



Аркадий Ипполитов
Ожидатели
августа

Аркадий Ипполитов
Ожидатели августа

«СЕАНС»

2017

Ипполитов А. В.

Ожидатели августа / А. В. Ипполитов — «СЕАНС», 2017

ISBN 978-5-9906802-5-8

«Ожидатели августа» – сборник эссе и рассказов искусствоведа Аркадия Ипполитова («Только Венеция», «Особенно Ломбардия»), первая книга которого вышла десять лет назад также в «Сеансе». Об эстетской короткой прозе Ипполитова можно говорить долго: каждая публикация Ипполитова в периодике уникальна – в «НоМи», в «Русской жизни», в «Сеансе» везде свой Ипполитов... Знаток вечного и тонкий наблюдатель современности. Его письмо отличают ирония и свобода, глубина и легкость, если это эстетство, то лишенное предрассудков и избавленное от снобизма; хороший вкус и прекрасный слог не обязаны идти рука об руку с высокомерием, и книга Ипполитова еще одно блистательное тому подтверждение.

ISBN 978-5-9906802-5-8

© Ипполитов А. В., 2017

© СЕАНС, 2017

Содержание

Опустевшее время	6
Карл Брюллов и диссиденты Золотого века	11
Belle époque как жажда смерти	15
Европа on the bullshit	19
Петербург маркиза де Кюстина	22
Несколько слов о старой гравюре	27
Рим и Петербург: о несходстве сходного	30
Три Елизаветы	35
Рожь под соснами	39
Похвальное слово кичу	43
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Аркадий Ипполитов

Ожидатели августа

© 2017 Аркадий Ипполитов

© 2017 Мастерская «Сеанс»

© 2017 Центр культуры и просвещения «Сеанс»

Опустевшее время

В 1740 году Уильям Хогарт написал картину, к сожалению не дошедшую до нас, но известную по многочисленным гравюрам, сделанным с нее. Она называется «Вкус высшего общества», *Taste in High Life*, и вообще-то была заказана Хогарту некой Мэри Эдвардс, этой английской Ахросимовой или Мягкой, доведенной до бешенства тем, что ее фешенебельные знакомые издевались над ее старомодными туалетами. Хогарт изобразил придурь моды, уморительную старушку в кринолине, стареющего хлыща с муфтой и мушками, молоденькую леди, лапающую негритенка, обезьянку, изучающую французское меню, и на стенах множество картин. На одной из них, с Венерой Медичи на каблуках и в кринолине, с толстой теткой, над которой потеет Амур, затягивающий ее в корсет, в левом углу представлена весьма примечательная сценка: амурчик, свалив в кучу, сжигает моды прошлогоднего сезона. На постаменте Венеры торжественно подписано: *the mode 1742*.

Эта композиция интересна тем, что она фиксирует зарождение совершенно нового отношения ко времени. Конечно же, мода появилась гораздо раньше, и мы ее так или иначе можем проследить с того момента, как Адам и Ева обнаружили, что они наги. Однако Каин с Авелем все еще щеголяли все в тех же шкурах, да и барокко туалеты передавало по наследству. Даже моднейшие жены в своей модности были ограничены: хорошее платьишко шить надо было целый год, так что сжигать в следующем его было просто больно. Время не скакало как кузнечик. Сам Хогарт тому свидетельство. Картина была написана около 1740-го. Соответственно, амурчик сжигал моды 1739-го. Когда картину гравировали два года спустя, дата отъехала на 1742-й. Известность же гравюра получила еще позже, но сохраняла свою злободневность. До России же, например, она добралась вообще в екатерининское время, и там для любовников матушки-императрицы огромные муфты оставались актуальными.

Представим теперь, что современному Хогарту, лондонцу с хорошей репутацией, пришла в голову отличная идея композиции *Taste in High Life*. Он быстро шелкает фэшн-стори, через две недели она появляется в *Vogue*, еще через месяц – в «Вогах» русском и тайваньском, вывешивается в интернет, и через пару лет плавно перетекает в отличный образчик стиля...-х. О, эти чудные... – е, и... – е, и... – е, и... – е... Не правда ли, все прошлое столетие было пропитано их обаянием, и сейчас мы, старики XX века, пока еще определяющие 2000-е, так как детки нового тысячелетия пока еще едва читать научились, все трендим и трендим про эти... – е, и завязли в ремейках по уши.

Хогартовский амурчик, сжигающий моды прошлогоднего сезона, был первопроходцем на этой ниве помешательства на десятилетиях. У Хогарта, конечно, все натянуто: модная старушка (кстати, дорогой читатель, как вы думаете, сколько ей лет? Мне кажется, что около 50-ти, самый возраст для редактора модного журнала) обряжена в платье а ля Вагто, умершего в 1721-м. Хогарт пародирует моды Лондона 1920-х, уже не очень модные в Париже, выдавая их за моды 1930-х, так как художнику требуется время, а гравер – уже за 1940-е, а потом Россия, а на Тайване вообще другое летоисчисление, и лондонский Хогарт Тайваню пока совсем не интересен. Хотя Хогарт к Тайваню интерес уже проявляет, судя по фарфоровой чашечке в руке вовговской старушки.

Спрессовались же десятилетия в некую однородность примет времени лишь в прошлом веке, и мода, вроде бы понятие поверхностное и все время осмеиваемое, стало определяющим: над всем простерла свою тень главная мода, моду определяющая, – мода на прогресс. Фотография, это чудо новой техники и новой моды, сыграла решающую роль. Она способна убить мгновенье, четко зафиксировав его временное местоположение: 25 июня 1932 уже не 25 июня 1742, гравированное и изданное в каком-нибудь 1749-м, а то и в 1751-м. Убитые отпечатки времени тем не менее накапливались и накапливались, и вот уже отличнейшая книга Дугласа

Коупленда Generation X, самое, быть может, выразительное, что написано о самоощущении 1990-х, открывается следующим пассажем:

«Прическа у нее – точь-в-точь продавщица парфюмерного отдела магазина Вулворт штата Индиана в пятидесятых. Знаешь, такая миленькая, но глуповатая, которая вскоре выйдет замуж и выберется из этого болота. А платье у нее – как у стюардессы Аэрофлота начала шестидесятых – такого синего цвета, который был у русских до того, как им всем захотелось иметь „Сони“ или шапку от „Ги Лярош“. А какой макияж! Семидесятые, ни дать ни взять – Мэри Квонт; и такие маленькие ПХВ-сережки-клипсы с цветочками-аппликациями, напоминающие наклейки, которыми голливудские геи украшали свои ванны году в 1956-м. Ей удалось передать это уныние – она была там самой клевой. Никто рядом не стоял».

А где же девяностые? Дыра. Распухнув от ретроспекции, стиль вообще оказался отменен.

В одной из крупных городских больниц для удобства многочисленных посетителей, вечно путающихся среди многочисленных строений и никогда не способных самостоятельно выбраться на нужный им путь, в центре территории стоит бетонный столб с торчащими в разные стороны указателями: УРОЛОГИЯ, ХИРУРГИЯ, ГЕМАТОЛОГИЯ. На одной из стрелок, резко направленных куда-то вбок, без всяких знаков препинания, начертано: МОРГ АРХИВ МУЗЕЙ. При первом же взгляде на этот безжалостный ряд в сознании естественным образом возникает убеждение в его необычайной справедливости и убедительности. Выбранное направление четко отмечает вектор бессмертия, о котором все еще продолжает грезить человечество. Последовательность МОРГ АРХИВ МУЗЕЙ с печальной неизбежностью управляет историей, и, с мрачной прямоотой *memeto mori* свидетельствуя о конечности всего земного, все же представляет сжатую формулу преодоления времени. Останавливая неумолимое течение жизни, МОРГ АРХИВ МУЗЕЙ фиксирует факт остановки бега времени, отмечая его законченность, завершенность, и перемещает то, что еще недавно было живым и полным способности к изменению, в область, где движение полностью исчезает, – в область памяти. Не существуя в настоящем, не имея будущего, память свободна и от времени, потерявшего свою власть.

Состояние полной недвижимости и есть состояние бессмертия.

Двадцатый век закончился, захлопнулся как долго читаемая книга, сюжет которой в начале чтения захватывал и поглощал, а затем мельчал, изнашивался, рассыпался и стал утомителен и для читателя, и для автора. Наступил момент, когда столь многообещающее с первых страниц повествование, как повествование о модернизме, подошло к естественному концу, и том с горделиво выведенной на корешке надписью «Двадцатый век – век модернизма» встал неподвижно на книжную полку и занял место около множества других, уже прочитанных томов, повествующих о прошлом: «Век гуманизма», «Век просвещения», «Век историзма», «Век барокко»... Двадцатый век стал столетием в ряду множества других, давно закончившихся столетий, стал фактом истории, архивным документом, музейным экспонатом. Двадцатый век умер.

Ни для одного другого столетия подобный результат не был столь трагично неожиданным. Двадцатый век, как никакой другой, был одержим желанием новизны во что бы то ни стало, новизны прежде всего. Он хотел быть современным всегда, вопреки всему, он хотел овладеть секретом вечной современности, изобрести перпетуум мобиле актуальности. В прошедшем времени это столетие себя просто не мыслило. Помешательство на скорости и движении определило его характер. Преодолев земное тяготение, довлевшее над прошлыми веками, человек двадцатого века радостно ринулся в высь, накручивая обороты и опьяняя себя все нарастающим счастьем ускорения. Казалось, что конца нарастающему движению не будет никогда, что в свободном полете современность все дальше и дальше забирается в свободное пространство, и прошлое, столь долго волочившееся за человечеством, как гирия на ножных кандалах каторжника, теперь отброшено прочь. Сверху, с высоты свободного полета, прошлое предстает столь же крошечно смешным, как Земля из космоса, и скоро оно совсем исчезнет из

виду, – и бог с ним. В скорости, в стремлении к вечному обновлению наконец-таки был найден вождеденный секрет современности, длящейся вечно.

Язык модернизма, то есть язык, требующий постоянного обновления, был изобретен двадцатым веком специально для того, чтобы соответствовать перегрузкам все нарастающей скорости. Авангард устремлялся в будущее, думал только об искусстве будущего, он создавал язык будущего, и в маниакальном желании оторваться от прошлого, забыть все, что было до того, чувствовалась боязнь старости, страх перед неизбежно близящимся моментом, когда новое перестанет быть новым, отойдет в даль, в область памяти. Казалось, что единственный способ убежать от страха законченности – это создание в настоящем языка будущего, что могло бы позволить сделать резкий шаг и переступить границу времени. Укоренившись в будущем, перегнав реальность, можно спокойно ждать, пока время, укрощенное и прирученное, подползет к стопам гениального модерниста, принудившего грядущие поколения говорить на им изобретенном языке, униженно облизнет ему руку и тихо, спокойно ляжет у его ног, как дрессированная собачка. Модернизм поставил себе целью завоевание будущего, поэтому прошлое вызывало презрение и ненависть. Прошлое мешало движению, – мертвые должны быть мертвыми, и место им – в МОРГЕ АРХИВЕ МУЗЕЕ.

Страстное желание скорости во что бы то ни стало, скорости, преодолевающей время и пространство, покоилось на понимании мировой истории как одной бесконечно прямой линии, резко прочерченной и, в общем-то, незамысловатой. Категории прошлого, настоящего и будущего оказались предельно упрощенными, и, несмотря на свою неприязнь к позитивизму девятнадцатого столетия, авангард в отношении ко времени был прямым его наследником. Модернизм покоился на идее эволюции, завися от пресловутого историзма, только весь эволюционный процесс он заканчивал на себе самом. Единственным новшеством, отличающим модернизм от историзма в трактовке времени, был призыв к избавлению от прошлого, у самых радикальных превратившийся в призыв к полному его уничтожению. Прошлое приносилось в жертву будущему во имя идеи прогресса.

Это понимание времени, порождение историзма девятнадцатого века, зафиксировалось в нашем сознании. Понимание истории как процесса эволюции подчинило все, вычерчивая прямую линию развития человечества на различных примерах. Вот когда-то место, где мы сейчас стоим, было дном моря, о чем свидетельствуют многочисленные ракушки, найденные там-то и там-то, потом суша поднялась, по ней стали ходить динозавры, пока не похолодало и не появились мамонты, человек мамонтов кушал, они исчезли, появились города, и по небу полетели самолеты. Человек пек простые лепешки, а потом создал хлебозаводы... Сначала человек поклонялся простым кускам дерева и изображениям животных, а потом создал Будду и Иисуса... Так можно описать историю человечества, но будет ли в этом хоть капля правды? Просто в таком, заранее заданном направлении удобно и привычно двигаться. Именно так мы привыкли воспринимать общую картину истории, так мы привыкли относиться к природе и даже к своей собственной жизни. Этой же схеме подчинились и мода, и идеи, и искусство: практически все выстраивается по принципу от бизонов до барбизонцев, настойчиво пытаюсь вдолбить в голову каждого четкую схему эволюционного развития, от прошлого далекого до прошлого недавнего. Но прошлого становится слишком много.

Естественно, что революционеров модернизма прошлое не могло не раздражать. В начале двадцатого века выросло возмущение против невероятной силы прошлого, способной подчинить себе все вокруг. Настойчивое желание авангарда разделаться с музеями было вызвано страхом всемогущей силы исторической последовательности, способной безжалостно поглотить современность, поставив ее в один ряд с презираемым прошлым. Музей связывал движение, трансформировал живой протест настоящего в часть застывшей временной структуры и воплощал в себе угрозу возможного безразличия будущего к любой революции. Революция, ставшая достоянием прошлого, мало чем отличается от консерватизма. Однако

опасность стать классикой, тем самым оказавшись приобщенным к проклятому прошлому, преследовала модернизм с самой колыбели, как укол веретена преследовал красавицу-принцессу. Единственной возможностью избежать проклятия злой феи, вырваться из замкнутого круга, виделась в создании универсального языка будущего, абсолютно нового, абсолютно отличного от языка прошлого, совершенно ему непонятного. Языку будущего не нужно прошлое, – формы грядущего представляют своего рода иероглифы, обозначающие то, что еще не было сказано, и поэтому не приспособленные к тому, чтобы быть вписанными в книгу истории. Надо только эти формы определить.

Ненависть к прошлому, характерная для пророков авангарда, обусловлена страхом перед неподвижностью. Прошлое застыло. История представлена в виде мертвых точек сцепления, управляемых безликой закономерностью. Каждый отдельный факт, каждое отдельное произведение помещено в глобальный контекст целого, довлеющего над ним. Творческий порыв превращен в одно из звеньев в цепи многочисленных причинных следствий и низведен до уровня простого факта культуры, пережитого и осмысленного как прошлое. Прошлое – удел музея, и, попадая в прошлое, никакой революционный жест не может претендовать на существование в будущем, он механически вынесен из потока движения времени. Музей будущего создать невозможно, так как он тут же превратится в музей представлений о будущем, характерных для определенного отрезка времени. Музей, мавзолей, морг, кладбище, – воплощение тирании времени, которой невозможно избежать. Любой переворот, любая революция, попав туда, превращается в единицу хранения.

Выходом из создавшегося тупика явилась идея создания музея современного искусства, резко порывающего с традиционным экспонированием, с унылой музейной тишиной, с монотонностью привычного музейного рельефа, бесконечно растягивающего временную протяженность и последовательность. Изначально музей современного искусства явился протестом против тотальной музеефикации, характерной для историзма. Его задача состояла в борьбе с тиранией времени, в противодействии уходу современного искусства в область прошлого. Активным протестом против законов традиционного музейного экспонирования стала архитектура Музея Гуггенхайм в Нью-Йорке, созданная Фрэнком Ллойд-Райтом. В отличие от привычной, горизонтально разворачивающейся галереи, в Музее Гуггенхайм вверх закручена вертикальная спираль. Нет ничего постоянного, музей должен подчиняться идее вечного изменения, постоянство неизбежно приводит к торжеству прошлого.

Сами экспонаты в музее современного искусства протестуют против музейной неподвижности и тишины. Артефакты и объекты мигают, двигаются, издают различные звуки, всячески протестуя против того, чтобы их приняли за трупы. Экспонаты напрямую взаимодействуют со зрителем, стараясь сделать его непосредственным участником происходящего, разрушая преграду, разделяющую объект и субъект, созерцаемое и созерцающего. Настаивая на прямом общении со зрителем, современное искусство противится музеефикации, превращению себя в документ прошлого. В идее музея современного искусства содержится желание убежать от истории, продолжить настоящее в будущем, выгородить для себя некую идеальную территорию, над которой время было бы не властно. В идее создания музея современного искусства присутствует детское убеждение в том, что, назвав себя «современным», музей никогда не превратится в собрание фактов культурного прошлого.

Увы, сражение со временем напоминает битву Дон Кихота с мельницами. Любое произведение, созданное сегодня, завтра превратится в то, что создано вчера, и уйдет в область памяти. Революционный авангард станет классикой, а идеологические битвы уйдут в историю дискурса как в песок, став таким же проявлением времени, как и произведения, вызвавшие их к жизни. Угрожающие три нуля, круглые и безразличные, ознаменовали конец двадцатого века, переместив модернизм в замкнутость законченного периода. Музеи современного искусства не успели оглянуться, как превратились в музеи искусства «прошлого столетия». Современность

уходит из их стен в неизвестном направлении, и как удержать ее, никто не знает. Шипящие и скрипящие экспозиции музеев современного искусства становятся не менее курьезными, чем экспозиции музеев старой техники. Радикальный жест Марселя Дюшана, выставившего сто лет назад писсуар, уже с трудом отличим от демонстрации достижений в развитии санузлов и шокировать никого не способен. Смешные, однако же, были писсуары *belle époque*.

Никакое новаторство не спасает от времени. Если оно жизнеспособно, то становится традицией, если оно бездарно, то исчезает. Язык модернизма, отчаянно отрицавший традицию, стал ее пленником. Ловушка захлопнулась, и современность заметалась в ней как испуганная мышь. Отрицание себя девальвировало, так как невозможно бесконечно отрицать отрицание, грань между революционностью и модой стерлась до полной невразумительности. Так что 1990-е стали чем-то вроде резервации, окруженной колючей проволокой, где современности пришлось пересмотреть свое отношение к культурной памяти. Время, ранее представляемое как прямая трасса, ограниченная указателями с надписью «эволюция», чье начало теряется в смутной дали, а конец, с финишным слоганом «будущее», маячит прямо перед глазами, потеряло свою линейную одномерность. Время растеклось, утратило навязанную ему определенность, и смысл искусства перестал исчерпываться волей к преодолению дистанции, требующей постоянного наращивания скорости, что не позволяет заметить ничего, кроме конечной цели. Искусство обретает свободу от патологической зависимости от страха отставания, получая возможность движения в любом направлении. Оказалось, что область памяти не мертвая территория, – мертвы, скорее, сводки новостей. Зато 1990-е стерлись до нуля.

Карл Брюллов и диссиденты Золотого века

Во время пышных празднований двухсотлетия со дня рождения Карла Брюллова в 1999 году – когда вся лестница Музея Александра III была увита искусственным лавром, а вокруг «Последнего дня Помпеи» сооружен огромный балдахин синего бархата с вышитыми золотом лилиями, что придавало картине несколько альковный вид, – мой приятель поделился со мной воспоминанием детства, прошедшего в Харькове 1960-х, городе большом и мрачном, как все большие советские города. В середине внушительного двора его детства, образованного пятью серыми пятиэтажными хрущобами, стояло бетонное сооружение, архитектурно мало чем, кроме размеров, отличавшееся от окружающих домов. Это была «мусорка», то есть место, куда жители окрестного арондисмана должны были сносить свои жизненные отходы и где производилась их сортировка, которой был занят специальный мусорщик, живший неподалеку. Там, над инсталляцией из баков, бачков, мешков и ведер, парила вырванная из «Огонька» репродукция «Итальянского полдня» Карла Павловича Брюллова. Полногрудая итальянка, отвернувшись от неприглядного настоящего, тянулась к сверкающей солнцем грозди, поводила черными глазами, белоснежное полное плечо вываливалось из рубашки, и сверкала, и благоухала, и звучала, прямо как «Санта Лючия» в исполнении Робертино Лоретти, лившаяся из раскрытых окон малогабаритной квартиры в летний двор позднего социализма, чья скука столь остро подчеркивается стуком костяшек домино, усталой матерщиной пьяного соседа и безнадежной желтизной одуванчиков, пробивающихся сквозь трещины асфальта.

Чудный, чудный «Итальянский полдень»! В воспоминаниях моего детства он тоже все время мелькает – то как украшение дощатого нужника на снимаемой в деревне даче, полного удивительной вони (сквозь широкие щели между досками открывался пейзаж с извилистой речкой, текущей под косогором, поросшим черемухой); то в кабине водителя сельского автобуса, облезлого, душного и вождленного, ходившего два раза в день, утром и вечером, и соединявшего деревню с ближайшим магазином; то в прихожей перенаселенной коммуналки, перед общественным телефоном, прикрывая разрыв на очень нечистых обоях длинного коридора с кадушками, трехколесными велосипедами и расписанием дежурств по квартире. Как замечательно нежное и ровное сияние, распространяемое этим произведением, этот золотистый свет, не изображенный, не внешний, но внутренний, исходящий из самой картины, завораживающий и умасливающий самый злобный ум, снимающий возможность всякой критики. Сетовать на слащавость «Итальянского полдня» – все равно что усесться на июньском пляже в траурном шерстяном костюме и жаловаться на жару. Этот свет щедро окутывает практически все, что изображает Карл Павлович: светских львиц, неаполитанских лаццарони, несчастных королевских любовниц, счастливых ханских наложниц, доблестных офицеров русского морского флота, субтильных мифологических юношей и даже обреченных на гибель жителей Помпеи. Упоительное сияние, щедро изливаемое художником на зрителя, – не просто салонная уловка, прием изощренного живописца, присвоившего рецепт, взятый из поваренной книги европейской художественной кухни. Золотистая мягкость брюлловского свечения – особая, отличающая его от многочисленных французов, голландцев, англичан, немцев и датчан, работавших с ним бок о бок в Риме и также наполнявших свои пейзажи, портреты и жанровые сцены ровным и благодным римским светом, светом выдуманной европейцами Италии. Во всяком случае, для русского разума, глаза и сердца она звучит по-другому, и сладость Брюллова слишком активна в своей перенасыщенности. В ней присутствует чуть ли не проповедническая назидательность, так что она больше напоминает сладость лекарства, чем сладость десерта. Не тирамису, а раствор глюкозы. Чего только стоят блеск лаковых туфель и бантики на портрете В. А. Корнилова на борту брига «Фемистокл»: перед изысканностью бравого матроса душа испытывает некоторое смущение, вздрагивает и начинает стыдливо томиться по чему-то далекому,

ирреальному, ушедшему безвозвратно, но тем не менее несомненному, родному, невероятно драгоценному. Короче говоря, по русскому Золотому веку, времени мифическому, но России совершенно необходимому: надо же ей по чему-то тосковать в своей истории. Вот и тоскует уж второе столетие русский интеллигент по николаевской России.

Словосочетание «Золотой век русской культуры» давно и прочно вошло в обиход. Так как русский менталитет словоцентричен, в первую очередь оно относится к литературе – к Пушкину и пушкинской плеяде, захватывая 1820-1830-е годы. Золотее Пушкина в отечественной словесности ничего нет и не будет, и появление Серебряного века лишь подчеркнуло полновесность золота пушкинской поры. Забавно, что время Tolstoy, Dostoevsky и Chekhov, представляющих куда более важные статьи нашего духовного экспорта, чем Пушкин и Баратынский, никто и не думает называть золотым, так как определение «Золотой век» не обязательно означает творческое величие и интеллектуальное разнообразие. Разница века Татьяны Лариной и Анны Карениной разительна, и пропасть между ними не меньшая, чем между Татьяной и Эммой Бовари с ее поэтикой плесени, столь дорогой сердцу Флобера. Поведение Татьяны на петербургском приеме воистину мифологично, недаром она там затмевает «Клеопатру Невы», в то время как прелесть Анны Карениной на балу московском – всего лишь прелесть очень красивой смертной. Да и великие слова «Но я другому отдана; я буду век ему верна» могли быть произнесены только в мифологическое время. Обыкновенное время сплошь заселено дамами с собачками, и их отличие от Татьяны Лариной и есть отличие Золотого века от всей остальной истории России. Так что золото остается золотом, а Толстой, Чехов и Достоевский – это, скорее, «хлеб и сало».

Каков же наш Золотой век? Примерно обозначая царствование Александра I и раннего Николая, он открывается жужжанием прялки светского разговора в салоне Анны Павловны Шерер, продолжается в праздниках семьи Ростовых, это роскошные плечи Элен Безуховой, возвращение с победой, чепчики в воздух, лицейские годы, морозной пылью серебрится его брововый воротник, beef-steak и страсбургский пирог шампанской облиты бутылкой, салоны Волконской и Смирновой-Россет, осень в усадьбе и дамы с соколовских акварелей с охренительными жемчугами. Лучшая архитектура, лучшие парки, лучшая мебель, балы и обеды, приемы и дуэли, стихи и красавицы, драгоценности и кавалергарды; русские дошли до Парижа, установив рекорд глубины своего проникновения в Европу. Первая треть XIX века представляется нам окруженной ровным и ясным светом. Каждый образ русского ампира, возникающий в нашей памяти, излучает внутренний блеск, будь то парадный дворцовый прием в зале, наполненном белыми платьями, расшитыми мундирами и сиянием грандиозных люстр, или скромный кабинет усадебного дома, освещенный лишь мерцающим на письменном столе светильником с фигурой весталки. Всеобщая гармония, великолепно описанная Герценом: «Разврат в России вообще не глубок, он больше дик и сальен, шумен и груб, растрепан и бесстыден, чем глубок. Духовенство, запершись дома, пьянствует и обжирается с купечеством. Дворянство пьянствует на белом свете, играет напропалую в карты, дерется со слугами, развратничает с горничными, ведет дурно дела свои и еще хуже семейную жизнь. Чиновники делают то же, но грязнее, да сверх того подличают перед начальством и воруют по мелочи. Дворяне, собственно, меньше воруют, они открыто берут чужое, впрочем, где случится, похулы на руку не кладут».

Русский Золотой век обязан своим существованием литературе, но магическое его свечение нагляднее всего отражено именно в изобразительном искусстве. Светлый интеллектуализм портретов Кипренского, античные складки сарафанов Венецианова, «Гумно» как «Афинская школа», «Спящий пастушок» как послеполуденный отдых фавна, игроки в бабки как Адонисы и Антинои, марципановая сладость муляжных девочек Тропинина и фруктов Хруцкого, пейзажные идиллии братьев Чернецовых и Сороки, итальянские сцены позднего Щедрина и раннего Иванова – все это несет черты стилистической общности, что выразить с помощью каких-нибудь устоявшихся, привычных терминов гораздо сложнее, чем почувствовать. И, конечно,

великий Брюллов, Брюллов прежде всего. Не имея ничего общего ни с классицизмом, ни с романтизмом, ни с таким расплывчатым понятием, как академизм, живопись отечественного Золотого века далека и от того, что принято называть салоном. Французский салон как-то уж слишком отдает Бальзаком, буржуазностью и рентой, а у нас как-никак аристократичные барщина с оброком и Евгений Онегин.

Остается определить этот феномен как живопись николаевской эпохи, хотя сближение Золотого века и времени николаевской реакции русскому разуму претит непонятно отчего. Страннейшим образом они сосуществуют в сознании, почти никак не соприкасаясь. Время Золотого века как бы волшебным образом раздваивается: интенсивность культурной жизни, литературный и светский блеск, расцвет архитектуры параллельны казенщине, доходящей до тупости, защищать которую с трудом отваживаются самые отчаянные националисты. Что же значит эта двусмысленная раздвоенность? Необходимость тирании для процветания?

В брюлловских портретах, столь выразительно рисующих русское общество Золотого века (или николаевского режима, как будет угодно), внимание привлекает оранжерейная обстановка, составляющая фон большинства композиций. Все происходит в каком-то волшебном зимнем саду, так что даже итальянская природа производит впечатление искусственно высаженной в горшках и старательно культивируемой. Зеленый зимний сад пышен и сочен, но оранжереи окружены со всех сторон дурным климатом, рождающим сквозняки: во многих портретах Брюллова присутствует мотив зябкости, как будто его моделям хочется закутаться в шали, отороченные мехом накидки и палантины, обязательно присутствующие в картинах. Зеленый зимний сад ярка, мясиста, но пуглива и изнеженна, так как его душная атмосфера и искусственная почва обеспечивают растениям интенсивный рост, но оранжерея по определению хрупка и недолговечна. Ощущение случайности, надуманности и ненадежности пронизывает зимние сады, эти прихотливые счастливые островки роскоши и вечного лета; подразумевается, что они окружены враждебностью, что за стеклянными стенами сугробы и стужа, что холод готов хлынуть внутрь, полностью уничтожая жалкий избранный мирок, спасающийся от внешнего мира только благодаря хрупкой перегородке.

Брюлловским миром правит женщина. Все качества оранжереи сообщаются хозяйке зимнего сада. Она сама похожа на искусственно выращенное растение в своих рюшах, шалиях, брошах и браслетах, покрывающих ее, как доспехи, и своей многослойностью подчеркивающих гордую посадку роскошных обнаженных плеч и шеи. Главная характеристика ее наряда – огромное декольте. Декольтированность, так же как и яркость дамских туалетов, воспринимается как знак независимости, контрастируя с серо-коричневыми мужскими фигурами в наглухо застегнутых сюртуках и мундирах, с подбородками, подпертыми высокими галстуками, что придает мужскому населению вид напыщенный и несколько униженный. Исключения составляют лаццарони, некоторые итальянские портреты вроде портрета ставшего гражданином Флоренции Демидова – да автопортрет Брюллова, чей расстегнутый ворот подчеркивает болезненное измождение художника. Мир мужчин у Брюллова вообще менее энергичен, более слабосилен и робок, чем мир женщин. Портретист явно испытывает особое пристрастие к изображению амазонок и вообще женщин с хлыстом, так что чудесная Е. П. Салтыкова держит в руках опахало из павлиньих перьев, больше похожее на гигантскую мухобойку, чем на веер.

В оранжерее царит дама, мужчина пассивен и занимает подчиненную, страдательную роль.

В своих портретах Брюллов абсолютно точно определяет соотношение полов в русском обществе, объясняя причину помешательства русской литературы на «женской теме». Поступки жен декабристов оказались более полноценными, чем сумбурный мятеж их мужей, и светским красавицам вроде Самойловой и Волконской было гораздо легче стоять в оппозиции власти, чем их мужьям и любовникам. Великий николаевский Золотой век, мягкое золотое сияние, люющее из неизвестного источника, оранжерейная зябкость упоительной роскоши,

строгая хозяйка с изящным хлыстом в руке, меланхоличные мундиры и сюртуки, ее окружающие, – и власть, сильная и энергичная вертикаль власти, пронизывающая все снизу доверху, обеспечивающая устойчивость хрупкого цветения, следящая за тем, чтобы снег и дождь не пробрались внутрь, и заботливо уничтожающая все те растения, что своим диким ростом угрожали испортить охраняющий их купол. Созерцание русской физиономии в зеркале русского Золотого века поучительно.

В брюлловских красавицах неожиданно проступает схожесть со сталинскими звездами, что объясняет сегодняшнюю вспышку любви к ним. Золотой век – иллюзия, он не что иное, как проекция желаний нации, мираж, превращенный в путеводную звезду. Впрочем, этот мираж разъясняет многое в феноменологии национального менталитета, его породившего.

Нравился ли самому Брюллову сотворенный им Золотой век? Характерно, что он Россию не любил и предпочитал находиться за ее пределами. Уехав в 1822 году, он возвратился лишь в 1835-м. Все золотистое свечение его живописи определяется Италией, специально выдуманной для России. В России же сороковых годов под влиянием триединства «православия, самодержавия и народности» все меркнет и обесцвечивается, уступая место серой величественности ХХС и серой бытовухе разночинцев. В творчестве Брюллова это изменение до примитивности наглядно: серые и унылые картоны к росписям Исаакиевского собора явно утомительны для автора столь же, сколь и для зрителя. Навязанный Брюллову высочайший стиль уже не имеет ничего общего с высокой мифологией, и забавным крахом Золотого века петербургской культуры выглядит «Последний день Помпеи», переполненный испуганно мечущимися красавицами салонов пушкинской поры. Легенда, известная по роману Лескова, гласит: когда в 1849-м художник пересек наконец границу, он сбросил с себя всю одежду, чтобы стряхнуть воспоминания о своей любимой родине.

Брюллов не был интернациональным художником, и то, что большинство его творений созданы в Италии, не противоречит его русскости. Весь цвет русского Золотого века ездил отметить в его мастерскую – при том, правда, условии, что его, этот цвет, выпускали за границу. Оппозиционность, что ощущается в брюлловской итальянской безмятежности, нежна и деликатна, она радикальна не более, чем эпатаж Юлии Самойловой, так же с трудом выносившей родину. Брюллов никогда не стремился официально оформить свой разрыв с Россией, понимая, что его существование в Европе обеспечивается связью со страной рождения. Италия Брюллова – все та же русская оранжерея. Сидя в ней, размышлять о России сподручней, чем где-либо. Можно даже потосковать, как сделал Тарковский в «Ностальгии». Но именно эта легкая оппозиционность позволила Брюллову в далеком социалистическом Харькове создать концепт, по силе воздействия ни в чем не уступающий произведениям Кабакова.

Belle époque как жажда смерти

Давно замечено, что XX век надо отсчитывать не с его календарного начала, а с 1914 года. Полтора десятилетия оказываются как бы подарены предыдущему веку, и этот подарок приобретает черты неожиданного отпуска, чудной идиллии, блаженного отдыха, что определило название нескольких десятилетий, предшествующих Первой мировой: belle époque. В названии «прекрасная эпоха» сквозит нежность последующего времени к чему-то невозвратимому, и от этой нежности трудно удержаться. Впрочем, от убийства эрцгерцога и мобилизации начинать отсчет так же бесплодно: XX век родился не на фронтах и не в окопах. На войну уходили прямо из belle époque, и постоянная угроза смерти останавливала время. Полно воспоминаний о том, что осознание наступления нового века пришло тогда, когда военных встретили их сестры и невесты, уже совершенно неузнаваемые: стриженные, в укороченных юбках, без привычных излишеств в туалетах и манерах. Перемена произошла в тылу, возвращение оказалось невозможным.

Неузнавание сыграло роль границы времен. Невозвратно ушедшее прошлое превратилось в миф, прочно связалось с понятиями о счастье и мире, став наваждением для многих. Время, которое никто не описал так хорошо, как И. А. Бунин. «Когда в далекой столице шло истинно разлитое море веселия: в богатых ресторанах притворялись богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов ханжу с апельсинами и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей; в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин и порою, ради вящей популярности, чем попадая били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворявшиеся футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и анаксах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то врата; в другом выезжал на сцену, верхом на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяться старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысынями пристально глядели в бинокли на женский хор, громким пением провожавший этого князя в поход, и столько же нарядных дам в ложах ели шоколадные конфеты; в третьем старики и старухи, больные тучностью, кричали и топали друг на друга ногами, притворяясь давным-давно умершими замоскворецкими купцами и купчихами; в четвертом худые девицы и юноши, раздевшись донага и увенчав себя стеклянными виноградными гроздьями, яростно гонялись друг за другом, притворяясь какими-то сатирами и нимфами...» Время окрашено нашей ностальгией столь радужно, что бунинская ненависть в его описании проходит незамеченной.

Бунин, однако, описывает шестнадцатый год. Европа уже устлана трупами, а belle époque все еще гниет, нагло и роскошно, наперекор всем календарным датам. Отвращение к ней прямо-таки захлестывает писателя, отвращение к этой культурной накипи, впоследствии опозитизированной всеми, кому не лень. Через роман Пруста ностальгия по этому времени вошла в плоть и кровь века XX, приобретя угрожающие размеры: 1913 кажется священным числом. В его восприятии трудно отделаться от видений «Смерти в Венеции» Висконти, вдохновленных все тем же Прустом, от шляп, гортензий и малеровских звуков. Они множатся с навязчивостью прямо-таки параноидальной. Belle époque, осененная популярностью модерна, провозглашена земным раем, и дикие очереди на подобные выставки вкупе с лезущими вверх ценами на все, что в модерн тянется, свидетельствуют о безудержно растущей популярности мифа о европейском Золотом веке. Но это произошло позже, сам же модерн себя ненавидел и страшно желал смерти, чтобы расквитаться со всей пыльной прелестью европейского уюта.

Смерти, а не рождения определяют наступление нового. Что могут определить только что родившиеся люди нового века? Да ничего. Везде торжествует противный гуманизм, шамкающий вставными челюстями, именуемыми культурой, и со старческой похотливостью брызгающий слюной при виде все еще покорной ему молодости. При этом старчество противно ноет о *fin de siècle*, об усталости, декадансе и разочаровании. Заодно и о желании обновления, даже выдумало некое *ар нуво*, удивительно старообразное искусство, волнистое, пышное, велеречивое и вялое, как-то все волочащееся, как туалеты модных дам *belle époque*, перегруженные деталями, вуалями и кружевами на нижних юбках. Старый-старый модерн, вычурный оксюморон, увенчанный парижской Всемирной выставкой 1900 года – самым крупным событием, отметившим рубеж двух столетий. Событием столь же бездарным, сколь и популярным: за семь месяцев действия выставки ее посетило 47 миллионов человек; цифра, производящая впечатление и сегодня. Вход на выставку отмечала огромная скульптура парижанки: роскошная дама, воплощение *belle époque*, прустовская Одетта и музильевская Диотима, зрелая красавица гигантских размеров в умопомрачительной шляпе. Пруст и Музиль создали своих героинь уже позже, после наступления реального XX века, и оба великих романа отметили ностальгию по ушедшей великой эпохе, на самом деле относящейся к совсем недавнему прошлому. Ностальгия как естественная тень кровожадного желания новизны и прогресса станет характерным признаком нового столетия. Чувство бесплодное и старческое, ностальгия столь же изощренная, как грезы импотента, одержимого сатириазом, а *belle époque* никакого другого чувства и не заслуживает.

Грандиозность Всемирной парижской выставки была нелепа. Эта демонстрация достижений современности была совершенно стариковским предприятием, и только ее размах предугадывал новое столетие. Для того чтобы различить хоть что-то, что потом отзовется в будущем, на определение которого выставка претендовала, ее экспозицию приходится рассматривать под микроскопом. Иначе и быть не могло, ведь 1900 всего лишь набор цифр, и ничего больше. Какое дело Вселенной до 1900 года? Да никакого. Плевала Вселенная и на 1900-й, и на 1914-й, и на 1939-й. Деление на столетия условность, не более внятная, чем случайная комбинация шифра кодового замка. И о времени эти цифры сообщают не больше, чем код входной двери рассказывает об обитателях дома. Единственное, что этот код утверждает с определенностью: дом – творение рук человеческих. Точно так же, как и столетия.

Конечно, именно в XX веке бой часов, отметивший Новый, 1900 год, раздался впервые в Стране восходящего солнца, в различных европейских посольствах, дававших новогодние приемы, а затем, сопровождаемый хлопаньем открываемого шампанского, обежал весь мир от Токио до Сан-Франциско, свидетельствуя о наступившем единстве *Anno Domini* для всего земного шара. В прошлые так называемые столетия такого единства не наблюдалось. Однако и 1 января 1900 года в том же Токио бой часов и хлопанье шампанского слышали немногие: у китайцев оставался свой Новый год, да и боксерское восстание было в самом разгаре, Тибету до нового столетия дела не было, мусульмане на 1 января внимания мало обращали, в Центральной Африке о январе и не слышали, да и православные русские в это время постились, поджидая наступления своего собственного XX века, на двенадцать дней запаздывавшего.

Бой часов не слишком внятный звук, чтобы отметить раздел чего-либо, и выставка делалась людьми ушедшего столетия согласно их представлениям и вкусам. Они еще долго определяли картину времени. Для того чтобы расчистить мир, старое должно было умереть.

Смерть трудно специально подогнать под такую условность, как датировка, но, свершившись, она часто естественно вписывается в хронологическую таблицу. Смерть королевы Виктории, например, наступила именно в январе 1901 года, ни раньше, ни позже. Этой европейской бабушке XIX столетия в новом времени делать было нечего. Погребальная процессия королевы оказалась снята на пленку – признак грядущего столетия. Но кинохроника, дошедшая до нас, воспроизводит все тот же XIX век: кортежи, плюмажи, кайзер Вильгельм II у одра

своей родственницы; последние настоящие королевские похороны, прямо какие-то андерсеновские. Все печально и умиротворенно, торжество всеевропейского единства. Оплаканная добродетель. Как и полагается похоронам, они больше похожи на постановку, чем на документальные кадры, но постановку совсем уж сказочную. Зато все мощно и выразительно.

Виктория умерла, но викторианство длилось и длилось. Вольно сейчас историкам искусства начинать XX век с выставки фовистов, Пикассо, Матисса и экспрессионизма. Притом что сквозь оборки на юбках Одетт и Диотим их никто и не замечал. На международных выставках торжествовала живопись во вкусе Больдини и Штука, и только-только начали покупать импрессионистов, по большей части еще живых и деятельных. Начавшись, XX век и представить себе не мог, как он будет выглядеть. Многие понимали, что не так, как королева Виктория, но очертания будущего терялись в туманных грезах, увиденных сквозь те же кружева и вуали. Черный квадрат еще пока никто не нарисовал.

Потом, сквозь наслаивающиеся годы и ужасы, что прошло, то стало мило, и тошнотворное викторианство превратилось для многих в синоним внешнего благополучия и основательности Европы XIX века. Добродетельная, плодovitая, разумная, размеренная Виктория все покрывала своими юбками. Впрочем, из-под бабушкиных шелков миру шаловливо подмигивал внук, герцог Кларенс, чудный персонаж *belle époque*, очаровательный и беззаботный. Слухи упорно идентифицируют этого блестящего юношу, заболевшего сифилисом, с Джеком Потрошителем, великим лондонским убийцей викторианского времени. Был или не был герцог убийцей-маньяком, препарировавшим свои жертвы с научным хладнокровием, до сих пор неизвестно, но сама эта гипотеза убедительно свидетельствует о том, что викторианская идиллия заключала в своем чреве Джека Потрошителя. Позитивность почему-то все время оказывается в прямом родстве с кровожадностью.

Затхлость. Старообразность во всем, терпкий запах духов стареющих красавиц, тела с излишком жира, избыточная размеренность нравов, быта, словесности, вкуса. Духота пространства, заставленного условностями и сплошь занятого вялой, обрюзгшей культурой, стареющей удушить все в своих гуманистических объятиях. Молодости отвратительны слюнявые поцелуи старости, объявляющей себя вечностью. Фон Ашенбах, с тайным удовольствием замечающий, что Тадзио долго не проживет, – это чувственность *belle époque* во всей своей красе. Во всем господствует форма, окостеневшая, омертвелая, подавляющая любую возможность дышать, переживать и мыслить. Давящее все вокруг собственное достоинство, агрессивное и дряблкое. Форма: застегнутый на все пуговицы сюртук, высокий галстук, перчатки, длинное платье. Форма мешает движению, она полностью принадлежит прошлому, заслоняет будущее. Форма – главное препятствие всему, ее нужно разодрать, растерзать в клочки. Гуманизм – человек в футляре, с глупейшей важностью провозглашающий: «Антропос!» Футуризм ненавидел форму, страстно желая разделаться с жестокой и благодушной самоуверенностью окружающего мира. Только полное разрушение, всеобщая катастрофа, торжество смерти, только гибель, стирающая все до нуля, могут принести облегчение. Авангардные манифесты начала века кровожадны, и раздутая ими ненависть к форме с головокружительной быстротой набирает обороты: проклюнувшись в девятисотые, к началу 1910-х она захватывает всю Европу. Кубизм превращает мир в россыпь осколков, экспрессионизм все более тяготеет к красочному месиву, Кандинский, Делоне и Купка грезят вселенскими пятнами, русский и итальянский футуризм дробят впечатления и предметы на мелкие фрагменты, и даже старички импрессионисты, оставшиеся в живых, свои кувшинки превращают в абстрактные откровения. Ждущий с нетерпением августа 1914-го авангард похож на Джека Потрошителя, выглядывающего из-под юбок королевы Виктории. За ним будущее.

После смерти бабушки у *belle époque* еще оставался дедушка, не менее знаковый и не менее влиятельный, чем английская королева, – граф Лев Николаевич Толстой. Его похороны, свершившиеся через десять лет после похорон Виктории, гротескным образом дублирующие

«Церемониал погребения тела в Бозе усопшего поручика и кавалера Фаддея Козмича П...», превращены в генеральную репетицию смерти столетия. Плачет весь мир, плачут православные и нигилисты, сенаторы и революционеры, Россия и Германия, стар и млад, «Буренин и Суворин, их плач о покойнике непритворен». Покойнику 82 года, жить ему надоело до невозможности, так что смерть для него была настоящим освобождением. Никто его с этим не поздравил. Уходящему столетию хотелось смерть просмаковать.

Толстой все время писал о смерти. О смерти XIX века с его страстным желанием вечной жизни, помноженным на дикий страх перед грядущим исчезновением вечной жизни из повседневного обихода. Поразительно, что Толстой предугадал язык модернизма, беспредметников и дадаизм. Станным соответствием откровению Малевича, озарившему его в 1915-м, звучит галлюцинация, пережитая юным Петей Ростовым октябрьской ночью 1812-го. «Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похоже на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть – глаз огромного чудовища». Восторженное описание языка будущего, привидевшегося мальчику, за которым следует смерть. Помноженная на толстовский арзамасский ужас, «красный, белый, квадратный», эта галлюцинация обретает очертания пророчества, похожего, как и все пророчества, на проклятие. Вождеделение к смерти, страшная физиономия *belle époque*, фон Ашенбах на последнем издыхании, дрожащий, потный, слабосильный, с превращенным в бесформенное месиво растекшейся краски лицом, из последних сил тянущийся к юности, но при этом успевающий отметить про себя, только увидев Тадзио, с «удовлетворением и спокойствием», как честно замечает Томас Манн: «Он слабый и болезненный, верно не доживет до старости». Так оно, скорее всего, и случилось, Тадзио наверняка умер от испанки или от тифа. Кровожадность старости мало чем уступала кровожадности молодых.

Толстой предсказывает и Дюшана с Тристаном Тзара. В романе «Воскресение» Игнатий Никифорович Рагожинский, муж сестры Нехлюдова, «человек без имени и состояния, но очень ловкий служака, который, искусно лавируя между либерализмом и консерватизмом, пользуясь тем из двух направлений, которое в данное время и в данном случае давало лучшие для его жизни результаты», в споре с Нехлюдовым замечает: «Послушайте, Дмитрий Иванович, ведь это совершенное безумие!.. Я знаю, это ваш давнишний *dada*». Игнатий Никифорович оказывается совершенно прав, Нехлюдов – типичный посетитель кабаре «Вольтер» в Цюрихе. Симпатии же графа полностью на стороне *dada*. Совпадение смерти Толстого и появления «Первой абстрактной композиции» Кандинского очень выразительно.

Belle époque одержима жаждой уничтожения и смерти. Старый мир нелеп, новый – кровожаден. К 1914-му все были хороши, так что и столетие породили соответствующее, чтобы на своем исходе, смешав модерн с модернизмом, XX век превратился в абсолютную гламурную галиматью. Которая и торжествует в новой *belle époque* начала XXI. Интересно, она тоже будет переживаться как потеря болезненно и сладко зудящего фурункула?

Европа on the bullshit

Петербургские картинки

«– Любите вы уличное пение? – обратился вдруг Раскольников к одному, уже немолодому прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. – Я люблю, – продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, – я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? А сквозь него фонари с газом блистают...»

– Не знаю-с... Извините... – пробормотал господин, испуганный и вопросом, и странным видом Раскольникова, и перешел на другую сторону улицы».

Я тоже очень люблю уличное пение. Люблю, когда промозглая темень охватывает город и фонари вдоль Фонтанки выхватывают в падающем мелком снеге круги желтого света, ничего кроме снега не освещающего, и плотные пятна вокруг них уходят вдаль, куда-то на запад, одинокие так, как могут быть одиноки только уличные фонари. Люблю странное плетение дворов за дворцом Разумовского, вход в заросший сад с той стороны, что обращена к Казанской площади, выщербленные дворцовые ступени и старые, очень красиво подгнившие двери, что-то невнятно бормочущие о камзолах и костях совсем сгнившего любовника. Люблю берег Малой Голландии, обшитый досками, частью отставшими, с кустом сирени, тяжело разросшейся так, что когда она цветет, концы ее веток купаются в воде, а на другом берегу сквозь зелень проглядывают белые колонны усадьбы незаконного сына императрицы. Люблю дворы Капеллы с их безнадежными брандмауэрами, поленницами отсыревших дров, серый мокрый воздух, чугунные тумбы с нелепыми улыбающимися львиными мордами, вросшие перед воротами в строгановский дворик, где находится лучший в мире садик.

Нет уже давным-давно никакой шарманки, нет куста сирени, на месте поленниц китайский ресторан «Водопад желаний», а в садике раскинулся шалман с фастфудом по ничему не соответствующим ценам. Ну и что?

Я очень люблю Серова, главного европейца в русской живописи. Люблю его не самую удачную, но все равно прекрасную картину «Похищение Европы». Серов изобразил лучшую Европу в русском искусстве, представив ее в виде фригидной современной стиптизерши вроде Иды Рубинштейн, оторвавшейся от шеста, но еще не успевшей раздеться, соблазнительной, немного пустоватой, в коротком черном платье, в серьгах и браслетах. Кокетливо поджав под себя ноги, она удобно устроилась на широченной спине огромного быка, как на скутере. Рассекаемые грудью быка пенятся волны, а вокруг копошатся дельфины, и вода плотная, тяжелая. Картина очень петербургская, и все время она мне напоминает о петербургской Европе. Она совсем не похожа на бесчисленных Европ европейских художников, хотя явно с ними перекликается и соотносится.

У России с Европой вообще отношения особые. Хорошо было, когда за дремучими лесами, снегами и льдами мы честно мыли руки после общения с нехристями, как нам то предписано было, и всех их скопом называли немцами, так как по-русски они ни бельмеса. Так нет же, прорубил Петр окно в Европу и вколотил нам в глотку кулаком и палкой «всемирную отзывчивость русской души», так что мы, с нашей азиатской рожей, теперь «знаем все» там это, парижских улиц ад, венецянские прохлады, лимонных рощ далекий аромат и Кельна дымные громады.

А кто знает, и что он знает, и зачем? Что итальянский кафель лучший в мире, что в вишневом саду, почему-то звучащем как боско ди чиледжи, распродажа неликвидного барахла, устриц надо запивать белым, а ростбиф красным, что испанский хамон лучше, чем прошутто, а петельки на рукавах должны быть прорезные. С тумб плятятся пороссячи прелести Скарлет Йохансон, рекламируя какое-то издание со ставшей столь родной русскому языку надписью «гламур», а на Скарлет плятится, открыв рот, хорошая русская девушка, Бедная Лиза или Елизавета Смердящая, пуская слюни по Европе. И на грудях ее, в выложенной сияющими стразами надписи D amp;G, сконцентрировались все прохлады вместе с далеким ароматом.

А плохо ли?

Была чудная белая ночь. Ну и, соответственно, мосты повисли над водами, и ясны спящие громады пустынных улиц, и светла Адмиралтейская игла, и в Александровском саду под зелеными зонтиками с надписью Tuborg завывали караоке, под ахматовской аркой дико орал вход в стриптиз-бар с каким-то странным названием, то ли «Архив», то ли «Цоколь», Медный всадник пытался перепрыгнуть через фотографа, снимающего дежурную невесту, и гору бутылок из-под советского шампанского, наваленную под его камнем, Дворцовый мост сиял лампочками, как казино в Лас-Вегасе, а по Неве, мимо сфинксов, полз ресторан-корабль, извивающийся ярким разноцветьем, как жирная ядовитая гусеница, и орал, как грешник в аду, мучительно и страшно. Мой спутник, весьма изысканный лондонец, меланхолично пляясь на громаду Академии художеств, что-то пробормотал про императорскую красоту и про то, как все-таки ужасен этот bullshit, что вывалился на мой бедный город. И я, вдохновленный растилающимся вокруг видом, воскликнул в ответ: «Это тебе, английская рожа, ужасно. Нечего из себя маркиза де Кюстина корчить, вспомни свое Пикадилли. А я-то помню, как в семнадцать лет, для того чтобы выпить кофе после десяти часов вечера, нам приходилось ехать в аэропорт, такое вот развлечение было – больше кофе нигде не было. Благослови Господь и Tuborg, и аббревиатуру D amp;G, выложенную стразами на грудях моей соотечественницы, и пороссячьего ангела Скарлет Йохансон, и весь bullshit, что излился на мой родной город! Да будет наша жизнь прекрасна, ибо bullshit есть одно из воплощений человечности».

Когда я смотрю на плотные и тяжелые воды, что уносят на запад Мойка или Фонтанка, я почему-то все время представляю в них быка, похожего на скутер, а на быке прекрасную Европу в коротком черном платье, поджавшую под себя ноги, слегка наклонившуюся к темной воде. Она наклоняется ниже, длинной и тонкой рукой касается воды и тихим жестом отодвигает в сторону пузатые бутылки пепси и спрайта, столь изобильно толпящиеся вокруг ее скутера, что угрожают попасть в его мотор. Они пустые, веселые и легкие, эти синтетические дельфины, прыгающие вокруг моей Европы.

О чем же на самом деле говорил Раскольников?

Конечно же, о любви к Петербургу. Тому, кому недоступна любовь к промозглой погоде, к сырости, к заброшенным дворам-колодцам, к запустению, к вечному ремонту, к зеленоватым подтекам на бронзе и к застарелым пятнам, превращающим стены в абстрактные поэмы, невнятна и недоступна поэзия этого города. Эта вымученная, неестественная любовь – своего рода протест против воплощения торжества власти, – того, чем на самом деле является Петербург.

Все то, что обычно возникает в сознании как расхожий образ Петербурга, связано с властью. Колонны, арки, дыбящиеся кони, трубящие славу, горы оружия, разбросанные на фасадах, гранитные глыбы, напрягающие мускулы кариатиды – все это является декорацией, воздвигнутой, чтобы подчеркнуть то, что город создан не для тебя, обыкновенного обывателя, со своими обыкновенными обывательскими нуждами, но для верховного существа, живущего вне человеческого масштаба, вне повседневности, вне времени, вне реальности и вне истории. Петербург воздвигнут для Медного всадника, и только ему одному и пристало быть в этом городе. Петербург – воплощенное насилие. Но когда воздух Петербурга оказался насквозь про-

питан безысходной тоской обреченности власти, вдруг неожиданно совсем по-другому увиделись его безумные колоннады, чугунные квадриги, ворохи арматуры на фасадах и хищный клетчат орлов-уродов. Единственное, что угрожает красоте Петербурга, это возвращение власти, которая начнет вбивать в него новые знаки своего утверждения. Тогда петербургская Европа будет заменена на пресловутый евростандарт. А bullshit воды унесут.

Когда Европа, наклонившись, касается своими длинными пальцами бутылок пепси и спрайта, прыгающих вокруг ее быка, слегка их отстраняя, то кажется, что всплыли они потому, что нимфы и наяды Мойки и Фонтанки заманили молодых красавцев, гонящих по городу на роликах, на дно своих рек, зацеловали и зашекотали, и только пустые бутылки всплыли потом на поверхность.

Петербург маркиза де Кюстина

«Мне хотелось бы провести в Петербурге целое лето единственно ради того чтобы каждый вечер гулять, как нынче».

Эту фразу произносит маркиз де Кюстин в вечер своего прощания с городом, где он провел, судя по его запискам, наилучшие дни своей жизни и о котором он высказал суждения весьма нелицеприятные. Его отзывы об архитектуре, нравах и быте Петербурга раздражали и продолжают раздражать русскую общественность. Ведь что бы то ни было, как бы ни проклинали славянофилы это гиблое место, но «Мир – Россия – Петербург» с начала двадцатого века стало лозунгом любого мыслящего человека. Как бы ни выхолащивался Петербург весь ленинградский период ленинским террором, блокадой и сталинскими чистками и как бы теперь ни профанировало идею Петербурга беспомощное бляение о культурной столице, этот город стал символом. Его размах и томительность, его холодность и стильность, его безжизненность и обреченность тысячи раз воспеты и прокляты, так что осыпающаяся штукатурка брандмауэров разговаривает с нами языком Добужинского, грязь и мразь современной Сенной площади повествует о страданиях Раскольниковова, а острый запах мочи, что постоянно бьет в нос у спуска к Зимней канавке под аркой, перекинутой от Эрмитажа Фельтена к театру Кваренги, оборачивается упоительным дыханием мелодизма Чайковского.

Пусть москвичи, гордые своей столичной суестью, говорят, что в Петербурге жить нельзя, что там не происходит ничего нового и что аборигены полны неоправданного высокомерия и плоской холодности. Что бы Москва представляла собой без Петербурга? Скопище тойот и банковских вывесок – никогда никакой Церетели не вознесет в небеса ничего подобного парящему над Дворцовой ангелу, никакое оживление художественной жизни не создаст Эрмитажа, и нет в мире спонсоров, что смогли бы осилить проект, подобный зданию Генерального штаба или Сената и Синода. Петербург – это величие России в прошлом, настоящем и будущем, и тот, кто плюет в Петербург, плюет в величие России в прошлом, настоящем и будущем. Это ясно как день, и обсуждению не подлежит. Петербург можно ненавидеть, им можно возмущаться, но в основе всех этих чувств должно лежать безграничное восхищение этой грандиозной причудой русского духа, прорубившего в самом неудобном в Европе месте в нее окно и оформившего это окно с размахом и силой, приведшими Европу в изумленное содрогание, как только она в него заглянула.

Маркиз де Кюстин же в Петербург наплевал много раз, сделав это смачно, рассчитанно и, что самое неприятное, очень убедительно.

«Узкая полоска земли кое-где утолщается – вот и все, а между тем эти еле заметные неровности почвы суть грандиозные памятники новой российской столицы. Кажется, будто видишь линию, проведенную неуверенной рукой ребенка, обучающегося геометрии».

«Великолепные дворцы языческих богов... превратились здесь в груды гипса и известки; несравненные детали греческой скульптуры, великолепные уловки классического искусства уступили место смехотворному современному украшательству, которое слывет у чухонцев свидетельством безупречного вкуса».

«Петербург основан и выстроен людьми, имеющими вкус к безвкусице. Бессмыслица, на мой взгляд, – главная отличительная черта этого огромного города...»

«Меня повезли на острова; это – прелестное болото...»

«Глядя на Петербург и размышляя о странном существовании жителей этого гранитного лагеря, можно усомниться в Господнем милосердии».

«Хотя строители здешних городов брали за образец римский форум, города эти приводят на память азиатские степи».

«Серое небо, стоячая вода, пагубный для жизни климат, тонкая почва бесплодной, слякотной низины, монотонная плоская равнина, где земля похожа на воду чуть более темного оттенка, – лишь поборов все эти неприятные обстоятельства, человек мог придать живописность Петербургу и его окрестностям. Без сомнения, только прихоть, прямо противоположная чувству прекрасного, могла понудить кого-то расположить рядами на ровной поверхности очень плоские сооружения, едва выступающие из болотного мха».

И так до бесконечности.

Для маркиза творения Росси и Кваренги – лишь болотные кочки, гордые шпили и колокольни – ошибка неумелого ребенка, великие сфинксы – лишь копии, а Медный всадник – памятник «шарлатанской гордыне воздвигнувшей его женщины»... Все монументы, вошедшие в сокровищницу русского духа, Кюстином трактуются как памятники тираническому тщеславию, созданные в топкой грязи на костях множества бессловесных рабов, принесенных в жертву сиюминутной прихоти императора, чье величие столь же призрачно, сколь и мгновенно, ибо «исчезновение Петербурга предсказать нетрудно; оно может произойти хоть завтра, под звуки победных песен торжествующего народа».

Даже в конце двадцатого столетия, после самых мрачных пророчеств Серебряного века, после того как они оправдались и город предстал «проклятой ошибкой» Анненского, «пересадкою на Читу» Мандельштама, сборищем комичных монстров Вагинова и «остановкой в пустыне» Бродского, после того как город вообще практически исчез с лица земли, проведя целый человеческий век под другим названием, – даже после всего этого все равно обидно читать презрительные замечания Кюстина о чухонской безвкусице и азиатских степях. Ведь это мы все сами знаем, про все наши недостатки, а ты, иностранец, восхитись Невы державным течением, береговым ее гранитом и всем нашим строгим, стройным видом. А маркиз заладил все одно и то же: снаружи дворец, а внутри – стойло, как та гостиница, где он поселился.

Само собою, русская душа невзлюбила маркиза де Кюстина. Похвалили его русские европейцы – Иван Тургенев да Александр Герцен, но до сих пор большинство мыслящих русских считает, что ничего маркиз в русском характере не понял, Россию обругал, нагородил множество фактических ошибок, судил обо всем поверхностно и непоследовательно. Пушкина назвал переводчиком, в Николая I был влюблен, в Петербурге не разобрался, и одно у него достоинство – предсказал революцию и сталинский режим.

Поклонники маркиза, а таких в России немало, в общем-то, сходятся с его оппонентами. Влияние этой книги было столь велико, что для некоторых она сыграла решающую роль в вопросе об эмиграции, – убедила их в том, что в России существовать невозможно. Так что те, кто считает, что маркиз ничего в России не понял, близки к тем, кто уверен, что маркиз понял все. Убедительно или неубедительно – это дело десятое, но считается, что книга де Кюстина посвящена доказательству простой истины: России нечего ждать от прошлого, настоящего и будущего. Петербург с его мертвенной искусственностью действительно есть, как правильно заметил Андрей Белый, символ России и Мира по-русски. Ничего хорошего от этого мира ждать не приходится, и уж лучше бы сгинул он в болотном мареве под унылый писк комаров.

И вдруг – «каждый вечер гулять, как нынче». Действительно, ведь Петербург создан для прогулок. Более того, как ни парадоксально это звучит, Петербург создан для прогулок более, чем любой другой город на земле. Ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке вы не будете гулять по городу – вы будете гулять по бульварам, или по Гайд-парку, или по Шестой авеню. Жизнь, бьющая ключом на улицах этих городов, превратит вашу прогулку в сидение в кафе, рассматривание витрин или театральные афиш. Более того, вы не сможете гулять даже по Риму, городу, может быть, наиболее близкому к Петербургу, – в Риме вы постоянно будете что-нибудь осматривать, и к тому же римская жизнь настолько вовлечет вас в свой круговорот, что это будет не прогулка, это будет физическое слияние с городом, и замечательные «Прогулки по Риму» Стендаля лучший тому пример.

Прогулки по Петербургу – бесконечно долгие не потому даже, что так велик город, а потому, что одна за другой медленно, независимо от быстроты шага, на вас наплывает громада за громадой, перетекая из одного огромного пространства в другое, тяжеловесно, как воды необъятной реки, всегда находящейся в движении, что незаметно на поверхности, но все время ощутимо физически как некое метафизическое движение, что захватывает весь город и заставляет его, при всей величине его зданий, куда-то неуловимо течь и плыть подобно невероятному морскому чудовищу. Ритмичные повторения колонн, что передаются, как цепная реакция, на протяжении всей прогулки, замедляют шаг, но в то же время подхватывают вас в свое равномерное течение, лишенное водоворотов, как какую-нибудь соринку или соломинку, и нет сил противиться этим равномерным перетеканиям, что в конце концов убаюкивают и усыпляют волю, вызывая желание отдаться этой монотонности повторений. Разум, отделившись от воли к действию, раскрывает свои крылья и освобождается от всех примет времени и объективности. Мечты, неясные и часто похожие на кошмары, как розовые совы, кружатся над головой, обманчивые, привлекательные и страшные.

Во время прогулок по Петербургу архитектура проплывает мимо вас и вы проплываете мимо архитектуры, не задерживаясь, не останавливая ни на чем надолго свой восхищенный или удивленный взгляд. Главных точек нет – полчаса вы можете идти и созерцать один из петербургских видов: они все раскрыты в пространстве и существуют в нем, сооружая огромные перспективы, мало меняющиеся по мере удаления или приближения. Всегда при этом в ландшафте, разворачивающемся перед вашими глазами, будут участвовать вода и небо. По большей части одинаково тяжелые, серые и бездонные, вода и небо вторят друг другу, вечно находясь во взаимосвязанном движении, что увлекает и город, и вас вместе с ним в уныло-великолепную прогулку, в настроение задумчивое и сентиментальное, в думы ни о чем и обо всем – все о той же вечности в этой вечной прогулке.

Гуляя по Петербургу, невозможно не быть одиноким. Грандиозные размеры петербургских сооружений настолько больше человеческого восприятия, что всегда чувствуешь себя лишь точкой на равнине площади; если вы вдвоем, то это лишь две точки, или три, или четыре. Даже толпа, марширующая по Дворцовой, – это просто множество точек, не более того. Правда, истинному ценителю петербургских прогулок и не придет в голову брать с собой кого-нибудь, с кем можно и нужно чувствовать себя вместе. Ведь прогулки по Петербургу – это род упительного онанизма, воспетого Мечтателем Достоевского в одной из лучших петербургских повестей, «Белых ночах», ставшей апофеозом истинно петербургской меланхоличной сентиментальной чувственности.

Более чем архитектура, одиночество в Петербурге подчеркивают небо и вода. На фоне этих громад громады зданий не более чем утолщения на линии горизонта, и оказывается, что в петербургской архитектуре, даже в башнях Смольного собора, нет никакого вызова, никакой устремленности. Все плоско и ровно перед Богом, небом и вечностью. Человек, ощущающий себя лишь точкой перед гигантоманией площадей, вдруг осознав всю ее мизерность по сравнению с величием неба, получает возможность посмотреть на город с другого конца бинокля. Грандиозный город становится не больше музыкальной шкатулки, и это зрелище вдруг творит метаморфозу. Как в романе Свифта, вы из лилипута превращаетесь в Гулливера, но как лилипут в стране великанов и как Гулливер в стране лилипутов, вы одиноки вместе с Петербургом, как одинок в этом городе был бедный маркиз.

Ему, однако, повезло посетить город в самое изумительное время, чья красота избита, как улыбка Джоконды, хотя никто, кроме Достоевского, о них ничего внятного не написал.

«Сейчас начало августа; в этих широтах лето уже на исходе, и все же маленький уголок неба остается светлым всю ночь; это перламутровое сияние на горизонте отражается в Неве, которая в погожие дни выглядит спокойным озером; этот свет придает реке сходство с гигантской металлической пластиной, и эту серебряную равнину отделяет от неба, такого же

белесого, как и она, лишь силуэт города. Этот клочок суши, который кажется оторванным от земли и дрожащим на воде, словно пена в половодье, эти крохотные, едва заметные черные точки, разбросанные как попало между белым небом и белой рекой, – ужели это столица огромной империи или все это только мираж, обман зрения? Фон картины – полотно, на нем движутся тени, на мгновение ожившие в свете волшебного фонаря, сообщающего им призрачное существование, меж тем недолго им вести на просторе свой молчаливый хоровод: скоро лампа погаснет и город вновь исчезнет – сказка закончится. Я видел, как темнеет в белесом небе шпиц собора, где покоятся останки последних государей России; эта стрела взметнулась над крепостью и старой частью города; выше и острее, чем пирамида кипариса, на фоне жемчужно-серых далей, она казалась слишком резким и смелым мазком кисти подвыпившего художника; размашистость, которая приковывает взгляд, портит живописное полотно, но украшает действительность; Бог творит по иным законам. Это было прекрасно... все замерло, воцарился торжественный покой, вдохновляющая неопределенность. Все шумы, все волнения обыденной жизни утихли; люди скрылись, земля осталась во власти мистических сил: есть в этом гаснущем дне, в этом мерцающем свечении белых ночей тайны, которых я не в силах разгадать...»

– таким признанием в любви маркиз де Кюстин заканчивает свое описание пребывания в Санкт-Петербурге.

В драматически разворачивающейся истории их взаимоотношений белые ночи играют решающую роль. Еще только подплывая к Кронштадту, в своем описании белых ночей на Балтийском море Кюстин создает одно из лучших в мировой литературе изображений этого феномена. Призрачный мир, где *La sotto i giorni nubilosi e brevi / Nasce una gente a cui l'morir non dole* («Там, где дни облачны и кратки, / Родится племя, которому умирать не больно», – как великолепно перефразировал Петрарку Пушкин в эпиграфе к шестой главе «Евгения Онегина»). Вратами в эту мистическую землю становится Петербург, странный город, грандиозный и мизерный, удивительный и обманчивый. Дни там похожи на ночь, ночи на день, умирать не больно, жить невозможно, и нет в человеческом разуме тех параметров, которыми бы его можно было охватить и осознать. Все в нем не то, что кажется, и у человека, любящего *razio* даже в Божественном, он не может не вызывать раздражения. Однако красота этого города, рожденного как неестественное подражание некоему идеальному миру, никогда не существовавшему и не могущему существовать, оказывается сильнее любого рационализма. Во время бала в Зимнем дворце наступает катарсис – в первом часу ночи неожиданно для себя маркиз испытывает невероятное наслаждение от «фантастической картины, написанной на ультрамаринном фоне в позолоченной раме окна». Это был вид Биржи в белую ночь. Красота северного неба и водной глади, куда это небо глядится, делает этот вид лучшим в Петербурге. Неважным становится качество архитектуры – имитацией греческого храма можно восхищаться, как это делаем мы, или называть его «театрально-помпезным», как это делает романтик Кюстин, – но божественный размах и величие пейзажа не могут никого оставить равнодушным. Именно с этого места начинается плавное течение всего города, его бесконечное монотонное перетекание, в котором в тихий гул смешиваются топот Медного всадника, шаги Раскольникова и Мечтателя, метания красного домино, гомон масок маскарада Серебряного века, ропот ссылаемых в Воронеж и возвращающихся умирать на Васильевский остров. Место для кульминации в драме Кюстина выбрано безошибочно, и оно определяет то, что драма оказывается удивительно точно разыгранной вплоть до блистательной развязки.

Вода и небо – ведь действительно в Петербурге нет ничего прекрасней, чем они, и нет ни одного другого города на земле, где они бы столь мощно вписывались в ландшафт города. Белые ночи являются пиком петербургской фантазмагии, но серые дождливые дни и снежные ночи, когда вода сливается с небом и город почти пропадает, как тонкая черная полоска, окаймляющая свинцовую реку, – они так же прекрасны. Прекрасны и прогулки в это время,

и отвратительная питерская погода делает их только еще более щемящими, безнадежными, меланхоличными и сладостными.

Вода и постоянное медленное течение этой воды, неизменное, но тихое и ничего внешне не меняющее движение – суть Петербурга.

«Вы несомненно знаете балладу Кольриджа, где английскому матросу привиделся скользящий по морю корабль: я вспомнил ее, глядя на призрачный спящий город».

Подобное понимание *genius loci* – духа места, – что снизошло на Кюстина во время его петербургской коллизии, мало кого посещает. Долгое время прогулки по Петербургу – это все, что оставалось у ленинградцев, у того нового племени, что заселило берега Невы после гибели старой столицы империи. Только прогулки оказывались связью с тем городом, что видел Кюстин из окна Зимнего дворца. Их ареал даже расширился – петербургский историзм и петербургский модерн, что так ужасали Серебряный век и Мир искусства, естественно влились в петербургскую панораму, став также разрушенными памятниками. Как в Колизей, заходили в 1960-1970-е годы в загаженные, некогда роскошные подъезды с разбитыми витражами, облупленными атлантами и разрушенными фонтанами. Их ложная мишура и часто безвкусная роскошь приобрели статус культурного абсолюта, став для интеллигентных и даже не очень интеллигентных ленинградских юношей и девушек таким же источником гордости, каким для флорентийцев являются Давид Микеланжело и фрески Мазаччо.

Так, с течением времени, что покачивает Петербург, прах и дым, хаос и бездна – все стало культурой, все мифологизировалось, все утвердилось в зыбкой почве петербургских болот. Ведь на самом деле именно Кюстин сделал высший комплимент русскому духу.

«Русские – колдуны: под действием их волшебной палочки жизнь превращается в непрерывную фантасмагорию; игра эта утомительная, но разоряются в ней лишь растяпы, ибо там, где все плутуют, никто не остается в проигрыше: одним словом, если употребить поэтическое выражение Шекспира, чьи широкие мазки помогают постичь самую суть природы, русские лживы, как вода».

Русские как вода. Боже, как бы хотелось, чтобы так оно и было на самом деле.

Несколько слов о старой гравюре

В начале двадцатого века было сформировано некое эстетическое противопоставление Петербурга и Москвы. Петербург был провозглашен городом по преимуществу графичным, Москва – живописным. Подчеркивалось, что для Петербурга главные выразительные средства – это контур, линия и ракурс, в то время как для Москвы были характерны объем, цвет, живописная лепка формы. Из этого противопоставления делаются далеко идущие культурологические выводы, очень часто слишком общие, чтобы быть убедительными. Интересно, что антиномия «Петербург – Москва» чуть ли не дословно повторяет классическую пару «Флоренция – Венеция», причем Венеции Северной в данном случае отводится роль, прямо противоположная всякой венецианскости.

Все отвлеченные рассуждения легче всего строить на противопоставлении, однако, даже отбросив эти тривиальности, надо признать, что рассуждения о графичности Петербурга отнюдь не бессмысленны. Конечно же, если мы будем рассуждать о какой-нибудь петербургской школе, то все замечания по поводу ее академичности и приоритета штудий, о линейности и скупой цветовой гамме будут очень и очень расплывчаты. В первую очередь потому, что никакой петербургской школы не было, а было некоторое количество поселившихся в новой столице художников, затем обучавших в искусственно созданной Академии присланных с разных концов страны молодых людей. Графичность Репина и Сурикова весьма сомнительна. Только с начала двадцатого века в сознании мирискусников складывается понимание того, каким должно быть петербургское искусство, и они сами себя провозглашают его главными выразителями, находя в прошлом оправдание и подтверждение своему пониманию стиля и стильности.

В то же время город существовал, и при всей заимствованности его искусства и странности идей, что руководили его жизнью, атмосфера Петербурга была подлинна и уникальна. Его осени и зимы, снега и дожди, белые ночи и серые воды на протяжении трехсот лет менялись не столь уж кардинально, чтобы не быть узнаваемыми. Безусловно, самым удивительным был столетний скачок от авангардной радикальности петровского жеста, воздвигшего удивительный для Руси барочный город, к неоклассической громаде николаевского Петербурга. Но затем город законсервировался так, что и «сегодня он порой умеет казаться литографией старинной, не первоклассной, но вполне пристойной...» Сто лет – короткий срок для истории города, так что можно сказать, что Петербург изначально не менялся, будучи цельным со дня своего рождения.

Возвращаясь к сказанному, утверждение того, что Петербург графичен, не бессмысленно – в том случае, если понимать, что графичность растворена в самой атмосфере города. Серое небо, прорезанное контурами башен и куполов, тягучие однотонные воды, покрытые рябью, стены дворцов, декор которых выглядит нанесенным на плоскость рисунком, сентябрьские и мартовские сумерки, очерчивающие образ города с помощью различных градаций темного, – все заставляет воспринимать и описывать город в терминах, подходящих для графики больше, чем для живописи. Атмосфера города физически приводит к графичности сознания. Выразительность здесь ценится больше образности, сдержанности и стильности отдается предпочтение перед щедрой переизбыточностью, а придуманность, в отличие от прочувствованности, кажется более уместной. Импрессионистического Петербурга как-то не существует, и лишь только упоительное описание вечернего Невского, созданное Гоголем, может считаться таковым. Но Гоголь на то и Гоголь, чтобы быть уникальным. Графичность также понятие весьма широкое. Графикой, например, считается и рисунок, но графичность Петербурга как раз с рисунком (как его понимали итальянцы) имеет мало общего. Рисунок – это замысел, набросок идеи, иногда, может быть, более существенный, чем ее окончательное исполнение. Рису-

нок – это движение, процесс, становление, и потому, по преимуществу, рисунок динамичен. Петербург же изначально закончен, через сто лет после своего рождения, после того как в пушкинской поэме его образ был осознан и уже определен на веки вечные, он предстает в образе Медного всадника, осязаемой тяжестью образа доказывая свою идеологическую застылость, не подразумевающую никакого развития. Нет, графичность Петербурга противоречит идее рисунка, утверждающего живость прежде всего.

Косые линии дождя, расчерчивающие однотонную серость неба, сероватые переливы воздуха на ноябрьской монолитности водяной глади, поверхность льда, усеянная штрихами человеческих фигур между Зимним и Петропавловкой, силуэт голых ветвей на фоне блеклых стен и чугунных оград напоминают о специфическом роде искусства графики – о старой резцовой гравюре. Порывы ветра, подталкивающие вас в спину на невской набережной или мешающие перейти необъятную плоскость Дворцовой площади, сродни усилиям мускулов резчика, выводящего линию на листе металла. Ветер становится той интенцией, что приводит к возникновению резких и острых ракурсов города, а он, сконцентрировавшись, заостряется и утончается, превратив свою первоначально хаотичную мощь в линейную оформленность. Хруст льдинок под ногами, в марте и декабре покрывающих оледенелые тротуары, рождает ощущение ломкости и хрупкости, что сродни сочетанию металла и бумаги, из которых рождается гравюра. Косые линии дождей, висящие в воздухе и разбиваемые ветром, дождей мелких и рассыпчатых, напоминают штриховку, и именно из этой штриховки рождается петербургский фон, как из параллельных и дробных ударов резца рождается удивительная тональность старой гравюры, полная монотонной переливчатости. Сам воздух, своей резкостью раздражающий мозг и легкие, именно вырезает образ города в сознании. И, конечно же, потоки серого цвета и света, серое мерцающее солнце, обесцвечивающее остальные цвета, равняющие их в единую гамму бесконечных градаций так, что кажется: и желтый, и белый, и красный, и голубой – все передано лишь одним-единственным цветом, имеющим бесконечное количество оттенков, разнообразных в своем едином однообразии.

Что может рождаться в душах тех, кто оказывается в этом странном пространстве, где острота и резкость подчеркнуты серой монотонностью в обесцвеченном мире металла и бумаги? Вне всяких сомнений это будут видения, и зримость их будет обманчива – как серый свет пасмурного дня, видения души, с трудом пробуждающейся от сладости кошмаров, мучающих ее и днем и ночью. Нет сомнений, что «Меланхолия» Альбрехта Дюрера – истинно петербургское произведение, что свет падающей кометы, льющийся потоком штрихов, – подлинно невосковое светило, и желание не жить и не чувствовать, что читается в сонной грусти крылатой женщины, – это типичное состояние для Петербурга большей части года. Сама крылатая женщина сходна со скульптурой Невы у Ростральных колонн, и шар у ног ее как будто скатился со спуска Стрелки Васильевского острова. Тяжелое сонное раздумье и отказ от активной деятельности, что выражен в разбросанных у ног Меланхолии инструментах, составляют суть петербургского мышления и состояния.

Летучая мышь с надписью *Melencolia I* в своих костистых лапках может стать символом нашего города, и, может быть, она будет символизировать все лучшее, что в нем есть.

Великая Меланхолия олицетворяет саму душу города. Она является первопричиной всех остальных видений, что рождает его разум и его чувства. Сладострастие с низким лбом чухонской солдатки, дьявол, засунувший воздушный мех в ухо философу, бешено несущиеся всадники Апокалипсиса, корзины, полные младенцев, обреченных стать основой приворотного зелья, скачущие скелеты и пустынные пейзажи с руинами мелькают, теснятся и толкуются в смутной лени ее неспросыпающегося мозга. Мечтатель Достоевского – один из праправнуков дюреровской Меланхолии.

В белые ночи, когда на Петропавловской крепости пробили первую зарю и вдалеке загорелась адмиралтейская игла, итальянский гравер Джорджо Гизи выронил из рук ветхого

Данте и создал гравюру, так и не имеющую названия. Одни зовут ее «Сон Рафаэля», другие – «Меланхолия Микеланджело», третьи еще как-нибудь: никто ничего понять не может, что и немудрено. Ведь этот сон приснился Рафаэлю или Микеланджело в то время, как, страдая петербургскими бессонницами, в петербургские белые ночи они перечитывали «Божественную комедию» и раздумывали над «Медным всадником». Кентавры, пантеры и падающие звезды смешались в одурманивающую какофонию, и, вообразив себя Евгением, загадочный персонаж застыл у берега странной реки – то ли Стикса, то ли Невы, – челн разбит, и попасть на другой берег невозможно. А на другом берегу летают амурчики, цветут цветы и пальмы. Там счастье и нежность, там – Параша, мечта Евгения, но попасть туда невозможно, а солнце уж восходит и скоро прогонит все безумные видения дантовского Петербурга.

Белые ночи – это особая графичность. Регулярность ноябрьско-мартовского штриха исчезает. Тонкие градации серого видоизменяются, и глубокие извилистые черные линии врываются в сознание, беря его истеричными всхлипами. В белые ночи привычные дома и улицы с их плоскими фасадами и прямыми перспективами становятся неузнаваемыми, и город населяется экстравагантными призраками, элегантными нищими, сошедшими с офортов Жака Белланжа. Белые ночи – это царство офорта. Новая Голландия и громады старых складов у Тучкова моста превращаются в тюремные кошмары Пиранези, и все дружной толпой идут задавать вопросы Смерти, как это изображено на офорте Тьеполо. «Капричос» Гойи также навеян его посещением Петербурга, и продолжением размышлений дюреровской Меланхолии является гравюра «Сон разума рождает чудовищ». Наваждение – это главная тема графики от Дюрера до наших дней. Рассчитанная одержимость резцовой гравюры, за точностью и вычисленностью штриха прячущей свору безумных грез, предрекающих конец света, и сумасшествие офорта – всегда непредсказуемого, всегда индивидуального, чувствуются во всех лучших произведениях этого искусства. Атмосфера Петербурга создана резцом и кислотой и плотно населена видениями, сошедшими со старинных листов бумаги.

Рим и Петербург: о несходстве сходного

О схожести Рима и Петербурга писали очень много, выразительно и правильно. Трудно придумать, однако, менее схожие города. Все в них разное: климат, география, население, история, язык, экономика. Но, заданное самим именем – город Святого Петра, – сходство Петербурга и Рима все время заставляет к нему возвращаться. Все-таки Четвертый Рим, центр империи. Даже и то, что имя «Санкт-Петербург» мало кем прочитывается как намек на божественного покровителя, держащего в руках ключи от рая, но подавляющим большинством воспринимается как славословие имени его основателя, также роднит эти два города. Ведь название Roma происходит от царя Ромула, претендующего на историчность с меньшим правом (но с не меньшей настойчивостью), чем наш Петр I. Есть у нас и собор с колоннадой, воспроизводящей размах Бернини, и триумфальные арки, и Медный всадник, ничем – кроме древности – не уступающий Марку Аврелию. Так что схожего много, но при этом не похоже ни капли, и «горькое это несходство душило, как воздух сиротства».

И душит, и душит. Несходство Петербурга с Римом остро подмечено в неоконченном романе Георгия Иванова «Третий Рим», где запутанная детективная история разворачивается на фоне петроградской жизни накануне революции. При том, что о каких-либо точках соприкосновения с Римом в романе нет ни строчки, его название говорит само за себя, и автор держит в голове параллель двух имперских столиц. Держит, сопоставляя образ Рима как воплощения власти и упадка с повестью Гоголя «Рим», где также рассказывается о юности героя. В свою очередь, Гоголь, описывая свой Рим и сравнивая его подлинность с омертвелой суетой Парижа, постоянно держал в голове сравнение с Петербургом, решая его отнюдь не в пользу русской столицы. По-видимому, русской душе никуда от этого сравнения не деться.

Нет, например, менее несхожих мест, чем Стрелка Васильевского острова и римская площадь Навона. Римская площадь возникла на месте древнего цирка I века н. э. и сохраняет его очертания уже вторую тысячу лет. Ее вытянутый овал окружен плотно теснящимися домами, церквями и дворцами, так что она, несмотря на свои размеры, кажется узкой, какой и полагается быть площади очень старого европейского города. Три фонтана, изобилующие мраморными фигурами людей и животных, усиливают общее ощущение скученности и переполненности, свойственное Риму, особенно Риму современному. Толпа на площади бурлит день и ночь, почти как на арене античного цирка или как во время праздника Бефаны 6 января, когда Навона на один день превращается в рынок. Хотя эта площадь ведет свое происхождение со времен императора Домициана, никаких мыслей об императорском Риме она не навеивает. Несмотря на свою древность, она слишком жива для отвлеченных размышлений. Причем, судя по старым гравюрам, была жива уже и во времена барокко, окончательно эту площадь сформировавшего, – ни одному художнику не приходило в голову изобразить ее опустевшей: кажется, что она извечно была набита жизнью до отказа.

Петербургская Стрелка во всем отлична. По сравнению с площадью Навона она в свои двести лет не то чтобы несовершеннолетняя, а только-только выходит из младенческого возраста. Это не натяжка: две сотни лет назад Стрелка вообще не существовала; она результат искусственной насыпи, специально созданной для проекта, задуманного Тома де Томоном (а точнее, Александром I). Благодаря этому площадь обрела идеальную геометрическую форму, подчеркнутую строгой симметрией расположенной на ней архитектуры. Два простых и одинаковых здания обрамляют монотонность дорического храма Биржи, вознесенного на высокий постамент; повторяемость аукается в двух одинаковых колоннах, очень специально расставленных, – а затем, сбегая вниз, завершается двумя круглыми шарами, застывшими у воды. Не площадь, а чистая идея.

Всякая идея требует простора, а идея русская в особенности. Стрелка Васильевского острова широка не столько за счет площади перед ней, сколько за счет водного пространства, растилающегося вокруг, и окружающей здания огромной пустоты неба. Пустота эта столь величественна, что делает архитектуру плоской, превращая ее в слабо намеченную линию, лишь подчеркивающую горизонт. Издалека весь ансамбль воспринимается как довольно приземистый, несмотря на внушительные размеры. Силуэта не существует, так как очертания построек не отличаются тонкостью, но обрисованы скупой, без лишних подробностей. При взгляде из окон Зимнего дворца Стрелка сильно смахивает на декоративный письменный прибор с чернильницей и двумя подсвечниками по бокам – ростральными колоннами.

Зато идей простор навеивает множество. Об имперском размахе, о величии власти, об античности – ну и, само собой, об избранности России. В любом путеводителе можно прочесть фразу о том, что ансамбль Биржи прославляет морское могущество России и что ростральные колонны – символ морских побед. Каких именно побед, нигде не уточняется, так как символ означает нечто умозрительное, всеобщее – в отличие от аллегории, в обобщенной форме представляющей нечто конкретное. Чесменская колонна в Царском Селе отмечает реальную победу над турками, поэтому она – аллегорична, а колонны Стрелки – символы. Не беда, что такое понятие, как морское могущество России, несколько невнятно, как несколько невнятно в Петербурге то, что этот город – морской порт. Мы побеждали шведов при Гангуте и турок при Чесме, но в русскую мифологию вошел наш гордый «Варяг», который врагу, конечно, не сдается, но весьма печальным образом. Помимо «Варяга» есть еще три мифологических корабля русского сознания: крейсера «Очаков» и «Аврора» и броненосец «Потемкин», но какое отношение к морскому могуществу они имеют, судите сами. Ростральные колонны при своем появлении на свет не ведали ни о русско-японской войне, ни о революции, но символ на то и символ, чтобы не рассуждать и даже не утверждать, а просто символизировать.

Путеводитель – пошляк. Более сложные статьи и книги рассуждают о масонских знаках, содержащихся в плане и архитектуре Тома де Томона, о ее связи с мистицизмом императора Александра I, об обращении к простору как примете русского мессианства, связанной с мечтами о крестовых походах нового рыцарства – русского дворянства против Антихриста Наполеона, завоевавшего Европу. Действительно, созерцание Биржи, вознесенной на священный цоколь в самом центре города, с высокими торжественными ступенями, подводящими к ней, как к храму, и двумя установленными по бокам жертвенниками, рождает какие угодно ассоциации – кроме разве тех, что прямо должны быть с ней связаны: экономических. Величественность этого места подавляла, на старых картинах оно выглядит всегда торжественно-пустынным. Остроумова-Лебедева на своих гравюрах выбирает для Стрелки такой ракурс, что та вообще смотрится как Акрополь, не говоря уж о Шилинговском, в своей послереволюционной петроградской серии превращающем Акрополь в Некрополь. В ленинградские времена, после преобразования Биржи в музей Военно-морского флота (вот он, выполненный дословно завет императора, славившего с помощью Тома де Томона русскую морскую мощь), на Стрелке царил пустота. Да и сейчас, когда на ступенях Биржи проходят рок-концерты, а на Петропавловке – салюты, толпа перед постаментом производит впечатление не более чем разворошенного муравейника.

Какое же отношение это все имеет к Риму и пьядце Навона? Стрелка еще одно подтверждение тому, что, говоря о Петербурге, все время размышляешь о Риме. Что самое примечательное на римской площади? Огромный и знаменитый фонтан Четырех Рек Бернини – Fontana dei Fiumi, роскошный, барочный, с раскиданными по нему оживленно жестикулирующими голыми бородатыми атлетами, с каменными конями, змеями, дельфинами и крокодилом, с египетским обелиском, торчащим из нагромождения скал, поросших каменными же пальмами и кактусами. Четыре атлета – четыре мировые реки, они же означают и четыре континента: Дунай для Европы, Ганг для Азии, Нил для Африки и Рио-де-ла-Плата для Америки.

На Стрелке же примечательны ростральные колонны, у подножия которых в задумчивой неподвижности застыли четыре великие русские реки, примерно соответствующие четырем сторонам света: Нева для севера, Волхов для запада, Днепр для юга и Волга для востока. Два мощных старика и две не менее мощные дамы, все похожие друг на друга, все с веслами, главным рабочим инструментом речных божеств, и с небольшим набором других атрибутов, не столь многословным, как берниниевский, но зато очень внушительным. Они вообще более серьезны, чем непринужденно барахтающиеся в потоках воды реки Бернини, и эту серьезность, конечно, можно объяснить стилистическими различиями барокко и неоклассицизма – но не хочется, так как это будет отговорка, не более того. Они непохожи, и это столь же нарочито подчеркнуто, как отсутствие упоминаний о Риме в романе Иванова «Третий Рим».

Как и фонтан Бернини, фигуры у ростральных колонн овеяны таинственной скандальностью. Про Бернини рассказывают, что жирный заказ на строительство самого внушительного в то время римского фонтана он получал сложнейшим способом. Папа Иннокентий X предпочитал другого архитектора, Франческо Борромини, выстроившего на пьяцце Навона церковь Санта-Аньезе. Понимая, что действовать надо умно и тонко, Бернини использовал сводную сестру папы Донну Олимпию, имевшую огромное влияние, – ее считали чуть ли не папской соправительницей. Она была жирная и жадная, римский народ ее ненавидел, прозвав Пимпой, или Пимпаччей, что на жаргоне значит нечто вроде «откачка» или «отсос». Бернини презентовал ей внушительных размеров серебряный макет фонтана. Дело выгорело, Бернини получил заказ – и размахнулся так, что папа был вынужден ввести дополнительный налог на хлеб, доходы от которого предназначались специально на строительство фонтана. Римский народ негодовал: «Мы не хотим ни обелисков, ни фонтанов. Мы хотим хлеба, хлеба, хлеба». Бернини, не обращая ни на что внимания, продолжал строить, заодно контролируя подряды на различные поставки. Так он восторжествовал над Борромини; по легенде, с удовольствием рассказываемой римлянами об одной странной детали фонтана Четырех Рек, лицо Нила прикрыто платком потому, что вид церкви Санта-Аньезе, к которому обращена его голова, был Бернини категорически невыносим. Этот же платок объясняют и как намек на то, что в XVII веке истоки Нила были загадкой, но Бернини вполне мог держать в голове оба мотива; кто их, художников, разберет.

С автором Стрелки разобраться тоже трудно. Жан Франсуа Тома, сын мелкого парижского буржуа, родился, казалось, неудачником. Он, правда, поступил в Королевскую академию, но получить желанную для всех ее учеников римскую премию ему никак не удавалось. В 1785 году он отправляется в Рим на свой страх и риск, причем по прибытии все время скандалит с французской колонией. Как архитектора его никто не воспринимает, поэтому он занимается созданием рисунков с воображаемыми видами в римском духе. Ему удается свести знакомство с графом д'Артуа, ни много ни мало братом короля, будущим королем Карлом X; знатное знакомство никаких выгод ему не принесло – граф вскоре оказался в изгнании. Во Франции с карьерой ничего не получается, и Тома решает стать роялистом, прибавив к своей фамилии аристократический довесок де Томон. Под этим именем он и становится известен в Вене, где по возвращении из Петербурга проживает граф д'Артуа. Его покровительству Тома обязан своей службой у графа Эстергази; тот же граф д'Артуа представляет его русскому посланнику князю Голицыну. Куда же податься бедному французу, как не в Россию? Чтобы обмануть иммиграционные службы, весьма недоверчиво относившиеся ко всем французам, Тома де Томон изобретает себе швейцарское происхождение и весной 1799 года оказывается в Москве, в семье Голицыных.

Выбор, сделанный в Вене, был правилен. Александр Николаевич Голицын был уволен императором Павлом со службы и выслан из Петербурга в Москву. Сразу после своего воцарения Александр I призвал его обратно, и вскоре Голицын стал одним из влиятельнейших лиц России. Кроме того, что в 1805 году он был назначен обер-прокурором Синода, он возглав-

лял влиятельнейшее Российское библейское общество – главный оплот мистицизма и кузницу новой российской идеи. В 1800 году, одновременно с возвращением опального князя, в Петербург устремляется и Тома де Томон. Тут и начинается его блистательная карьера. Уже в 1802-м он указом кабинета его императорского величества зачислен на государственную службу: ему поручается перестройка Большого театра, с которой Тома провозился до 1811 года, пока театр не сгорел. Он также преподает в Академии художеств – и, хотя ничего, кроме этой затянувшейся стройки да проекта театра в Одессе, он в России создать не успеваает, уже в 1804-м получает два огромных государственных заказа: строит амбары Сального Буяна на Матисовом острове и (это самое главное) возглавляет строительство огромного комплекса новой Биржи. Как этому французу с сомнительными именем и происхождением, не создавшему в Европе ничего значительного, удалось обскакать всех петербургских архитекторов – в том числе и вполне жизнедеятельного в то время Кваренги, чье старое здание Биржи Тома де Томон снес прямо у того на глазах? Талант талантом, но известен он был только своими акварелями и рисунками – очень стильными, имевшими большой успех в петербургских салонах. Не так уж много для репутации архитектора. Петербургские салоны – вот ключ к разгадке успеха Тома де Томона. Связанный с семейством Голицыных, он, кроме того, был рекомендован графом д'Артуа Жозефу де Местру, ставшему в 1802 году сардинским посланником при российском императорском дворе. Влияние этого обаятельного интеллектуала на петербургское общество обсуждать не приходится. Лучший друг сестры императорского секретаря Александра Стурдзы и жены петербургского губернатора Софьи Свечиной, де Местр вполне мог обеспечить своим мнением и своими связями карьеру только что появившегося в Петербурге архитектора. Тома де Томон – роялист, католик, эмигрант-аристократ, друг последнего оставшегося в живых законного претендента на французский престол – имел все преимущества перед петербургской архитектурной братией.

На Васильевском острове Тома де Томон размахнулся широко. Берег был не просто выровнен, но искусственно увеличен насыпями более чем на сто метров, укреплен и облицован камнем. Устроена колоссальная площадь (по размерам чуть ли не превосходящая Дворцовую), простиравшаяся от Невы до здания Двенадцати коллегий, в центре которой возвышалось здание Биржи. Потом там без труда разместилось внушительное здание клиники Отта, испортив геометрическую правильность и имперскую пустоту площади. Здания по бокам Биржи были перестроены, им был придан одинаковый вид, да еще и возведены две 32-метровые колонны, сплошь усеянные скульптурой. С самого начала строительства, продолжавшегося двенадцать лет, обсуждались комиссии на поставки строительных материалов. Подряды, до чего же сладкое слово! Скандалов с ними было предостаточно – судя хотя бы по тому, что скульптуры у ростральных колонн замышлялись как чугунные, а на деле «за нехваткой средств» были выполнены из пудожского камня и к тому же по моделям никому не известных французов Ж. Камберлена и Ж. Тибо, а не (как считается, слишком много запросивших) признанных профессоров Академии.

Грандиозный план Тома де Томона опять же возвращает к пьядце Навона. Вытянутый овал цирка Домициана часто служил местом проведения специальных представлений, имитирующих морские сражения, и поэтому традиционно связывался с памятью о морском могуществе Римской империи. То, что на пьядце Навона воздвигли фонтаны «Нептун», «Четыре реки» и еще один, также с морским божеством, получивший название «Фонтан Мавра», – не случайность. Многочисленные реконструкции античного цирка, прекрасно известные Тома де Томону, всегда украшались изображениями ростральных колонн. Выбор Бернини четырех рек, представляющих мир, в то же время соответствовал условным границам величия Римской империи, помноженного на величие католицизма: благодаря испанцам и португальцам Южная Америка стала не менее преданной папе, чем Пиренейский полуостров. Жозефу де Местру

все эти подробности были не менее близки, чем судьба России, над которой он столь много размышлял по заказу графа Разумовского.

Россия же, условно означенная Невой, Волховом, Днепром и Волгой, – это плацдарм империи, с которой единственной связаны все упования на победу над гидрой безбожия, пожирающего Европу. Четыре спокойных русских реки перенимают эстафету у судорожно жестикулирующих римских предшественников. Римляне сдавлены историей, как сдавлена зданиями пьядца Навона. Особенность же нашей цивилизации, как определил ее П. Я. Чаадаев, «состоит в том, что мы все еще открываем истины, ставшие избитыми в других странах и даже у народов, гораздо более от нас отсталых. Дело в том, что мы никогда не шли вместе с другими народами, мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось», устремлены к необозримой широте пространства, так как «мы жили и сейчас еще живем для того, чтобы преподать какой-то великий урок отдаленным потомкам, которые поймут его». Замечательно, что мысли о русской избранности были инспирированы поборниками католического возрождения.

Стрелка смотрит строго на восток. Все рассуждения о том, что она планировалась как морской порт, условны – воды Невы около нее мелки, и подходить к Стрелке могли только маленькие лодки. Столь же условно и назначение ростральных колонн, воздвигнутых как маяки, светящие отнюдь не матросам, а окнам Зимнего дворца. Весь грандиозный «морской» ансамбль ориентирован не вовне, к морю, но вовнутрь России, к ее родным необозримым просторам. Полгода водная гладь, расстилающаяся вокруг нее, была белой ледяной степью, вообще никак не напоминающей о судоходстве. Естественным образом ширь, открывающаяся со Стрелки взгляду, напоминает о пространствах России, об удали и разгуле, издавна связывающимися с Волгой как символом русского размаха. Символическое изображение Волги просто обязано было усесться под ростральной колонной, так что не имеет значения, замышлялась ли фигура с рогом изобилия, сейчас определяемая как «Волга», персонификацией этой реки изначально или это позднее название, неизвестно откуда взявшееся. Ориентирована же Стрелка на священное место, Иордань, прорубь во льду напротив Зимнего, вокруг которой с 1732 по 1914 год в праздник Крещения Господня свершалось торжественное освящение невиских вод в присутствии императора.

Сегодня около Стрелки возник еще один мотив, роднящий Петербург с Римом. На Неве, чуть ли не прямо на месте священной Иордани, где раньше стояли гвардия, двор и духовенство, прорвался вверх грандиозный, претендующий на звание самого большого в мире фонтан, сконструированный в честь саммита «большой восьмерки». Струи устремляются ввысь, перебиваются всеми цветами радуги, танцуют свой танец в такт ревушей музыке – такие прельстительные, такие завораживающие. И дивится народ этому великолепию, этой красоте неземной, похожей на прорыв адской канализации.

Три Елизаветы

Рассуждение Стерна о власти имени над судьбой человека всегда относилось к моим любимым литературным фрагментам. Действительно, имена определяют все, хотя ничего не гарантируют, и это знает каждый, кто когда-либо занимался выбором имени своего ребенка, или племянника, или хотя бы ребенка знакомых. Или, по крайней мере, имени кошки или собаки. Важнейший ритуал, отсылающий к книге Бытия, когда «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел к человеку, чтобы видеть как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей». Трудный, без сомнений, выдался для Адама день.

Любое имя, конечно, индивидуально, пройдя сквозь толщу времени, оно приобретает весомость, втягивая в себя тысячи и тысячи судеб людей, реальных и вымышленных. Смысл имени разрастается до размеров обобщения, значение, изначально заложенное практически в каждое имя, обретает плотность и явность символа, становясь все более и более определенным и законченным. Имя очерчивает границы судьбы, и перемена имени всегда означает желание разрушить эти границы, будь то выбор псевдонима, подделка документов, переход в иную веру или смена подданства и языковой среды.

Помню, как когда-то очень давно участвовал в одном из обсуждений имени дочери кого-то из знакомых, которая вот-вот должна была появиться на свет. Среди множества предлагавшихся имен мелькнуло имя Елизавета, очень красивое, давно мне нравящееся, но, как было сказано, опасное и отклоненное на том основании, что, согласно старым поверьям, все Лизы обаятельны и легки, но всегда убегают с гусаром в весьма раннем возрасте, доставляя родителям массу хлопот. Все это мне запомнилось, так как было похоже на правду, соответствуя звуку имени Елизавета, чем-то напоминающему о зелени первой травы, пробившейся сквозь прошлогодние листья, о расцветших на черных ветках весенних цветах слив и вишен, о горьковатом запахе лаванды и о прочих поэтических вещах, но с острым присвистом «з» в середине, звучащим как мгновенный порез хорошо отточенным ножом, столь же глубокий, сколь и незаметный, опасный, кровавый и практически безболезненный. Или удар по лошадям, уносящим возок с похищенной Лизой. Это была моя первая осознанная встреча с именем Елизавета, очень мне запомнившаяся, хотя так не звали ни одну близкую мне женщину. В дальнейшем я все время пытался найти какой-нибудь словарь, где бы были рассказаны истории об этом имени, толковник и грамматику, наподобие тех старинных словников цветов, упоминаемых Буниным, где объясняется, что «Вересклед – твоя прелесть запечатлена в моем сердце. Могильница – сладостные воспоминания. Печальный гераний – меланхолия. Полынь – вечная горесть», но не нашел, хотя и узнал, что еврейское имя Елизавета означает «обещанная Богу» или «Бог есть совершенство». Наверное, все подобные книжки сожгли вместе с усадьбами, куда гусары увозили своих Елизавет и где потом хранились «Грамматики любви». Впрочем, в любой русской памяти есть образ карамзинской Бедной Лизы, возникающий у белых монастырских стен, когда «внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом». Великолепная картина, очень знакомая, хотя она столь же идеальна, как сталинская мечта, воплотившаяся в роскошной жути ВДНХ и Речного вокзала. Москва, как пишет Карамзин, «сия ужасная громада домов и церквей», так и осталась алчной, давно поглотившей и упоминаемые в «Бедной Лизе» Симонов и Данилов монастыри, и село Коломенское с «высоким дворцом своим». Пожалуй, Лиза – первая русская душа, ставшая жертвой большого мира: замечательное противопоставление громады города и хрупкой индивидуальности, затем развитое в «Медном всаднике».

Осевшее на дно сознания воспоминание об имени Елизавета всколыхнулось с особенной силой, когда я прочитал впервые опубликованные дневники императрицы Елизаветы Алексеевны, исполненные упоительного и ошеломляющего трепета подлинности, превращающей чувство в шедевр редкий и совершенный, подобный величайшему произведению искусства. Эти дневники, быть может, лучшее, что было написано когда-либо в России женщиной о любви, и одно из лучших произведений о любви вообще в мировой литературе. Срывающийся внутренний ритм этой прозы сравним с величайшими страницами лирики Достоевского, с его «Белыми ночами» и «Кроткой». Не беда, что они были написаны немкой по-французски, в конце концов и Татьяна писала Онегину на французском языке.

«Взгляды его уже не казались мне столь нежными, я их избегала, а когда я стала танцевать, он исчез, этот бесконечный экосез длился еще так долго, что я решила, что он уехал, и, немного отдохнув, объявила, что намереваюсь уехать, как тут увидела его входящим в зал с видом на редкость равнодушным. Вскоре после того выскользнула из зала, однако мой последний взгляд все же невольно упал на него. Я возвратилась к себе в странном состоянии. Я была рада, что мое предчувствие меня не обмануло, счастлива, что видела его, но в то же время недовольна, как мы бываем недовольны избалованным ребенком, которому в глубине души прощаем, не в силах противиться его обаянию».

«Вторник видела Vosdu на набережной с другом, остаток Страстной недели плохо, Пасхальной ночью, воскресенье 5 апреля, по дороге в церковь очаровательный взгляд, говорящий как никогда, глаза сияли, в них отражалось беспокойство остаться незамеченным, удовольствие, они первые как будто говорили: Ах, я вижу вас – а вы разве меня не видите? Наконец, взгляд, внесший бурю, смятение в мое сердце. Этот язык глаз был столь ясен, что он не мог не думать того, о чем глаза говорили. Целование руки испорчено, огорчена, в передней безобразная сцена, его видела только мельком. Идя к вечерне смотрела, но плохо видела, он был в тени, а на обратном пути я на него взглянула».

«Я сделала еще один круг, мы увидели его издали. Вернувшись ко мне, мы ждали, что он проедет, но я, потеряв терпение, вошла, и Принчипесса слышала его, сидя за клавесином. Звон шпор, любезный Vosdu пешком пересек двор, Лиза, Лиза, скажи мне „я тебя люблю“, angebrannt несказанно, но сурово себя обуздала. Вторник 18, ничего».

Постоянное упоминание точных примет Петербурга – Летнего сада, Таврического сада, Английской набережной, Павловска, Петергофа – превращает дневник в завораживающее петербургское кружение, возможное только в этих местах и только в этом городе. Елизавета Алексеевна как будто определяет *genius loci*, так что краткое упоминание: «Среда 11, панихида, обманутая надежда, и я уже готова была к плохой прогулке, как совершенно неожиданно в карете на Фонтанке, к несчастью, стекло с моей стороны было поднято, прелестный Vosdu посмотрел так внимательно, мы встретились, потом его пустая карета...» – вызывает в памяти лучший петербургский вид: белесые летние сумерки, решетка Летнего сада с головами Медуз, балюстрада Красного замка с затихшими Флорой и Геркулесом Фарнезе, пустынная набережная, Нева вдалеке, звонкое от царящей тишины цоканье копыт по мостовой. Ничего подобного не могло быть, мост к Летнему саду через Фонтанку еще не был построен, и вообще была ранняя весна, а не лето белых ночей, и эта садовая решетка с Медузами, и Пантелеймоновский мост, и Ваза-Плакальщица из эльфдаленского розового порфира около пруда Летнего сада – все это появилось гораздо позже, много лет спустя после встречи Елизаветы Алексеевны с ее обожаемым Vosdu. Но кажется, что все было добавлено специально, чтобы как можно лучше и точнее передать настроение радостной грусти неожиданной встречи, произошедшей 11 марта по старому стилю 1803 года. Елизавета Алексеевна жила на грани двух веков и двух эпох, и чувство, ее захлестнувшее, оставляло далеко позади прошедшее столетие и *ancien regime*, принадлежа уже совершенно новому времени, во многом им, этим чувством, и определенное. Пусть даже дневники и не были никому известны. Интересно, что портрет Алексея Охотни-

кова, того самого «прелестного Vosdu», ни капли не разочаровывает, как это обычно бывает со знаменитыми красавицами и красавцами прошлого.

Примерно в то же время, когда я открыл для себя дневники Елизаветы Алексеевны, я прочел эссе Маргерит Юрсенар под названием «Игра зеркальных отражений и блуждающие огоньки» с эпиграфом из Башляра «Тебе кажется, будто ты видишь сон, но это воспоминание». В эссе Юрсенар рассказывает о ненаписанной ею книге «Три Елизаветы», которая должна была рассказывать о святой Елизавете Венгерской, дочери короля Андрея II, ставшей Тюрингской принцессой, об императрице Сисси, жертве анорексии и итальянского террориста, и о Елизавете из рода Баториев, жутковатой Салтычихе эпохи маньеризма, в XVI веке прославившейся своим садизмом, так что аристократические родственники по указу императора были вынуждены заключить ее в каменную башню замка Пьештяни в Словакии, где она томила до конца жизни. Снова появившись, имя Елизавета обрело дополнительную значимость, оказавшись важным не только для меня, и сразу всплыли образы трех русских Елизавет, с замечательной ясностью очерчивающих русскую женственность, хотя две из них по рождению русскими и не были.

«Она входила в незнакомые дома, и никто не выгонял ее, напротив, всякто приласкает и грошик даст. Дадут ей грошик, она возьмет и тотчас снесет и опустит в которую-нибудь кружку, церковную аль острожную. Дадут ей на базаре бублик или калачик, непременно пойдет и первому встречному ребеночку отдаст бублик или калачик, а то так остановит какую-нибудь нашу самую богатую барыню и той отдаст; и барыни принимали даже с радостью. Сама же питалась не иначе как черным хлебом с водой. Зайдет она, бывало, в богатую лавку, садится, тут дорогой товар лежит, тут и деньги, хозяйева никогда ее не остерегаются, знают, что хоть тысячи выложи при ней денег и забудь, она из них не возьмет ни копейки. В церковь же редко заходила, спала же или по церковным папертям, или перелезши через чей-нибудь плетень (у нас еще много плетней вместо заборов даже сегодня) в чьем-нибудь огороде».

Елизавета Смердящая – русская персонификация Елизаветы Венгерской, прославившейся своей благотворительностью и тем, что однажды, во время голода, когда она выносила из дворца хлеб, чтобы раздать страждущим, ее остановили по приказу ее мужа и обыскали, но хлеба в ее переднике чудесным образом превратились в розы, и ангелы в столпе света кружили над ее головой. Очень давно я встретился со святой Елизаветой на картине венецианца XVIII века Джованни Батиста Питтони из Будапештского музея, представившего ее грациозной фарфоровой фигуркой, придерживающей двумя пальчиками полы своей накидки, набитой розами, сыплющимися через край, стражники жадно заглядывают ей под мантию, и ангелы, хлопая крыльями, сыплют сверху на нее еще розы, и вся сцена из жизни средневековой покровительницы булочников напоминает придворный балет, Елизавета и полуголые ангелы оболстительны и кокетливы, розы благоуханны до невыносимости. В России же превращена она в девку роста «двух аршин с малым», с лицом здоровым, широким, румяным, но вполне идиотским; «взгляд же глаз неподвижный и неприятный, хотя и смиренный».

В честь святой Елизаветы Венгерской, известной также и как Елизавета Тюрингская, была названа Елизавета Александра Луиза Алиса, принцесса Гессен-Дармштадская, в России ставшая великой княгиней Елизаветой Федоровной Романовой, супругой великого князя Сергея Александровича, и в России же принявшая мученическую смерть в Алапаевской шахте. Изящные очертания ее фигуры и ее профиля на старых фотографиях неуловимо напоминают грациозную Елизавету Питтони, а жизнеописание Елизаветы Федоровны, тоже пережившей рубеж двух столетий, гораздо выразительнее средневековых хроник, повествующих о жизни ее тезки в XIII веке. Елизавета Федоровна, собирающая на окровавленной мостовой около кремлевских Никольских ворот останки своего мужа, разорванного бомбой террориста Каляева, посещающая убийцу в тюрьме, просящая императора о его помиловании, осеняющая себя крестным знаменем перед смертью и шепчущая про себя «Господи, прости им, ибо не ведают,

что творят», – столь ярких сцен не много наберется в самых красочных житиях раннехристианских мучениц. Сильнее всего потрясает последний ее поступок в жизни: на теле князя Иоанна, упавшего вместе с Елизаветой Федоровной на выступ шахты на глубине 15 метров, так что кости их были переломаны, но они жили еще достаточно долго, нашли перевязь, сделанную княгиней из ее апостольника.

Любовь, безответность и мученичество; императрица, юродивая и святая; три ипостаси женственности. Три судьбы, совершенно индивидуальные, но при этом схожие с фрагментами, из которых складывается единый образ величественного целого, подобно тому как из кусков разбитого мрамора, беспорядочно разбросанных временем, складывается образ прекрасного храма, некогда здесь стоявшего. Когда я читаю все умнейшие рассуждения о русской соборности, подобные рассуждениям Гройса, столь верные, столь выразительные, я все время вспоминаю трех русских Елизавет, отрицавших соборность одним своим существованием, так как их любовь, безответность и мученичество были помножены на одиночество, несовместимое ни с какой соборностью. Быть может, эта пресловутая соборность и не столь уж определяет русское сознание, определяя только историю, что не совсем одно и то же. Пересекаются они часто, но никогда полностью не сливаются.

Рожь под соснами

Хорошо в России Иван Иваныча, дубов много, а людей мало. Для ритма вообще-то хотелось бы сказать «а людей почти нет», но это было бы неправильным, так как люди у него все-таки есть, и люди все такие хорошие, аккуратные: бабы и девки в платочках, с корзинами, видно что не просто так ходят, а по делу, мужики в красных и белых рубахах, чистых, тоже все делом занимаются, сторожат ли, дрова ли, ребята босоногие, но смирные, дамы с барышнями всегда под зонтиками, все больше от солнца, но иногда и от дождя, что очень редко, погода-то все по большей части солнечная. Дамы под руку с кавалерами, эти – видно, что гуляют, приехали отдыхать на дачи. Все ведут себя скромно, одеты хорошо, но без лишней роскоши, никто не пьет, не курит, не гадит, лес не ломает. Иногда костры разжигают, но тоже аккуратные, по делу, покос или еще там что, не сидят вокруг костров просто так, водку пить и шашлыки жарить, как это у импрессионистов, современников Иван Иваныча, было заведено. Догола, как у них, французов, принято было, никто не раздевается. Достоинно все, прилично. И – дали, и чащи, и тени, и дубравы, и простор, и раздолье, Кама несет свои спокойные воды, ширь несказанная, а травки зеленеют, такие маленькие, такие трогательные. Тучная рожь колосится, золотая, богатая, изобильная. Из ржи почему-то многовековые сосны торчат, но не мешают колосьям золотом наливаясь. А над рожью бескрайнее и бездонное небо расстилается, в нем галки и тучки ходят: хочешь – галок считай, хочешь – Бога зри. Красота, единая Россия.

Нигде, кроме как на картинах Шишкина, я такой России не видал. Я очень люблю русские пейзажи и русскую деревню, и, хотя никогда не был в родной Шишкину Елабуге, во многих местах, изображенных великим русским пейзажистом, побывал. В той же Сиверской и окрестностях Нарвы, например. Похоже, очень похоже, но при созерцании шишкинских пейзажей все время возникает ощущение *deja vue*, как будто все, что он изображает, ты, конечно, видел, но когда-то давно, и никак не вспомнить, где и когда. Так, вообще когда-то, в жизни, в детстве. Если же отправиться в реальность в поисках шишкинских ржей и дубрав, то в натуре все как-то будет не так, и ширь пожиже, и сосны пониже, дубов поменьше, а то и совсем не найдешь, только в заброшенных старых парках явно искусственного происхождения, а так все больше ольшаник. Нет, при этом никакая это не фальсификация родной природы, не желание ее приукрасить в дюссельдорфском стиле, в чем многие обвиняют великого художника. Это грандиозное умение разглядеть в реальности истину, ибо истина не тождественна реальности и не дается нам в наших ощущениях, столь же обманчивых и ложных, сколь обманчиво и ложно представление узников пещеры, сидящих во тьме, обративши свои взоры к стене, по которой скользят тени проходящих мимо, при солнечном свете, людей, о тех предметах, что проходящие несут в своих руках, составленное на основании созерцания теней, что эти предметы отбрасывают. Иван Иванович Шишкин художник абсолютно платонический.

Картина «Рожь» 1878 года из Третьяковской галереи в моих воспоминаниях плотно связана с учебником «Родная речь» какого-то совсем начального класса, обложку которого она украшала. Желтая «Рожь» парила на синем фоне. Синева обложки сливалась с синевой шишкинского неба, так что рожь зависала в сюрреалистической невесомости, рождая во мне неизъяснимое ощущение некоторой странности. Осознать эту странность ума не хватало, но с тех самых пор меня страшно занимал вопрос, как это получалось, что рожь оказалась высаженной впритык к мощным стволам раскидистых сосен, так что их нижние ветви просто утопают среди колосьев, никоим образом не мешая быть им такими густыми и золотыми. Занимало, как эту рожь высеивали, как землю под соснами боронили. Занимал меня также вопрос о том, как эту рожь жать-то будут: приподнимая ветви, что ли? Судя по другой великой картине, Мясоедова, рожь тогда косили. В шишкинской «Ржи» косцов, судя по всему, ждали немалые трудности.

Я в сельском хозяйстве ничего не понимаю. Вполне возможно, что очень полезно высаживать рожь вокруг сосен, которые, как известно, любят сухую песчаную почву. Возможно, что эти две ботанические культуры друг друга обогащают и что вокруг сосен и произрастают самые обильные хлеба. Я такого, во всяком случае, никогда не видел, и если и видел большие деревья посреди полей, то вокруг них, кроме травы, обычно ничего не росло. Но сила художественного образа такова, что все эти мелочи не играют никакой роли, но, наоборот, помогают мышлению отвлеченному. С того же детства замечательная картина Шишкина все время мне напоминала о другой картинке, тоже прекрасной, билибинской, изображающей как «Окиян, подымет вой, хлынет на берег пустой, расплеснется в шумном беге, и очутятся на бреге, в чешуе, как жар горя, тридцать три богатыря, все красавцы молодые, великаны удалые, все равны как на подбор». Про ту-то я знал, что это сказка, но и шишкинские сосны оборачивались сказочными богатырями, выступающими из моря ржи, и все чудесное и фантастичное, что есть в моей стране родной, которая, как известно, широка, связывалось с картиной Иван Иваныча, так как то, что там, в этой «Родной речи», по которой я учил прекрасный и могучий, было, я уже не помню, но картина Шишкина впечаталась в мое сознание столь резко и весомо, что потом, что бы я ни услышал о величии и могуществе моей Родины, «Рожь» тут же выплывала из подвала моей памяти. Говорили ли мне о подвигах покорителей целины в Казахстане, я сразу «Рожь» вспоминал, и в пустынных степях, унылых и диких, поднимались сосны со скоростью библейской тыквы, и рожь росла, и начинала колоситься, и звучал Первый концерт П. И. Чайковского, и с комбайна, лихо тормозящего прямо около огромной сосны, легко спрыгивала прелестная комбайнерша, затягивала потуже узел простого и элегантного, такого шишкинского, платочка и под божественные фортепьянные звуки, поддержанные мощным крещендо оркестра, бежала навстречу своему любимому с квадратной челюстью, как это изображено в голливудской «Песне о России». Говорят ли мне сейчас о том, что в 1913 году, благодаря реформам Столыпина, Россия по производству зерна вышла на первое место в мире, и ее валовой сбор зерновых превысил совокупный сбор США, Канады, Аргентины и Люксембурга, вместе взятых, тут же перед моим внутренним взором встает «Рожь», и триумф «Русских сезонов» в Париже, Анна Павлова летит, как пух из уст Эола, гремят «Свадебка», «Жар-птица» и «Золотой петушок», Нижинский быстрой ножкой ножку бьет, а Гончарова с Ларионовым друг дружке щеки разрисовывают. Недавно в отличной книге Елены Костюкович «Итальянское счастье» прочел, что долгое время, чуть ли не до голода в Поволжье, когда все посевные запасы были съедены, лучшую пасту Италии изготавливали из муки, получаемой от помола твердого зерна, произраставшего на нивах только моей родины, и сердце засветилось гордостью, и перед глазами встала «Рожь», хотя пасту из пшеницы делают, это я знаю, но все равно, протянулись длинными спагетти русско-итальянские корни от шишкинских сосен к пиниям Клода Лоррена. Вокруг же все заладили: Калам да Калам, Калам да Калам. Какое же отношение швейцарец Калам имеет к моей «Родной речи»? Да никакого, кроме чисто внешнего, а сходство внешнее не только поверхностно, но и обманчиво. Вот, например, многие мне говорят, что я похож на экс-губернатора Петербурга господина Яковлева: ну и что дальше, это хоть как-нибудь нас характеризует? Утверждает ли это внешнее сходство родство наших внутренних миров? Ни в малейшей степени.

Сам Иван Иваныч прекрасно понимал свое мифологическое величие, недаром так редко использовал конкретность географии в названиях своих произведений. Иногда же вообще использовал стихотворные строчки, вроде «На Севере диком...», явственно указывая на то, что изображает сон, мечту, чистую поэзию. Заснеженная сосна, очень похожая на ель, тоже забралась в самые глубины моего подсознания, в детскую поликлинику, расположенную прямо напротив моего дома, на старой петербургской улице Галерной-Красной-Галерной, в старом же особняке, где в длинных коридорах и приемных кабинетах смешивались остатки роскоши историзма с приметами советского учреждения, и в одном зале, большом, с плюшевыми адво-

катскими диванами, где долго и нудно приходилось ждать очереди к врачу, висели старые картины вперемежку с очень концептуальными фонарями, составленными из стеклышек-диапозитивов, наглядно демонстрирующих принципы советской детской гигиены пятидесятых, кажется, годов. Фонари надо было зажигать, и тогда на стеклах загорались цветные картинки, можно было разобрать мальчиков и девочек в черных трусах и белых майках, делающих зарядку, аккуратно застилающих постели и покорно демонстрирующих свои зубы полным тетенькам в белых халатах, и все как-то напоминало о волшебном фонаре Оле-Лукойе Андерсена, фонаре, которого я никогда не видел, но знал по сказке и знал, что ее автор – сказочник из Дании, написал «Снежную королеву», там все о старухах-лапландках рассказывается, поэтому датский Андерсен всегда был связан с кучами снега, Дания казалась еще севернее, чем мой родной Ленинград, а в центре, наверху, над фонарями, висела большая копия «На Севере диком...», огромные снега синели глубокими тенями, так было все одиноко и уютно, за окнами тоже был снег, потому что посещения поликлиники обычно происходили зимой, и миндалины слегка ныли, и это означало свободу, то, что можно будет целый день проводить дома, валяться в постели, читать того же Андерсена или сказки Гофмана, и взрослые будут о тебе заботиться, все прощать, приносить апельсины, чей сок так хорошо утолял жажду пересохшего от температуры рта и чьи пахучие корки потом валялись среди простыней, напоминая своим ароматом о том, что в пустыне далекой – в том крае, где солнца восход, одна и грустна на утесе горячем прекрасная пальма растет. За окном, на крышах лежат большие-большие сугробы, мягкие, пышные, совсем как «На Севере диком...», очень большая черная ворона сидит на трубе дома напротив, так все вокруг хмуро и скучно, как бывает только русской зимой, а в постели тепло и уютно, ничего не надо делать, никто ничего не заставляет, ни зубы чистить, ни постель убирать, жизнь впереди еще долгая-долгая, а ты такой маленький и ленивый. Единственное в жизни счастливое время, когда ты никому ничего не был должен. Золотой век, знак детства, моя дорогая сосна.

О величии «Утра в сосновом лесу» и говорить не приходится. Я не знаю, есть ли человек, из чьего русского детства можно было бы «Утро» изъять. Ничтожны все соображения о том, что все в картине произвольно, число медведей неправильно, так как медведица никогда не рождает нечетное количество детенышей, и что этот сосновый лес есть чистый вымысел. Картина-то никакое не наблюдение над реальностью, а мифология, и медвежат на ней может быть только трое с той же определенностью, с какой апостолов может быть только двенадцать, муз девять, стихий четыре, а чувств пять. Мне она напоминает «Свободу на баррикадах» Эжена Делакруа, с которой схожа композиционно: то же чередование вертикалей и диагоналей, ярко выраженный центр, смещенный чуть вверх и вправо, туманный фон и общее настроение смутной надежды посреди всеобщего хаоса. Торжество во время перелома. Когда случился августовский путч, я был в отпуске, в деревне Старое Рахино Новгородской области, при въезде в которую стояла запыленная табличка с надписью СтРахино. Я там был с женой и с годовалым ребенком, и очень хорошо помню утро с сообщением о перевороте, Лебединое озеро, неизвестность, растерянность, попытки дозвониться знакомым в Москву и Ленинград, мучительные, так как дозваниваться приходилось с деревенской почты, мобильников тогда и в помине не было. Помню, как мой московский приятель сказал мне: «Все очень тяжело, но мы пытаемся что-то делать». Я никак не мог себе представить, что это он там пытается сделать, но очень хотелось попытаться помочь сделать что-то, и не очень понятно было, куда ехать, в Москву или в Ленинград, так как я находился ровно посередине, и бросать семью или не бросать, и страшно все было, а насколько страшно, непонятно. Утром я ушел в лес, как бы за грибами, но на самом деле, конечно, чтобы «оказаться в сумрачном лесу», чтобы встретить волчицу, рысь и пантеру, и все ходил, и думал, и решил окончательно, что сегодня же на вечернем автобусе обязательно уеду в Москву, как бы там ни было. День был серый, дождливый и туманный, я подходил к деревне с чувством полной безнадежности, улица была пуста, из домов слышались звуки при-

емников, из хлебов мычание, и когда я пришел домой, домашние сказали, что все кончилось, путчисты арестованы, и Ельцин на белом танке куда-то въехал. Перед моими глазами сразу же встало «Утро в сосновом лесу». Просит ли меня журнал «Русская жизнь» написать сочинение на тему «что бы с Вами было во время Великой Октябрьской», слышу ли я призывы идти на выборы третьего декабря, все перед глазами стоит неотступно шишкинское «Утро».

Иван Иванович Шишкин – большой русский художник, никуда от этого не деться. Разговоры о его заимствованиях и легкости подделок под него мелочны и неубедительны. Ван Гог подделывали, и гораздо больше и легче, и даже Вермера Делфтского, а они от этого только краше стали. Нет художника более подходящего для обложки «Родной речи», чем Иван Иванович, а это уже не то что немало, но очень много. Конечно, мы все, кто учил родную речь по книжкам с обложками, украшенными «Рожью», немножко «плоский затылок, уши без мочек». Но уверен, что те, кто, не дай бог, родную речь будет учить по учебникам с Черным, Красным или Белым квадратом на обложке, будут вообще без ушей и без затылков.

Похвальное слово кичу

Что может быть хуже хорошего вкуса? Во-первых, он начисто лишен милосердия. Хороший вкус представляет собой замкнутую систему, чьи законы столь же невняты, сколь безжалостны; понять их нельзя ни разумом, ни чувством, и ни разум, ни чувство не участвуют в их создании. Тому, кто не обладает хорошим вкусом, никогда не понять своих ошибок. Это несчастное создание вообще может остаться в неведении по поводу своего безвкусия и счастливо прожить отпущенный ему Богом срок, думая, что оно нарядно и мило существует, и вообще себе ничего со всех точек зрения, если не столкнется с жестокими хранителями правил, всем своим видом показывающими ему: «Твое бытие БЕЗВКУСНО». Тогда всей кожей оно почувствует, что лишено чего-то самого главного, но как, почему, отчего все то, что было в жизни, твоей теплой, уютной, мягкой и человеческой жизни, вдруг провозглашено безвкусицей, совершенно необъяснимо, и ничто, ничто, ничто не сможет вам помочь. Единственное, что остается, чтобы исправиться, так это только слепо следовать предписанным правилам, (предписанным, подобно МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН во время пира Валтасара, а отнюдь не зафиксированным в какой-нибудь доступной форме), так называемого хорошего вкуса. Да и то, даже предав все, что было ему дорого и близко до этого, несчастный неофит, пытающийся вступить в новое для него сообщество людей ХОРОШЕГО ВКУСА, всегда рискует оказаться в смешном и жалком положении. Никакое слепое повиновение закону не избавит от того, что сообщество с мягким сожалением заметит: «вкус не приобретается». Ни за какие деньги.

Хороший вкус – это одна из форм расизма и фашизма. Обвинение в отсутствии вкуса для женщины более оскорбительно, чем намек на возраст, а для мужчины равно сомнениям в его потенции. При этом целые народы обвинялись в отсутствии вкуса, и понятие вкуса одно из самых действенных средств в укреплении социального неравенства: «видишь ли, эти чулки не из нашего круга». Понятие вкуса – один из признаков, по которому проводится принудительное разделение населения на отдельные группы, так что оно родственно сегрегации и апартеиду. Гуманность столь же чужда людям хорошего вкуса, как фараонам чужды размышления о бедственном положении рабов, строящих пирамиды, а римским патрициям – сочувствие к варварам, брошенным на кормежку муренам, предназначенным к пиршественному столу. Хороший вкус и снобизм намертво связаны, а снобизм безжалостнее, чем Святая инквизиция. Определение «дурной вкус» подобно клейму, выжигаемому на коже рабов и каторжников, от него не избавиться. Хороший вкус бесчеловечен.

Считается, что понятие хорошего вкуса установила и кодифицировала выдающаяся женщина, мадемуазель Пуассон, более известная человечеству под именем мадам Помпадур. Эта буржуазка, сделавшая блистательную карьеру, покорила короля и заставила гордую французскую аристократию мечтать о получении приглашения в свой салон, ставя его гораздо выше приглашения ко двору, первая провозгласила хороший вкус социальным признаком более важным, чем происхождение. Она окружила особой аурой понятие *objet du gout*, ставшее основополагающим законом для определенного круга людей, «настоящих людей», тех нескольких десятков мужчин и женщин, что собирались вечером в ее салоне из многомиллионного населения Франции, и чье мнение что-то значило для Европы. Прелестная и расточительная, она выбрасывала целые состояния на загородные дворцы, построенные со вкусом столь безупречным, что *Petit Trianon*, созданный по ее заказу, пленял своим совершенством такого пуриста, как Ле Корбюзье, на рюши, банты, табакерки, *rot-pourri* из Шантийи, картины Буше и Ванлоо, столики и комоды, скульптуры Фальконе и Пигаля. Она чуть ли не первой изобрела диету, эту столь важную для любого, обладающего вкусом человека, условность быта, определяющую бытие, которой придерживалась всю жизнь. Диета состояла в основном из крема из ванили, трюфелей и сельдерея, – современная медицина подозревает, что именно из-за

нее она и умерла в сорок два года. Просвещенная покровительница искусств, подруга поэтов и писателей, божественная Помпадур выведена под именем Мирзозы, возлюбленной султана Конго Мангогула, столь же мудрой, сколь и очаровательной, в романе Дени Дидро «Нескромное сокровище». Роман повествует о том, как в руках султана оказалось волшебное кольцо, обладавшее способностью заставлять, после наведения его на определенное место, сокровища конголезских дам публично выбалтывать все секреты своих хозяек. От услышанного у Мангогула вытянулись уши, и на протяжении всего романа он терзаем двумя противоречивыми чувствами: любопытство побуждает его направить кольцо на сокровище Мирзозы, но страх услышать нечто, что навсегда испортит их отношения, столь безмятежные, столь полные, столь нежные и счастливые, все время останавливает его. Наконец султан не выдерживает соблазна правды, и, конечно же, сокровище Мирзозы не говорит ничего, что бы могло бросить хоть малейшую тень на светлый образ фаворитки гарема.

Сокровище мадам Помпадур обладало недюжинным умом. Тонкость вкуса проявлялась не только в выборе обивок, туалетов и десюдепортов, но и в тонком психологизме обхождения с сексуальными вкусами короля, в умении ловко потакать его комплексам, удачно подсовывать ему новых любовниц и для разнообразия время от времени ему отказывать в своем собственном сокровище, дабы оно вдруг, оскорбленное грубостью насыщения, не свалилось с роскошного пьедестала, воздвигнутого для него лучшими архитекторами, скульпторами и живописцами Франции. Не читая ни Фрейда, ни колонку «Секс в большом городе», она управлялась со своим идеальным мужчиной гораздо лучше, чем Кэри Брэдшоу, и теперь истории искусств поют ей осанну, а лучшие музеи мира устраивают выставки под названием «век маркизы Помпадур». Заполучила же она Людовика XV весьма выразительным способом: будучи еще мадемуазель Пуассон, она, одетая во все розовое, объезжала парижские окрестности в голубом фаэтоне, или, наоборот, вся в голубом в фаэтоне розовом, норовя попасться на пути монарха во время его выездов на охоту или во время его ботанических изысканий. Сногшибательная элегантность подобного видения, мелькавшего на фоне деревьев то леса Булонского, то леса Венсанского, не осталась незамеченной, и мадемуазель вполне преуспела.

Успех девицы Пуассон, столь соблазнительно прямолинейный, что вызывает желание ему подражать, в то же время столь же прямолинейно свидетельствует о том, что нет понятия более изменчивого, чем понятие хорошего вкуса. Сегодня, если какая-нибудь хорошая и чистая русская девушка со скромным именем Илона или Стелла, захочет повторить подвиг Помпадур, облагодетельствовав Комара и Меламида с той же щедростью, с какой ее предшественница облагодетельствовала Ванлоо и Буше, то ей надо зарубить себе на носу, что в розовом костюме на голубом кабриолете далеко не уедешь, разве что на Рублевку или в Санта Барабару, на худой конец. Для Венсана и Булони надо будет выбрать что-нибудь проще и выразительней, красный альфаромео и черный костюм, например. Да и то рассчитывать уже придется не на Бурбонов, а на арабских шейхов. С их помощью и поддерживать искусство.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.