повышенной пластикой древнерусских архитектурных сооружений.

Композиция монументального полотна В. Сурикова «Утро стрелецкой казни» полицентрична не только по своей психологической драматургии, но и пространственно. В картине существует два типа пространств. Пространство, в котором существует народ, пластически активно, оно изгибается дугой в сторону зрителя подобно архитектурным объёмам собора Василия Блаженного и Лобного места, освещающих бытие толпы и традиции Древней Руси. Это как раз то искомое для адекватного изображения старомосковской архитектуры пространство, которое стремится выйти за раму и занять позиции по **эту** сторону картинной плоскости. Ему противостоит пространственный сегмент, организованный по строгим правилам линейной перспективы и уводящий пространство вдаль, по **ту** сторону, от зрителя. Геометрически чёткая структура стен и башен Кремля, построенного итальянскими мастерами, соответствует европейской, а для нас – петербургской, системе пространственной организации. Существование Петра I и его свиты с европейскими послами в ином пространственном измерении более чем символично. Регулярность ритма башен соответствует не только принципам регулярной армии, введённой Петром и поддерживающей его, стоящей буквально стеной за него у стен Кремля, но и регулярности виселиц, своеобразного знака не только зверских способов реформирования страны, но и нового закона. Жёсткость линейной перспективы крепостных стен становится символом воли Петра и неизбежности намеченного им пути развития. Принцип пространственного отдаления осязательно демонстрирует отчуждённость государственной власти от человека. В. Суриков не то чтобы сталкивает два принципа бытия и пространственных моделей, но находит убедительную пространственно-пластическую формулу двуединства русской культуры. Две системы в картине Сурикова почти равноценны, но сердцем он ближе к старомосковской. На картине «Боярыня Морозова» Суриков буквально следует за изгибами московских переулков, которые щедро раскрывают перед нами всю палитру пластического разнообразия, осязательной материальности и живописности московской архитектуры.

Перечисленные свойства становятся своеобразным знаком московской пейзажной живописи. Этим принципам следует в своих исторических работах А. Рябушкин и Н. Рерих (древнерусский цикл). На тех же основаниях создаёт свой мир провинциального купеческого города Б. Кустодиев. Предельно заостряет активность всех выразительных средств в изображении соборов Москвы А. Лентулов. В современной пейзажной живописи ту же традицию с рядом оговорок поддержали в своём творчестве Н. Андронов, В. Попков, Н. Нестерова и др.

Литература:

1. Благой Д. Д. История русской литературы X VIII века. М., 1945. С. 132
2. Гачев Г. Д. Образы Индии (Опыт экзистенциальной культурологии). М., 1993. С. 17.
3. Гачев Г. Д. Русский Эрос («роман» Мысли с Жизнью). М., 2004.
4. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979., С. 249
5. Лихачёв Д. С. Заметки о русском. М., 1984. С.
6. Локтев В. И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблемы стиля). М., 2004.
7. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.
9. Цит. по: История русского искусства. М., 1961. Т. VII .