

Геннадий Вдовин

ЗАСЛУЖИТЬ ЛИЦО

*Этюды о русской живописи
XVIII века*



Геннадий Вдовин

**Заслужить лицо. Этюды о
русской живописи XVIII века**

«Прогресс-Традиция»

2017

УДК 1/14
ББК 87

Вдовин Г. В.

Заслужить лицо. Этюды о русской живописи XVIII века /
Г. В. Вдовин — «Прогресс-Традиция», 2017

ISBN 978-5-89826-478-9

Век веку рознь. Век – не эра. Век – не этап. Век – не период. Век – не столетие. Он бывает длинен, бывает и краток, бывает и сокращен. В истории России явственно виден «короткий» XVII, длившийся разве что с 1613 года по 1696-й; почти «нормальный» XIX, занявший период с 1812-го по 1914-й; все еще неизвестный в окончании своем, все еще наш XX, ничуть не законченный мифическим 11 сентября 2001-го; долгий-предолгий XVIII, стартовавший в 1696-м и завершившийся если не 1812-м, то коллективным самоубийством в 1825-м...

УДК 1/14
ББК 87

ISBN 978-5-89826-478-9

© Вдовин Г. В., 2017
© Прогресс-Традиция, 2017

Содержание

«Приучаю к людскости», или задачи эпохи Нового времени в России	7
Ранний портрет как публикация персоны, или «первые прятки»	24
Натюрморт и смерть барокко	92
Конец ознакомительного фрагмента.	95

Геннадий Вдовин

Заслужить лицо. Этюды о русской живописи XVIII века

Сыновьям – Петру, Сергею, Андрею с любовью и надеждой

© Вдовин Г. В., 2017

© Орлова И. В., оформление, 2017

© Прогресс-Традиция, 2017

* * *

*Именем его императорского величества,
государя императора Петра Первого,
объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!
Эти слова были сказаны громким, резким,
звонящим голосом. Писарь больницы, записывавший
больного в большую истрепанную книгу на залитом
чернилами столе, не удержался от улыбки. <...>
Сведите его в отделение. Направо.*

В. М. Гаршин. «Красный цветок»

* * *

*Бывают времена, в которые люди мысли
соединяются с властью, но это только тогда,
когда власть ведет вперед, как при Петре I,
защищает свою сторону, как в 1812 году,
врачуется ее раны и дает ей вздохнуть, как при Генрихе IV
и, может быть, при Александре II?*

А. И. Герцен. «Былое и думы»

* * *

*Верхний свет погасив над страной,
ночь стоит за околицей неба.
Кружит головы ветер чумной,
как во время Бориса и Глеба.
Кто там – пень, или заяц, иль волк?
Крест с тобою, проваливай на хер
от греха, будь ты сам Святотолк
в наизнанку холицовой рубахе.*

*Верно, вывернут век наизпод,
будто веко над оком белесым,
раз уж чертополох не берет
колченогого мелкого беса,
раз уж пламенем синим горит
Мономахова шапка на воре,
и по шву потайному трежит
территория страха и горя.
Позвоночник Уральской гряды
выгибает звериную спину,
и поджилки железной руды
так дрожат, что трясутся осины.
Шестипалой звезды черноstop
достает от утроб до колодцев,
и с опаской глядят на восток
двухголовые лица уродцев.*

Сергей Самойленко

«Приучаю к людскости», или задачи эпохи Нового времени в России Вместо введения

Век веку рознь. Век – не эра. Век – не этап. Век – не период. Век – не столетие. Он бывает длинен, бывает и краток, бывает и сокращен. В истории России явственно виден «короткий» XVII, длившийся разве что с 1613 года по 1696-й; почти «нормальный» XIX, занявший период с 1812-го по 1914-й; все еще неизвестный в окончании своем, все еще наш XX, ничуть не законченный мифическим 11 сентября 2001-го; долгий-предолгий XVIII, стартовавший в 1696-м и завершившийся если не 1812-м, то коллективным самоубийством в 1825-м...

В привычном слуху и давно набившем оскомину утверждении, будто эру Нового времени в России открывает XVIII век, есть и противоречие, и лукавство. А в постулировании более чем тысячелетней непрерывной истории страны – и невольная ложь дежурного камлания, и *Minderwertigkeitsgefühl*, будто бы еще римлянам не надо было перетерпеть цареву эпоху, со свету сжить этрусков, взять всю Италию, создать крепкую Республику, зиждить по всем Апеннинам великое государство, дабы наконец позволить себе перевести на латынь «Одиссею» и тем самым обусловить право внести свой, едва ли не первый вклад в то, что теперь привычно величается сокровищницей мировой культуры...

Русское Средневековье – тысячелетие без малого – давняя эпоха. А русское Новое время – наше *вчера*, если не нынешнее *сегодня*. В нем – наши беды и победы, разочарования и вдохновения, сокрушения и радости, прошлые ошибки и будущие глупости...

Мысль о России в XVIII веке, дума о родине на рубеже ее XVII–XVIII столетий, размышление о петровской эпохе и, стало быть, о «деле Петровом» и деле России далее – едва ли не самая тяжелая русская идея. И чем труднее, конфликтнее и путаннее время, которому стал обречен мыслитель в поза-позапрошлом веке, тем больше претензий и счетов у него к Петру: вопросов общих и личных, маргиналий на полях государственной скрижали и отрывных листках календаря личной судьбы... Не в каждом уже русском доме жительствоует Спаситель, но во всех Петр Алексеевич – член семьи: любимый или проклятый, желанный или постылый, единственный или позорный. Даже для тех, кому Петр I – преступник, он – *свой* злодей; он – вернувшийся из зоны непутевый брат; он – загулявший, но единственный муж; он – вышедший из лагеря отец; он – возлюбленный блудный сын...

Наше Средневековье, как и все *Dark Ages*, не кончилось и завершится, судя по всему, ох как нескоро. Зато лишь три с небольшим столетия назад в страну пришло Новое время, незаконченное по сей час. Не отсюда ли субъективизм и пристрастность наших мнений? Не здесь ли личное суждение всякого русского, каждого славянина, любого россиянина, а не случайного европейца, не мимо шедшего евразийца и заинтересованного атлантиста, о Петре I и «Петровом деле»? И стало быть, традиционный спор «революционистов» и «эволюционистов» столь же парадоксален, как столкновение *prolegomenia* и *adidakta*. Он безысходен, как сшибка вышней неотменности теоцентрического постулата в его догмате абсолюта с теплокровным искушением антропогенного правила в будущности – принцип относительности. Он так же безнадежен, как состязания по-партизански выстроенных русских печек, оседланных Иванами-дураками, с организованными каре, окрыленными «петропавловством». Он столь же бессмыслен, как дискуссия теста – с железом, как ристалище квашни – с гвоздем, как полемика туеса – с рельсом. Он – ежедневное, ежеутреннее поднимание себя из тепла лежанки, из обволакивающего жара одеял и убаюкивающей неги перин. Он – разрыв объятия, размыкание губ, понуждение себя встать, выдергивание себя из небытия, избывание в себе родного, печного, неизменно дотридцатитрехлетнего Ильи Муромца. Он – печальная безнадежность сравнения

долга предстояния с инициативой самостоянья. Он – печальное и необходимое прощание с теплым борисоглебским культом как идеалом безделия, безволия, отрицания творческих возможностей отдельно взятого «Я» на «территории страха и горя»...

Не от имени Петра I, а от имени первого решительного «Я» категорически заявляет не столько наш первый император, сколько главный и коренной в ответственности человек: «Тот свободен, кто не творит зла и послушен добру. Не сугублю рабство чрез то, когда желаю добра, ошурство¹ упрямых исправляю, дубовыя сердца хочу видеть мягкими; когда переодеваю подданных в иное платье, завожу в войсках и в гражданстве порядок и *приучаю к людскости*, не жестокосердствую; не тиранствую...»².

Не строя иллюзий о гуманности просветительских методов «*a la'* шоковая терапия» в исполнении Петра I, все же прислушаемся к этим важнейшим тезисам, якобы случайно переданным нам, словно бы праздным слушателям: «*приучаю к людскости*» – во-первых; и «*кто не творит зла и послушен добру*» – во-вторых. Это не прежний «борисоглебский» средневековый тезис: «или – или», «злой – добрый», «грешник – праведник». Это именно нововременной, «петропавловский», *дихотомический*, а не *антиномический* посыл: «и то, и это», «и так, и эдак», «и то, и сё»... В обороте «*приучаю к людскости*» заключен весь смысл петровских государственных усилий, реформ, преобразований и перемен.

А на рубеже XVII–XVIII веков и впрямь свершились кардинальные перемены в жизни всего русского общества и российского государства. Они глубоко перепахали отечественную действительность. Они в корне изменили лицо русского искусства, в частности и в особенности – живописи. Они и есть суть «великого метаморфозиса». Россия окончательно сделала свой выбор, вступив на уже проторенный, но еще не слишком истоптанный общеевропейский путь. И русская живопись встала перед лицом крайне трудных проблем: ей предстояло опубликовать *Ego*, предъявить обществу новорожденное «Я», «приучением к людскости» декларировать «персону» и перейти от иконы к картине, никак не забыв и не отменив первую, от парсуны – к портрету. Для этого перехода необходимо было воспользоваться опытом иных стран Европы, но вместе с тем найти новый способ выразить национальное сознание и свое самочувствование, не утратить традиции, пытаясь сохранить их уже не как жанровые привычки и отстоявшиеся формы, а как глубинные представления о мире и человеке.

Главным свидетельством такого развития традиции можно считать главенствующее положение портрета в живописи. Его исключительная роль среди жанров и специфика образного строя свидетельствуют, что от древнерусской иконописи в Новое время перешел никак не метод изображения (писать «светло и румяно»³), а представление о человеческом «Я» как отражении богочеловеческого начала, данного «на вырост» всему христианскому миру в щедрости тринитарного догмата.

Русская живопись XVIII – начала XIX века почти неизвестна возлюбленному социологами и статистиками некоему «среднему» европейскому зрителю. Она привычно и скромно меркнет среди двух великих «русских эпох», «открытых» Европой в начале XX столетия: величественного монумента древнерусской живописи и эзотерического «мобиля» русского авангарда. Между ними – будто пустыня. Так что же лежит посредине? Чем занята русская культура на протяжении столетия с лишним – с конца XVII до начала XIX? Какова ее задача в эту эпоху? Как нам эту эпоху определить?

¹ У всеспасительного для историков В. И. Даля читаем: «Ошурки <...> вытопки сала, выварки, вышкварки; подонки при скопке масла; избоина, макуха, перегноенная на мыло; вообще, остатки, подонки, поскребыши, оборыши, крохи <...> Ошурковый обед <...> состряпанный, на другой день после пира, из остатков» (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 2. СПб.; М., 1881. С. 779).

² Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб., 1891. № 121. Здесь и далее – курсив в цитатах (кроме оговоренных случаев) мой.

³ Послание Иосифа Владимировича Симону Ушакову // Мастера искусств об искусстве. Т. 6. М., 1969. С. 40.

* * *

Это начало *Нового времени* в России. Это эпоха *Возрождения* в ней. Это именно *Возрождение*, столь остро необходимое тогда, а вовсе не *Преображение*, в котором мы так нуждаемся ныне. Это зачин *наших дней*. Это *наше* реализованное *Возрождение* как *несостоявшееся Преображение*. Гордое слово «Ренессанс» во всем оглушительном блеске своего значения и неимоверном величии богоборчества не может иметь никакого отношения, как кажется поначалу, к XVII веку в Польше и Литве, к XVIII – в России и Португалии, ко второй половине XIX – в Латинской Америке и Японии, к началу XX – в Греции и Турции... Но если попытаться развести нейтральное и транснациональное понятие *Возрождение* с грандиозным итальянским понятием *Ренессанс*, имея в виду под эпохой *Возрождения* специфический по задачам этап начала Нового времени, переводящий культуру от *средневековой проблемы «Бог и мы»* к *ново-временной «Бог и Я»*⁴, а под *Ренессансом* – лишь *частное стилевое выражение эпохи Возрождения*

⁴ О взаимодействии «сакрального» и «просранного» в России XVII в. см.: Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 135–195. См также.: Черная Л. А. Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени (философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой трети XVIII века). М., 1999. Герой эпохи очень остро, персонально переживает встречу с христианскими святынями, увиденными им пронзительно, по-своему, даже если это пишется в почти публичном «Юрнале»: «В том городе [Магдебурге. – Вд.] видели церковь святого Маврикия <...> в той церкви пред олтарем камень круглый мраморный, на котором знать во многих местах, а больше в одном, зело явна кровь Удона епископа, который в ночь при явлении страшном на том месте казен от Маврикия, той церкви патрона; в той же церкви лежит лохань, над которою Пилат руки умыл, исподняя доска фонаря, который перед Иудею несен, лестница, по которой ходили снимать Христа» (цит. по: Устрялов Н. Г. История царствования Петра Великого. Т. 3. СПб., 1858. С. 596). А вообще, набивший оскомину тезис «обмирщения» и «секуляризации» в русской культуре Нового времени, навязанный экономистами, политологами и социологами, принадлежащий к тем постулатам, которые, явившись раз, не подвергаются более критике в силу своей «очевидности», уж позволим себе рассмотреть чуть подробнее. Он быстро приобрел репутацию аксиомы, причем незыблемость его утверждали все. Обратившись конспективно к генезису этого тезиса в русской гуманитарной науке, отметим несколько принципиально важных обстоятельств. Во-первых, вывод о «секуляризации» русской культуры во второй половине XVII–XVIII в. был сделан практически одновременно, в 1860-е гг., социал-демократической и клерикальной школами историософии. Во-вторых, антагонизм двух этих традиций – мнимость. Обе использовали прием отбора и педалирования годных фактов при игнорировании негодных. Если одни рассуждали о сокращении культового строительства в это время, очевидно противореча реалиям, то вторые справедливо отмечали неуклонный рост этого строительства, предпочитая, в свою очередь, не замечать, что сам храм стал иным (в планиметрии, декорации, иконографии...). Если одни избирали символом эпохи Феофана Прокоповича, перечисляя заслуги и дарования которого, будто забывали, что он не литератор, не политик, не ученый, не философ, но священник прежде всего, то другие полагали таким символом Тихона Задонского, хранившего благочестие в суете и искушениях «столетья безумна и мудра». Если одни, сказать короче, вели счет победам, завоеваниям, обретениям светской культуры, то другие множили список утрат в сакрализованном тезаурусе. И те, и другие, механически перенося термин экономической истории, политической экономии, юриспруденции в историю искусства, ставили знак тождества между такими разными процессами, как «секуляризация монастырских земель» и «секуляризация культуры», констатировали убывание сакрального, умаление веры, приращение светского в России XVIII–XX вв. Ясно, в третьих, что обе историософские традиции разнятся не методом, но лишь оценкой процесса. К тому же обе школы не пересматривали идею «секуляризации» уже как полтора столетия. Единственная коррективка была внесена в 1920–1930-е гг., когда пресловутые «вульгарные социологи» – самые агрессивные из наследников социал-демократии – поставили знак равенства между понятиями светское и атеистическое, с чем их оппоненты молчаливо и не без удовольствия согласились. Последний камень в устойчивую пирамиду теории секуляризации был положен представителями русской семиологии, которые в 1970-е гг. предложили интерпретировать оппозицию «сакральное – светское» как антиномию. Ныне принятое позитивистское истолкование процесса, удобное как для обыденного, так и для научного сознания, позволяет менять полярность оценок в зависимости от политической конъюнктуры. Если прежде Петр Великий имел репутацию гонителя православия, то об эту пору его реноме меняется в противоположную сторону. Если позавчера Ломоносова рекомендовали как материалиста и безбожника, то сегодня следует припомнить, что образцом ученого Михаила Васильевич почитал Василия Великого, который «довольные показал примеры, как содружать спорные по-видимому со Священным писанием натуральные правды». Если недавно теорию «телесности души» Радищева надлежало выводить только из французских вольтерьянских философем, не принимая во внимание, что восходит она к св. Макарию Египетскому, то нынче модно поступать наоборот. Если в недавнем прошлом иконопись В. Л. Боровиковского была лишь маргинальным эпизодом творчества великого портретиста, то теперь, кажется, недалек час, когда перед нами предстанет иконописец, писавший портреты на досуге. Если вчера А. С. Пушкин слыл атеистом, тираноборцем, без пяти минут участником декабрьского мятежа, то сегодня перед нами встает образ законопослушного и христианнейшего поэта, не писавшего ни «Гаврилады», ни «Что в имени тебе моем...», где поразительно сосуществуют любовная ламентация и неожиданная парафраза на «Книгу Судей...» («...что ты спрашиваешь об имени моем? оно чудно» [Суд. 13:18]). Понимая religio как связь коллектива и субъекта с Вышним, приходится признать, что исторически становятся и эволюцио-

дения только в некоторых странах романогерманской языковой группы (Италии, Франции,

нируют «мы» и «Я», с одной стороны, и представление о Божестве – с другой. И так, обе историософские традиции, по сию пору оказывающие решающее влияние на отечественную мысль (вне зависимости от того, рефлекслируем ли мы это обстоятельство), согласились с тем, что нововременной процесс описывается при помощи антиномии «сакральное – светское», и, сделав, соответственно, ставку на один из ее полюсов, разъяли историко-культурный процесс на крайности правой веры и прогрессивного атеизма. Между тем чуть более пристальное знакомство с источниками не оставляет сомнений в том, что эпоха таковых крайностей почти не знает. Если говорить об атеизме, то даже те редкие случаи, что рассматриваются нами как безбожие – дело Я. Козельского, дело С. Десницкого, – могут быть «квалифицированы» как инаковере, но никак не атеизм. Религиозность русских не устают отмечать едва ли не все путешественники и мемуаристы. Не может быть и речи об оскудении веры. Скорее, напротив, теологические вопросы особо актуальны. Иначе зачем бы, к примеру, Синоду несколько раз настойчиво повторять указы, предписывающие «всем светским людям, какого б оные звания ни были <...> запретить между собою <...> азартно (!) иметь диспуты и распри о Бозе и его всемогуществе, о Св. Троице, о Христе Спасителе, о Св. Писании и о всем, что до богопочитания касается». Самый краткий обзор состояния дел в XVIII столетии – когда каждый блистательный светский интерьер не забывают украсить образом и не одним, когда все светские люди «имеют диспуты и распри о Бозе», когда размах культового строительства – небывалый, когда миссионерская деятельность Православной церкви активна, как никогда прежде и никогда после, когда продолжают властвовать суверенная тысячелетней давности и просветителям еще и в 1786 г. приходится спорить с тем, что «к некоторым женам и девицам летают ночью огненные змеи, то есть воздушные дьяволы и имеют с ними плотское совокупление, отчего те женщины весьма худеют», когда горячие вольтерьянские головы, добывая из фекалий очередной, необходимый для получения философского камня элемент, не забывают назидательно заметить, что «нельзя быть хорошим химиком, отрицая физическую возможность Великого Деяния», – не оставляет сомнения в том, что ситуация не может быть описана при помощи механического противопоставления «сакрального» и «светского». В онтологическом же смысле постановка проблемы трансформации религиозного чувства через оппозицию (тем паче через антиномию) «сакральное – светское» по меньшей мере некорректна. Очевидно, что каждый этнос, каждая эпоха, каждый этос формулирует свое понятие о сакральном, институтирует свои святыни и свой ритуал поклонения им. Х. Г. Гадамер в известной книге справедливо отмечал: «Достаточно лишь вспомнить значение и историю понятия светскости: светское подвергается перед святыней. Понятие светского, непосвященного (профана) и производное понятие профанации, следовательно, всегда предполагает понятие священного <...> светскость продолжает оставаться сакрально-правовым понятием и может определяться только с точки зрения священного. Законченная, совершенная светскость – это понятие монстр» (Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 198–199). И в этом смысле ситуация в России Нового времени – это ситуация не оскудения веры, не торжества атеизма, но некоей трансформации религиозного чувства. Оставляя теологам и философам решение проблемы возможности развития во времени самой Первопричины, отметим, оставаясь в границах своей темы, что результат этой трансформации отнюдь не всегда предполагал воцерковление. Еще раз: проблема всякого Возрождения – проблема становления будущей «личности». И речь идет не просто о новорожденном «Я», но о харизматическом Его, уверенном в провиденциальном и непосредственном вмешательстве Высшего в свою судьбу. Примерам нет числа, но ограничимся двумя, крайними для эпохи Возрождения в России по хронологии, профессиональному выбору, социальному положению. Таков Аввакум: «Как били, так не больно было с молитвою тою; а лежа, на ум взбрело: "За что Ты, Сыне Божий, попустил меня ему таково больно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою?"» (Житие протопопа Аввакума им сами написанное и другие его сочинения. М.; Л., 1934. С. 89). Такова старуха Загряжская: «"Не хочу умереть скоростижно. Придешь на небо угорелая и впопыхах, а мне нужно сделать Господу Богу три вопроса: кто был Лжедмитрий, кто Железная Маска и шевалье д'Еон – мужчина или женщина? Говорят также, что Людовик XVI увезен из Тампли и его спасли: мне и об этом надо спросить". – "Так Вы уверены, что попадете на небо?" – спросил великий князь. Старуха обиделась и с резкостью ответила: "А Вы думаете, я родилась на то, чтобы торчать в прихожей чистилища?"» (пит. по: Русский литературный анекдот XVIII–XIX вв. М., 1990. С. 192). Именно этот, неизвестный доселе герой, харизматическое «Я», уверенное в провиденциальном вмешательстве в его судьбу, активное и деятельное чрезвычайно, предпочитающее теперь апофатическому богословию катафатическую теодицею, институциональной благодати – персональную харизму, мистическому опыту – опыт когнитивный, аллегорезе как механизму мышления – силлогистику, открывает новые, неведомые доселе стороны вероучения, трансформирующие бытие. Возьмем на себя смелость конспективно отметить некоторые из этих новшеств. Во-первых, чрезвычайный интерес вызывает тринитарный догмат, дискутируемый при всяком ментальном переломе, но особенно активно – при началах возрождений, когда в полном объеме встают данные в христианстве «навырост» идеи личности и богочеловеческого. Вот, к примеру, одно из самых радикальных антропометрических его толкований беглым монахом Геронтием, судимым Синодом в 1733 г.: «Кроме человека несть Бога, а Троица есть человек, то есть отец – ум, сын – слово, которым говорим, дух же исходен есть дыхание человеческое». Последствия нового возрожденческого тринитаризма далеки. Это и опыты нового богословия храма (особенно настойчивые, кстати, именно в церквях во имя Троицы). Это и портрет как ведущий жанр эпохи, который не мог бы состояться без идеи личности, данной Европе и России через тринитарный догмат. Новорожденное «Я» ищет пути и формы персонального спасения. Во-вторых, отметим особую остроту ощущения того, что «царствие Божие внутри нас». Такого рода «протестантские» настроения не были прерогативой элиты. Достаточно вспомнить ересь Тверитинова, и под пыткой упорно отвечавшего на вопросы следователей, признает ли он Церковь и посещает ли храм, что «Я-де сам церковь», отвергавшего возжжение свечей, поскольку «Богу что в огне треба. Он-де сам всем свет дал». То же видим и во второй половине столетия, когда, например, некий беглый солдат Евфимий, два с лишним десятилетия (!) смущавший Поволжье и даже Москву, проповедовал, что он сам – «странствующая церковь». Нетрудно увидеть связь такого мироощущения с новым обликом храма, с портретописью, с философией... В-третьих, амбивалентность нового тезауруса, не изолированное, как прежде, не рядоположенное, как совсем недавно, а непосредственное, буквальное сосуществование «+» и «-», «греха» и «блага», «морока» и «добра» в каждой точке времени и пространства. Наконец апофатическая теодицея и персонализированное благочестие, постоянно искушающие требованием явить чудо и желанием вложить персты, обусловили миметизацию

отчасти – Германии и Испании), то все встает на свои места: ясно, что *каждая национальная культура переживает переход от Средневековья к Новому времени, т. е. свое Возрождение, в свое время и в своих стилевых формах.*

Именно Возрождение – не как *прежнее приращение средневековой очевидности идей*, а как *новый революционный ментальный перелом в пользу идеи очевидности*, выводящий на историческую сцену «человека понимающего и деятельного» не как вышнюю инициативу, а как суетную и волевою попытку увидеть и осознать мир наново, – переживает Россия с конца XVII по начало XIX века. И не вступая в уже трехсотлетний спор «либералов» и «почвенников», в дискуссию с теми, кто полагает деяние Петра кровавым и неестественным переворотом, и с теми, для кого работа первого русского императора – закономерное следствие всего предшествующего хода событий, заметим только, что современники и ближайшие потомки, западноевропейцы и соотечественники, так или иначе, сразу оценили величие и масштаб возрожденческого «дела Петрова».

Красноречива сама судьба метафоры «*окна в Европу*», «*прорубленного*» Петром Алексеевичем, – метафоры, набившей оскомину до того, что ее остроты и свежести нам давно уже не почувствовать. По горячим следам рожденная, как кажется, не то Дэвидом Юмом, не то лордом Чарлзом Калвертом Балтимором в 1730-е, ловко подхваченная и пересказанная Вольтером в середине XVIII века, талантливо срифмованная Александром Пушкиным в начале 1830-х, лукаво сославшимся на некоего, для русского читателя по сию пору почти мифического итальянского мыслителя «Альгаротти»⁵, подхваченная и перетолкованная в качестве трюизма всей Европой XIX – первой трети XX столетия, мрачно трансформированная Уинстоном Черчиллем в образ «железного занавеса» в 1946-м, чуть позже трагически воплощенная в «берлинской стене», сокрушенной и тем перешедшей в новый троп в 1989-м, она равно принадлежит Англии, Франции, Италии, России, Германии в качестве «своей» настолько, что давно стала хрестоматийной. Она привычна нам до того, что лень и подумать: а почему, собственно, *окно*?⁶ Отчего не *дверь*, не *ворота* или даже не *триумфальная арка* или вовсе любой *проем в преграде*? Почему не *глаз*?⁷

русской культуры XVII–XVIII вв., победное шествие «живоподобия». Все отмеченные черты, составляющие основу нового религиозного чувства и вызывающие дискуссии среди не одного поколения исследователей, могут быть, конечно, описаны при помощи такого термина, как «протестантизм», что не раз уже и предлагалось, тем более что аналогии протестантским взглядам можно найти порой почти буквальные. Однако такое решение проблемы вряд ли корректно, если сравнивать русский «протестантизм» с подлинным североевропейским, фундамент догматики и мировидения которого составляет все же тезис «личной веры» как единственного и достаточного условия спасения. Сколь ни соблазнительно отмечать протестантские настроения в России – от ереси «жидовствующих» до сегодняшних дней, – речь скорее следует вести о постоянном искушении «духом протестантизма», если воспользоваться терминологией М. Вебера, – «духом протестантизма», пережитом российским менталитетом как бы в снятом виде, духом протестантизма, испытывавшим, кстати, в Европе начала XVIII в. сильнейший кризис. Речь, на наш взгляд, может и должна идти не о секуляризации культуры России XVII–XVIII вв. как о процессе отчуждения и попрания святынь, не об обмирщении как умалении сакрального, но о новом религиозном чувстве, о новом благочестии, о новой теодицее, оказывающих непосредственное влияние и на развитие искусства, и на искусствоведение, и на культуру в целом. Вероятно, заменой скомпрометировавшим себя терминам «секуляризации» и «обмирщения» может стать почти забытое, но емкое и меткое слово Р. де ла Бретона «рассуеверивание», которому вторит спустя два столетия М. Вебер, толкующий о «великом историко-религиозном процессе расколдования мира». Стало быть, давно сложилась ситуация, когда корпус фактов вошел в безнадежное противоречие с прежним толкованием тезиса секуляризации, если не с самим тезисом.

⁵ Лишь в 1997 г. М. Г. Талалаев была поставлена точка в давнем споре об Альгаротти (Франческо Альгаротти. Русские путешествия / Перевод с итальянского, предисловие и примечания М. Г. Талалаев // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. Вып. III. СПб., 1997). Исследователь убедительно доказал, что цитированная и переиначенная фраза итальянца стала известна поэту по-французски (Там же. С. 235). Благодарю за ценные указания по этой теме Г. Ю. Стернина и М. Г. Талалаев.

⁶ Слова «окно» и «икона» восходят к единому корню греческого «эйкон»: ср. – греч. εἰκόνα, греч. εἰχὼν (см.: *Фасмер* М. Этимологический словарь русского языка. М., 2007. Т. 2. С. 125. Библиографию об этимологии этих слов см.: Там же. Т. 3. С. 128).

⁷ В качестве псевдокурьеза, выдающего особую сакральность для русских понятия окна как всякого проема-в-преграде, приведем происшествие 24 декабря 1664 г., описанное Николаасом Витсеном – голландским путешественником, побывавшим в России в 1664–1665 гг. Он свидетельствует, в числе прочих суеверий русских: «В комнатах обычно имеются окошки, через которые мы ночью часто мочились; как-то через окно один из английского посольства справил свою нужду. Русские узнали

Отбросив геополитические спекуляции, обратим внимание на то, что в реальности *окном* – этой трагикомической, проклятой и благословенной «дырищей» – стала в России *картина*, *отразившая нового героя в новом мире* во всех естественных и неестественных противоречиях боязливо самоуверенного «Я» в робко подающемся ленивом хронотопе. Родается русский человек Нового времени, выделяющий себя из прежнего родового тысячелетнего «мы», создающий новую большую и большую Россию, в том числе и новую столицу – Санкт-Петербург; человек с особым складом характера, не схожим со средневековым отношением к жизни, другим людям, обществу, а прежде всего – к Богу. Это герой, предпочитающий рефлексии действие, по-иному осваивающий «дольний мир», устанавливающий персональные отношения с Первосущим, умаляющий, а то и пытающийся вовсе отменить посредников между ним и Господом. Новооткрытое, деятельное и продуктивное созерцание, необходимость постижения мира и субъекта в нем в новых логических категориях сталкивают «лицом к лицу» человека и предмет, человека и человека, распластывают изображения на плоскости холста, уподобляемого препараторскому столу.

об этом, а он сбежал; если бы его поймали, то зарубили бы. Это заставило нас остерегаться» (*Витсен Н.* Путешествие в Московию. 1664–1665. Дневник. СПб., 1996. С. 65). См. также ст. Л. Н. Виноградовой и Е. Е. Левкиевской в изд: Славянские древности. Т. 3. М., 2004. С. 534–539. В том, сколь актуальна и поныне эта тема, убеждает, например, чтение современной русской прозы. Так, вдумчивая, волооко и зорко пишущая Ксения Голубович, с младогегельянским энтузиазмом строя антиномии и дихотомии, чреватые вождельным синтезом, и строго выводя итог эмпатической пары «Россия – Сербия», звучащий приговором все еще импотентному панславизму, особо отмечает перегруженную славянскую семантику «проема-в-преграде»: «"В Сербии очень важны входы, – говорю я. Никогда не видела такого внимания ко входу. Не просто к дверям, а именно ко входу в них". – Ирина внимательно слушает. – "Да, мне нравится вход. А что важно в России?" – Я говорю с уверенностью: "Окна..." – и, подождя, пока не встанут на место нужные слова, говорю: "Сербия хочет войти, Россия – выйти". Я вспоминаю, что то место, через которое проходили сербы, прежде чем прийти на Балканы, они все так же мифологическим нутряным образом называют "врата народа". – "Да, это совсем другое", – соглашается Ирина. И – одно и то же, – думаю я, – потому что – всегда на пороге» (*Голубович К.* Сербские притчи. Путешествие в 11 книгах. М., 2003. С. 172). Не худо было бы вспомнить и о том, что во многих славянских культурах через окно и вперед головой выносят самоубийц, скоморохов и иных проклятых людей. И их же хоронят головой на восток. Отметим, что именно с пушкинских времен в культуре России окончательно утвердилась антиномия «окно в Европу» versus «окно из Европы в Русь». Она имеет в виду противопоставление «смертоносного, чуждого» – «живому, своему». В «Медном всаднике» злая стихия внешнего, чужого, западноевропейского мира (стало быть, города имени императора Петра I) означена как движение извне внутрь: «...сердито бился дождь в окно». Образный вектор этот дублирован и не раз преумножен далее: «...и он желал / Чтоб ветер выл не так уныло / И чтобы дождь в окно стучал / Не так сердито...». И еще, потом: «Осада! Приступ! злые волны, / Как воры, лезут в окна». Утомившаяся злая и враждебная стихия меняет гнев на милость через милостыню, и Евгений «питался / В окошко поданным куском»; но семантика движения извне внутрь константна, и герой оказывается теперь на улице, заглядывая внутрь, т. е. находясь по другую сторону окнамаркировки. Это амбивалентное и инверсированное «окно в Европу», точнее – «окно в Россию из Европы» находит свое дальнейшее развитие в письменной культуре. Важно и традиционное фольклорное, с романтическим и, позже, символистским развитием, уподобление окна – глазу, окна – оку (читаем, например, у Дая: «дверь добра с ушами, а хоромина с очами» [*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 664]). Традиционно амбивалентный и, стало быть, сдвоенный мотив в гоголевской огласовке трогается на окно-око-смерть (вспомним хотя бы приказ Вия, после которого и впоследствии гибель Хомя: «Поднимите мне веки, не вижу!»). Троица «окно-глаз-смерть» особенно активно работает в поэтических текстах символистов с начала XX в. Преизбыток их открытых и запертых окон задают круг смыслов от «акоммуникативности личности и мира» у ранних символистов до «общения душ» – у поздних (*Ханзен-Леве А.* Русский символизм. СПб., 1999. С. 102). Далее макабренное окно уходит работать в XX столетие. Б. Пастернак (из «Марбурга»): «Ведь ночи играть садятся в шахматы / Со мной на лунном паркетном полу, / Акацией пахнет, и окна распахнуты, / И страсть, как свидетель, сидит в углу». Или: «Как часто у окна нашептывал мне старый: "Выкинься"»; или: «А в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно – что жилы отворить»; того пуще: «И опять кольнут донныне / Неотпущенной виной, / И окно по крестовине / Сдавит голод дровяной»; про знаменитую «фортку» с не менее известным «тысячелетием» писать попусту. А. Ахматова «окном» как частным случаем «проема-в-преграде» решает антиномию «угроза – смерть» («Все как раньше: в окна столовой / Бьется мелкий метельный снег...»; «Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном, / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом») и прямо сопрягает «окно» с Петром: «Мне не надо ожиданий / У постылого окна <...> Над Невою темноводной, / Под улыбкою холодной / Императора Петра»; «окно» же решает трагедию «Приговора»: «А не то... Горячий шелест лета, / Словно праздник за моим окном. / Я давно предчувствовала этот / Светлый день и опустелый дом»; то же повторится в «Распятии»: «И ту, что едва до окна довели, / И ту, что родимой не топчет земли...» Развитие темы «окна в Европу» очевидно и в прозе – например в прозе XX в. Довольно припомнить хотя бы «Епифанские шлюзы» А. Платонова, где «окно» из единительной метафоры превращается в эмблему разъединения, «смотрение в окно», и, стало быть, пересечение границы чревата новью, но и смертью, будучи эквивалентом мифологической реки нижнего мира (*Топоров В.* Река // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 374–376).

С этой точки зрения можно сказать, что пришедшая на смену средневековой темперной новая масляная живопись с ее широчайшими возможностями материальной убедительности, «плотскости», корпусности, «живости» явилась в русском искусстве с главной целью: показать нового человека в новом времени, зафиксировать и продемонстрировать вставшее в прорубленном окне *иное*, уловить новорожденное «Я», в частности и в нелицеприятности «неличи», и в «лиценачертании»⁸.

Ведь исторически «Я» вторично по отношению к «ты». В начале «мое» – лишь предикат «другого»: это предысторическое время и Древность, где трагично лишь «мы», «они» и «Они». Далее «другое», «чужое» – уже предел, горизонт «своего», «образ своего в чужом», понимаемая и принимаемая немота своего немотствующего немца: это античность и особенно – Средневековье, где драматично сосуществуют лишь «мы» и «Он». Потом «другое» – не «чужое» и «иное», а возможное дополнение к «своему»: это Новое время, чреватое временем Новейшим, где «иное» – в пределе самоценно «по-своему», самодостаточно как «со-бытие» и «со-бытиё»⁹, где в мучительнейшей триаде «Я – мы – Он» драгоценная нам «личность», борясь с политическими, экономическими, социальными и многими другими отчуждениями за свои права, будет отчуждена от собственного «Я»¹⁰, а «страх – это другой». В этом плане очевидно, что живопись вообще, и портрет в особенности, – специфический нововременной инструмент освоения «другого», техника трансформации «чужого» в «иное», преобразования «мы» и «ты», «вы» и «я», «Вы» и «Я».

Согласно общепринятой вёльфлинианской теории стиля, в XVIII веке русское искусство, следуя общеевропейской традиции, прошло через различные стили, усваивая поначалу идеи барокко, отчасти применив открытия рококо. Потом, надолго приобщившись к классицизму, испытывая воздействие сентиментализма, оказалось на рубеже XVIII–XIX столетий в преддверии романтизма. Конечно, куда последовательнее и ярче его эволюцию отразила архитектура, скромнее – скульптура, в меньшей мере – живопись. Что касается русской живописи, то в своем якобы имманентном развитии она делится на два больших этапа, внутри которых обычно отмечаются более мелкие подразделения (увы, чаще всего мы ими пренебрегаем): первая половина – середина столетия (приблизительно до 1760 г.) и вторая половина века, который сами насельники и очевидцы называют *новым*.

Заметим притом, что *Новое* время в России – это буквально *новое время, новое летоисчисление, времятворение*, поскольку указом Петра I в 1700 году был введен новый календарь:

⁸ По сути, то же происходит в отечественном театре, ведь «театр привел на сцену нового героя, теперь здесь действовал человек, а не его схема, от которой отделялись чувства, изображаемые аллегориями. Человек приобрел тело и душу, внешний облик и чувства, и имел право ими распоряжаться <...> Он стал равным самому себе» (Софронова Л. А. Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в. М., 2007. С. 15), в отличие от прежней «неличи»: «Неличь ж. (от лицо) что невзрачно, неказисто, некрасиво, чего нельзя показать лицом. Неличь такая – товар его, что и глядеть неначно. Кляченка неличь, а неистомчивая! Нелицеприемный, нелицеприимный, – примчивый, нелицеприятный, безпристрастный, правдивый, праведный; чуждый пристрастия, по уважению к лицу; правосудный, правосудливый» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 522). Равный, в потенции, равный самому себе человек и потребовал искусства «лиценачертания» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 460).

⁹ См. пролегомены к разработке науки о «чуждости» («ксенологии»?) по-русски: Бубер М. Я и Ты. М., 1993; Вальденфельс Б. Своя культура и чужая культура. Парадокс науки о «чужом» // Логос. 1994. № 6; Недорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (Материалы лекционных курсов 1992–1994 гг.). М., 1995; Делёз Ж Мишель Турнье и мир без Другого // Комментарии. № 10. М.:СПб., 1996; Недорога В. Двойное время // Феноменология искусства. М., 1996; Шукуров Р.М. Введение, или Предварительные замечания о чуждости в истории // Чужое: опыт преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. М., 1999. В разработке «ксенологии» (или «каллигаризма» все же, или «аллологии», наконец?) огромную роль сыграли два коллективных сборника: уже упомянутый труд «Чужое: опыт преодоления...» и альманах «Одиссей» (Образ «другого» в культуре // Одиссей. 1993. Человек в истории. М., 1994).

¹⁰ В самом деле, для Средневековья ужасное, непонятное, страшное – неотъемлемая часть реальности, а ангелы и демоны – такая же действительность, как сосед и родственник. Новое время и Возрождение, в частности, проводят решительную границу между непознанным и непознаваемым, особенно рьяно устремляясь к «Я» и «сверх-Я». В результате, борясь с политическим, экономическим, социальным и многими другими отчуждениями за свои права, мы получаем отчуждение «личности» от собственного «Я».

на смену средневековому месяцеслову, неторопливо отсчитывавшему время *от сотворения мира*, приходит суетливый общеевропейский численник, полагающий всякое начало *от Рождества Христова*; на смену *ветхозаветному* приходит *новозаветное, древнему – современное, деревянному – каменное, коллективному – персональное...*

Настойчиво выстраивая антиномии раннего Нового времени (*сакральное – светское, царство – империя, древнее – модернистское* и пр.¹¹), мы невольно становимся жертвами пропагандистской риторики эпохи, сознательно и выпендренно обострявшей ситуацию. А подлинный ментальный механизм всякого Возрождения – *дихотомия* и *эмпатия* – предлагал вместо прежнего ригоризма антиномии (*или то – или это, или так – или так, или он – или я*) гибкость выбора (*и так – и не так, и так – и эдак, и то – и не то*). И как бы старательно, согласно всем риторическим принципам и с использованием всех фигур, не противопоставлял бы в своих речах Стефан Яворский прежнюю историю Руси, подобную часам лишь с одной часовой стрелкой, новой России, схожей с хронометром со стрелкой минутной, ясно, что часовая стрелка *дополняется* минутной¹², и именно это диалектическое дополнение рождает новое время в России Нового времени. Время страны и культуры стало большим и большим и оттого-то – кратким, недолгим, сжатым, скупым, неласковым для растерянного человека.

Герои эпохи очень долго неуютно ощущают себя в этих новых обстоятельствах. Иное течение времени особенно остро чувствуют социальные низы, простаки, *idiotes*, люди вне пресловутой «культурной элиты», персонажи, не вписывающиеся в новую эру. И когда в пьесе «Гроза» А. Н. Островского, т. е. уже в середине XIX века, полтора столетия спустя, Феклуша жалуется на «*малость*» времени, это все еще жалоба прежнего средневекового человека на хронотопию Нового времени, ламентация «темных веков» по поводу возрожденческих излишеств «времябесия», кляуза допетровского человека на петровский и послепетровский хронотоп:

«Последние времена... По всем приметам последние <...> Уж и время-то стало в умаление приходить <...> Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то, за наши грехи, все короче и короче делается»¹³.

И когда неизвестный художник конца XVIII – начала XIX века пишет «Аллегорию бренности бытия» (ГИМ), выстраивая, согласно заветам Дж. Арчимбольдо, свою, запоздалую по отношению к итальянской барочной традиции, картину-«перевертыш», он, русский аноним, не столько переживает барокко, не так печалится о бренности бытия¹⁴, сколько все еще конфликтует с иным течением Нового времени, где время персонального спасения и время общественного труда призваны слиться в единстве частной и коллективной жизни.

¹¹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII в.) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 414. 1977; Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической культуры // Там же. Вып. 464. 1978; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра I. К проблеме средневековой традиции в культуре барокко // Художественный язык Средневековья. М., 1982.

¹² Экспансия исчисляемого времени представляет собой одну из составляющих утверждения счетной парадигмы как основы городской культуры, развивающейся в культуре Нового времени (Живов В. М. Время и его собственник в России на пути от царства к империи // Человек между Царством и Империей. М., 2003. С. 18; см. также: Вдовин Г. В. Две «обманки» 1737 г. Опыт интерпретации // Советское искусствознание'24. М., 1988).

¹³ На то же жалуется сельский батюшка в «Господах Головлевых» М.Салтыкова-Щедрина: «Против всего нынче науки пошли. Против дождя – наука, против ведра – наука. Прежде, бывало, попросту: придут да молебн отслужат – и даст бог. Ведро нужно – ведро господь пошлет; дождя нужно – и дождя у бога не занимать стать. Всего у бога довольно. А с тех пор как по науке начали жить – словно вот отрезало; все пошло безо времени. Сеять нужно – засуха, косить нужно – дождик!» Жизнь «безо времени» – бытие в ином континууме, в иных хронопринципах.

¹⁴ Композиция картины организована таким образом, что лицо старика с текстом под ним, если холст перевернуть вверх ногами, превращается в череп, под которым находим продолжение стиха. Под стариком читаем: «Добр бех измлада и румян як шипок дозрелый. // И твои очи сладко тогда на мя зрели. // Ныне желт, худ и сух, як лист пред зимою: // Лихость мою точию крию бороною. // Еще же ныне как ни есть, но сладко ты на мя зрети: // Да и седин ради мусишь мя почтиты: // Что впредь со мною будет ежели не знаешь: // Обрат стремглав образ тотчас угадаешь». Под черепом: «О, теперь, як говорят, ни кожи ни рожи // Сам уже на кого похожий // Бя як не знаю ты мне образец наличный // Твой вид вскоре иматъ быть ничем неразличный. // Кто любит тя днесь той сам огидит тобою, // Кто чтит утро, череп твой попреет ногою».

Сравнивая «Аллегорию бренности бытия» с картиной Г. Н. Теплова («Натюрморт "обманка"», 1737. МУО) или со схожим произведением неизвестного художника («Натюрморт- "обманка"», 1737. МУО), отметим азарт, с каким новый русский человек познает барочный эмблематический лексикон, не столько осваивая театр вещей¹⁵, сколько играя знаками. Для нового молодого героя (а оба автора – студенты, салаги, школяры) свежо и остро звучат зашифрованные «моралите» о бренности земной юдоли и дольних удовольствий, представляемых тщательно выписанными конвертами с любовными письмами, «маринами», носовыми платками, чучелами птиц, ключами без замков *etc.*¹⁶ Частое, а то и обязательное присутствие в этих композициях карманных часов – не просто следствие моды, а скорее знак того, что античный *круг времени* и средневековая *стрела-вектор* совместились в *нововременной метафоре*, в *возрожденческом образе часов как стрелы в круге, как вектора с началом в центре окружности*¹⁷.

Как сложно осознать нам эту революцию рубежа XVII–XVIII веков, как трудно почувствовать свежесть метафоры «окно в Европу», как мудрено услышать новизну понятия «живопись», не сменившего прежнее «иконопись», а ставшего жить рядом, параллельно. «Живопись» в идеале подразумевала писание нового бытия живьем, как оно есть, вплоть до обмана, подразумевая потрясение всех чувств. И трагизм стиля барокко в России, решающего задачи эпохи Возрождения, выражает это предметное видение мира наново. Ведь «барокко не только

¹⁵ Заметим, что и в театре той эпохи «четкого различения реквизита и декорации <...> еще не наступило» (Софронова Л. А. Российский феатрон... С. 29). О дефинициях между декорациями и реквизитом см.: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Драма. М., 1968. С. 210; Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Ю. М. Лотман об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб., 1998. С. 595.

¹⁶ Сборники символов и эмблем были чрезвычайно популярны на протяжении двух столетий истории отечественной культуры и, так или иначе, изучались непосредственно едва ли не всеми грамотными до начала второй половины XIX в., даже против их воли, будучи тотальным общим лексиконом. См., например, у И. С. Тургенева в «Дворянском гнезде» значимые детали биографии героя: «После смерти Маланьи Сергеевны тетка окончательно забрала его в руки. Федя боялся ее, боялся ее светлых и зорких глаз, ее резкого голоса; он не смел пикнуть при ней; бывало, он только что зашевелится на своем стуле, уж она и шипит: "Куда? Сиди смирно". По воскресеньям, после обедни, позволяли ему играть, то есть давали ему толстую книгу, таинственную книгу, сочинение некоего Максимовича-Амбодика, под заглавием „Символы и эмблемы“. В этой книге помещалось около тысячи частью весьма загадочных рисунков, с столь же загадочными толкованиями на пяти языках. Купидон с голым и пухлым телом играл большую роль в этих рисунках. К одному из них, под названием "Шафран и радуга", относилось толкование: "Действие сего есть большее"; против другого, изображавшего "Цаплю, летящую с фиалковым цветком во рту", стояла надпись: "Тебе все они суть известны". "Купидон и медведь, лижущий своего медвежонка" означали: "Мало-помалу". Федя рассматривал эти рисунки; все были ему знакомы до малейших подробностей; некоторые, всегда одни и те же, заставляли его задумываться и будили его воображение; других развлечений он не знал. Когда наступила пора учить его языкам и музыке, Глафира Петровна наняла за бесценок старую девицу, шведку с заячьими глазами, которая с грехом пополам говорила по-французски и по-немецки, кое-как играла на фортепьяно да, сверх того, отлично солила огурцы. В обществе этой наставницы, тетки да старой сенной девушки Васильевны провел Федя целых четыре года. Бывало, сидит он в уголке с своими "Эмблемами" – сидит... сидит; в низкой комнате пахнет гораниумом, тускло горит одна сальная свечка, сверчок трещит однообразно, словно скучает, маленькие часы торопливо чикают на стене, мышь украдкой скребется и грызет за обоями, а три старые девы, словно парки, молча и быстро шевелят спицами, тени от рук их то бегают, то странно дрожат в полутьме, и странные, также полутемные мысли роятся в голове ребенка». Обратим внимание на то, как Тургенев сам создает эмблематический натюрморт с *goranium* – будущей всероссийской геранью, от хлопотливых голландцев еще и знаком домовитости, – с настенными часами, символизирующими скоротечность земного времени, с мышью, исподволь подтачивающей все мнимое незбылемое, со скучным сверчком, неутомимым певцом «суеты сует», с едва горящей свечой, работающей здесь в двух смыслах – и как эмблема знания-просвещения, и как знак любви, – и наконец, с прямо названными парками, «тремя старыми девами», сучащими нити судеб и плетушими их в единый покров бытия. Закономерно, что созданная писателем назидательная картинка завершается короткой фразой – эмблематическим девизом: «Горе сердцу, не любившему смолоду!», предвосхищающей и судьбу Лаврецкого, и финал всего «Дворянского гнезда».

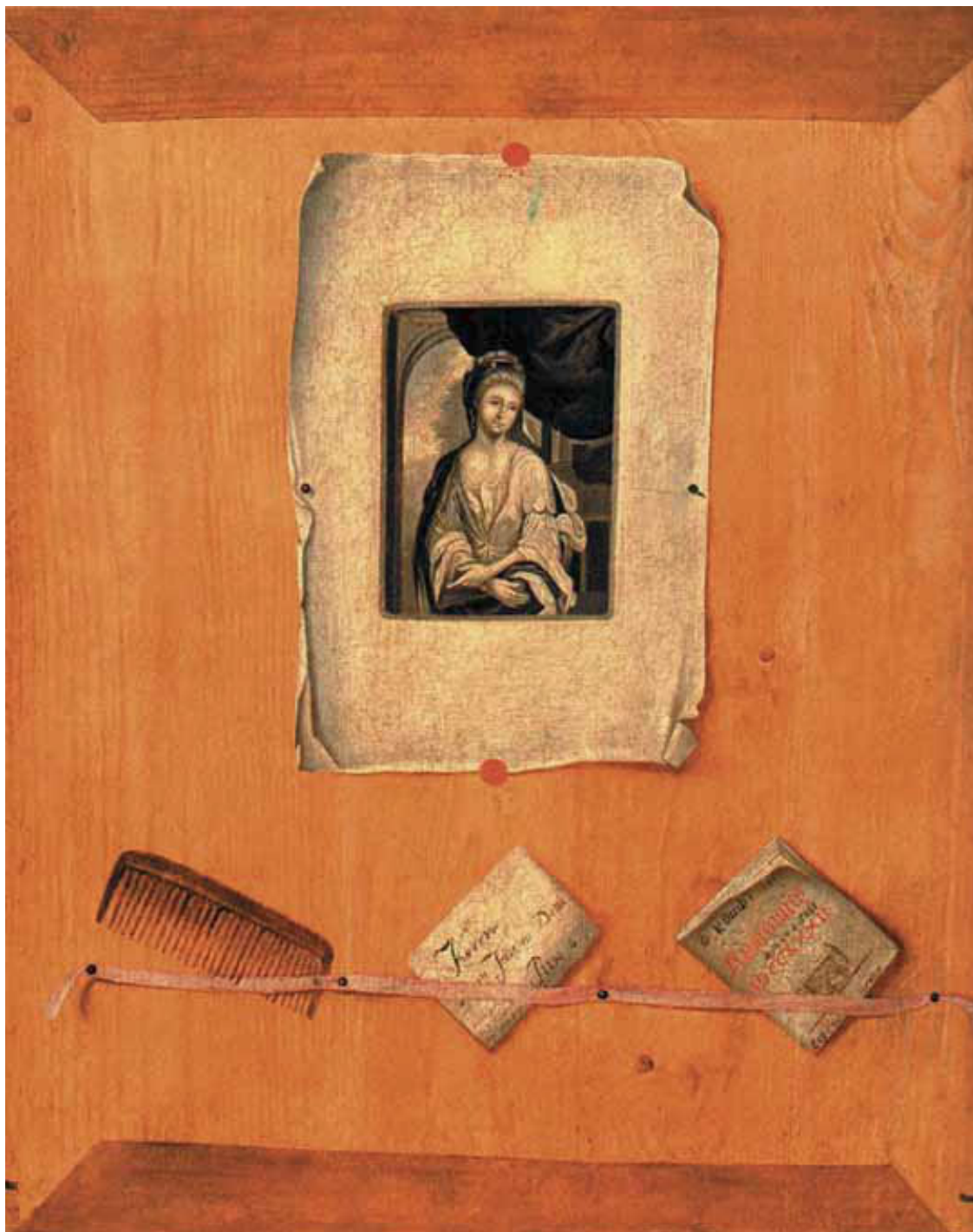
¹⁷ Заметим, кстати, что для русского человека новостью было даже не обретение часами минутной стрелки, т. е. не сама возможность делить час на более мелкие отрезки, а еще более то, что подвижные стрелки вращаются вокруг неподвижного циферблата. Все тот же Николаас Витсен с удивлением писал: «Часов у них мало, а где таковые имеются, там вращается циферблат, а стрелка стоит неподвижно; она направлена вверх, показывая на цифру вращающегося циферблата». Символика такого построения часового механизма вполне очевидна: устремленная к «горе!» единственная стрелка соотносена тем самым с абсолютным, а движущийся вокруг циферблат – эмблема земного времени как всего лишь одного из предикатов вечности. Нетрудно увидеть и близость таких часов с неподвижной стрелкой с солнечными часами, где роль стрелки как вектора к абсолютному исполнял сам обелиск.

архитектурный стиль, не только новый принцип в искусстве. Это целая эпоха в истории нравов, понятий и отношений, феномен не только эстетический, но и психологический. У барокко были не только свои церкви и дворцы, у него были свои люди, своя жизнь <...> Религиозный пафос и страсть к обилию украшений сочетались как в искусстве, так и в жизни. Повсюду наплыв преувеличенных эмоций, опрокидывающих всякое спокойствие и опрокидывающих всякое равновесие. Повсюду слишком пышное воображение, одинаково волнующее архитектурные линии и человеческие биографии. Свет и тени прихотливо дробятся на кривых поверхностях церковных фасадов и в разнообразии судеб и характеров»¹⁸. Так писал почти столетие назад один из самых проникательных наших историков искусства, толкуя нам, что стиль – не формула, не человек, не таблица, не алгоритм; что стиль – это поле всепроникающее и всеотсутствующее, повсеместное и неуловимое; что стиль – не столько «pret-a-porte», сколько «pret-a-porter».

¹⁸ Муратов П. Образы Италии. Т. 2. М., 1912. С. 66–67.



*Т. Н. Теплов
Натюрморт-«обманка». 1737
Музей-усадьба Останкино, Москва*



*Неизвестный художник
Натюрморт-«обманка». 1737
Музей-усадьба Останкино, Москва*

Не отсюда ли, не от неожиданности ли «наплыва преувеличенных эмоций, опрокидывающих всякое спокойствие и <...> всякое равновесие», безжалостно высвечивающих как почтенные седины, так и благородные морщины наравне с бородавками и родимыми пятнами, растерянные лица первых русских портретируемых, словно застигнутых врасплох, будто пойманных на месте преступления, освещенных, кажется, внезапной вспышкой неведомого прежде света, сообщающих запечатленному, по меткому слову Н. С. Лескова, «позу рожи»?.. Ни бурные биографии, ни великие, пусть и в курьезности своей, чины, ни короткость со всемогущим госуда-

рем, ни немолодые годы персонажей серии портретов, получившей название «Всеишутейший всепьянейший собор...» (Неизвестный художник начала XVIII в. Портрет А. Василкова. ГРМ; Неизвестный художник начала XVIII в. Портрет А. Н. Ленина с калмыком. ГРМ), не спасают их от испуга перед ситуацией портретирования, хотя очевидно, что и безвестные портретисты напуганы не менее изображаемых. К «запаздывающему», по сравнению с «образцовой» романо-германской моделью, открытию «Я» тяжело мостится еще и общеевропейский, барочный, «чувственный наплыв» на Русь «преувеличенных эмоций». И первые наши портретируемые подобны не столь пораженным оглушительной новостью персонажам гоголевского «Ревизора»¹⁹, как младенцам у зеркала. Они – впервые портретируемые и едва полугодовалые, – даже если улыбаются, то иному, а не себе, и не тебе, и не нам. Сама мимика и тех, и других лишена обратной связи: в ней нет и намерения изменить лицо, дабы проверить, как оно отразится. Выражение лица и лица отражение, привычно и легкомысленно обозначаемые нами как «внутреннее» и «внешнее», как «быть» и «казаться», нигде еще не пересеклись, никогда прежде не встретились, взаимно никак не определились. Это общий испуг, это боязнь, властвующая повсеместно, в разных культурных и социальных слоях, в разных жанрах и видах искусства России раннего Нового времени. Неслучайно историк театра, например, утверждает: «Школьный театр, все же не уверенный в себе, ощущающий шаткость своих позиций, искал в обряде поддержки, доказывая, что он существует не зря, что он не потеха и не забава, а серьезное искусство, связанное с религиозным обрядом»²⁰. А мы, снисходительно улыбаясь просьбе Бобчинского («Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский. <...> Бобчинский. Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский»), отдадим себе отчет в том, что он, подобно петровским героям с «двухголыми лицами», опасливо заявляет о себе.

Осторожный театр?.. Боязливый портрет?! Осторожны актеры, растеряны зрители, боязливы портретируемые, робки портретисты, страшно всем, все смущены. Испуган русский человек: уstraшен приказом не столько властного государя, как самой суровой эпохи, громогласным и пронзительным, сухим, как выстрел, окриком: «Выйти из строя!» Это не равно опасные и искренние вопросы первых Романовых: «И кто возьмется?». Это не деликатные вопросительные предложения эпохи Алексея Михайловича: «Ну, и кто первый?». Это команда петровского времени: она грозна, страшна, неумолима и неотменна...

¹⁹ По точному замечанию М. М. Аленова, «Собрание персон на раннепетровских портретах выглядит так, как если бы им было сообщено известие, что они из небожителей пожалованы в госслужащие, или, проще говоря, что они удостоены портретного увековечивания своей персоны не за подвиг спасения души, а, так сказать, "за заслуги перед отечеством". Сохраняя иератическую статику "небожителей", они преисполнены какого-то горестного недоумения невинно приговоренных к какой-то неведомой им славе. По мере того как сияние и благо этой земной славы становились в жизни и в портретной атрибутике более определенными, оттаивала, исчезала эта анестезирующая позу и мимику статика, соответственно живопись обретала подвижность – пространственную, фактурную и колористическую вибрацию» (Аленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX в. М., 2000. С. 48).

²⁰ Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 289.



«Всеиутейиий всепьянейиий собор...»

Неизвестный художник начала XVIII в.

Портрет А. Василкова

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



*«Всешутейший всепьянейший собор...»
Неизвестный художник начала XVIII в.
Портрет А. Н. Ленина с калмыком
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

* * *

Становление «Я», публикация Его – глубочайшая психологическая и ментальная перемена в России рубежа XVII–XVIII столетий, революция для избранных, в действительности длившаяся целый XVIII век и все XIX столетие, ежели и не XX – для «простецов»²¹. И когда сейчас у входных ворот музея-заповедника Ясная Поляна слышим ответ местной жительницы, продающей яблоки, милиционеру, заподозрившему ее в опустошении музейных садов («Я, милоч, сама подле графа живу, и яблок у меня обилие. А Вас, гражданин начальник, такой навет не личит!»), удивимся тому, что многое завершилось, но ничто не кончилось: ни Гражданская война с советскими последствиями («гражданин» – из XX в.), ни барство-крестьян-

²¹ Невозможно, конечно же, рассмотреть при первом приближении весь ход процесса «гоминизации» («заслуги лица») во всей его глубине по бескрайним пространствам России, по всей широте многомиллионной Руси. Но, не создав первой модели, мы не можем обратиться к рождению и утверждению будущей «личности» во всех классах, слоях, социальных группах, хотя изначально ясно, что процесс этот шел среди крестьянства иначе, нежели среди купечества; в «третьем слое» – не так, как у властимущих; у провинциального дворянства – не так, как в «столицах»... Мы вынужденно строим нашу модель по общественной «элите», по культурному «авангарду», лишь иногда предполагая ход процесса в иных слоях, источники к изучению которых покуда менее известны.

ство во всех противоречиях («граф» – из XIX в.), ни дихотомия допетровского – петровского («личит» – из XVIII столетия).

Процесс выделения «Я» из «мы» тотален, и потому следы его мы найдем не только в изобразительном искусстве. Ясно, что разбиение текста на точно очерченные предложения, становящееся общим правилом лишь с конца XVII века²², а, главное, явление неографем (особенно строчной и прописной букв и финальной точки) – очевидная параллель портрету с его развернутым во времени, имеющим начало и конец высказыванием. Речь эта осторожна, и русское «Я», даже став с начала XIX столетия романтическим и постромантическим, писаться с заглавной, в отличие от прежнего немецкого «Ich» или английского «I», все равно никогда уже не станет²³. Однако важно то, что живописная риторика и формы записи вербального следуют одним принципам, и это не прежний, пусть даже дружный хор, но ответственный персональный монолог. Быть может, для того и была предпринята петровская реформа алфавита, письма и шрифта как особой совокупной драматургии знаков в их семантической взаимосвязи²⁴, чтобы монолог от первого лица состоялся. И может быть, как ни странно это нам, самодовольным, что чтение «про себя» или умение считать «в уме» – совсем недавние (XVII – начало XVIII в.) психотехники, на овладение которыми ушло в Европе немало времени (довольно вспомнить читавшего «про себя» Августина, который все никак не дослужится в православии от «блаженного» до «святого», или «нашего» Аввакума, обладавшего тем же умением вкупе с искусством счета «в уме», поражавшим современников, или царя армянского Арфелиона из «Акта комедального о Калеандре...», «про себя» читающего «великая вещь»), – начали становиться обыденностью именно в исполнении «персоны»²⁵.

Для персонального этапа становления «Я» в русской культуре, вычленения «Я» из «мы», разделения первого и второго и лада двух способностей, определяющих новоевропейский индивидуум, – «способности накладывать отпечаток на всеобщее» и «полного соотношения с этим всеобщим»²⁶ – очевидна актуальность отделительных знаков препинания. В этом смысле

²² «Русским рукописям до XVI в. не было известно деление слов. Точки ставились в интервалах между нерасчлененными отрезками текста <...> В XV в. появляется запятая, сначала равнозначная точке», – констатирует в своей классической работе В. Ф. Иванова (*Иванова В. Ф. История и принципы русской пунктуации. Л., 1962. С. 9*). «Полагают, что и точка с запятой (вернее, точка над запятой) появилась в это время. Оба знака заимствуются из греческого письма через посредство южнославянского [запятая у греков была уже в IX в. – Вд.]. Сведения о новых знаках проникали медленно, и во многих рукописях XV и даже XVI вв., кроме точек, ничего нет <...> Знаки препинания ставились иногда даже чисто случайно, по причинам внешнего порядка: так, прерывая работу, писец мог поставить точку в самом неожиданном месте, иногда даже в середине слова» (Там же), подобно шву дневной работы в стенописи, добавим мы от себя.

²³ Заметим, что проблема строчной-прописной в русском языке по-разному, но разрешается в таких произведениях крайнего индивидуализма русской музыки и ее вольнонаемных, как ода «Бог» Г. Р. Державина, где каждая строка начинается с «Я» и потому с заглавной; и как поэма В. В. Маяковского «Я», где оно личное местоимение – заглавие, и оттого нет вопроса о прописной-строчной.

²⁴ Ведь немислимы друг без друга заглавная буква начала предложения и его конечный знак. «...Прописная буква как знак, исторически связанный с красной строкой, является в настоящее время вспомогательным знаком точки, ставящимся не в конце отделяемого члена, а в его начале» (*Щерба Л. В. Теория русского письма. Л., 1983. С. 150*). Учитывая давно ставшие привычными спекуляции о прописном русском «я» и строчном английском «I», важно иметь в виду подлинную причину британского обыкновения: «Написание I с прописной буквы принято с первых печатных изданий или с памятников конца среднеанглийского периода. В среднеанглийский период личное местоимение i часто для ясности передавалось через j, а j по своему начертанию в XV в. почти совпадало с I. Эту форму усвоили печатники, и она сохранилась» (*Бруннер К. История английского языка. М., 1956. Т. 2. С. 102*). Благодаря за консультации по проблеме личных местоимений в романо-германских языках М. Л. Чередниченко.

²⁵ «...вводится понятие персоны – так именуется роль» (*Софронова Л. А. Российский феатрон... С. 33–34*).

²⁶ *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль мышления и стиль жизни. М., 1978. С. 54.* Парадокс «возможности накладывать отпечаток на всеобщее» и «полное соотношение с этим всеобщим» сказывается на многих сторонах русской действительности долгое время. Красноречивейшая иллюстрация – двойное значение слова «фамилия» (как родовое имя и как собственно семейство, этим родовым именем связанное) в русском языке едва ли не до конца XIX в. Соль распространеннейшего анекдота эпохи, передаваемого нами по П. А. Вяземскому, – именно в «персональной» дихотомии «Я» и «мы»: «В каком-то губернском городе дворянство представлялось императору Александру, в одно из многочисленных путешествий его по России. Не расслышав порядочно имени одного из представлявшихся дворян, обратился он к нему: "Позвольте спросить, ваша фамилия?" – "Осталась в деревне, ваше величество, – отвечает он, – но, если прикажете, сейчас пошлю за нею"». Вообще

всякое запечатленное лицо – период как совокупность точки и прописной буквы, как сумма необходимого и достаточного условий персонализации. Иными словами, окончательное правило – конец предложения с точкой, при том что она же вкупе с заглавной буквой следующего предложения – обособление речи известной персоны²⁷.

же, отметим, что начало процессу обретения неизменной, по наследству передающейся фамилии, а не прозвищу от имени отца, поскольку имя отца стало отчеством (прежде это привилегия аристократа величаться – вичем, что суть дар государев), положено в XVIII в. Тот же процесс – обретение фамилии социальными низами, окончательно стимулированный реформой 1861 г., однако еще во второй половине XX в. в российских деревнях различали «уличные» и «личные» фамилии. Параллельно идет и становление «Вы» как нормы обращения к другому. «Параллельно» рождается, например, и такой мебельный жанр, как стул – некое среднее между троном для государя и лавкой для служащих, равнодействующая между единственным царским «Я» и безгласным в глазах государева величия коллективным боярским «мы», представляющим «мы» мира безбрежной Руси, где каждый из будто бы немوتствующих бояр на своем месте станет «Я» и обретет трон, поместивши иных «мы» на лавки. Стало быть, стул – еще один знак непростого пути обличения, общеиндоевропейской и общеевропейской дорог от «прямохождения» к «прямосидению». И если на «прямохождение» ушло 15000–20000 лет, то на «прямосидение» – чуть менее 2000. Обретение спинки – завоевание Нового времени, лукавая победа прямой спины Возрождения над гибким позвоночником Средневековья, виктория, чреватая сутулостью романтизма и постромантизма. Случайно ли раннеренессансная мебель Италии, немецкие стулья от времени Лютера и далее, русские «отдельные мебли» петровской эпохи, чешские *sidadla* середины – второй половины XIX в., бразильские кресла первой половины XX столетия настойчиво громоздят прямоструганные спинки, спорящие не то с лестницей Иакова, не то с моделью Ламарка, не то со схемой эволюции по Дарвину?.. Случайно ли начала портрета как жанра, среди прочих условий репрезентации предполагающего «прямостояние» или «прямосидение» как виды предстояния, современны стулу как виду декоративно-прикладного искусства? Случайно ли безоговорочная победа Новейшего времени и эпохи постромантизма материализована в тишайшем явлении не где-нибудь, а именно в Вене – столице самой обширной и самой надуманной европейской империи – скромного столяра М. Тонета, снабдившего с благословения не абы кого, а Меттерниха, стульями из гнутого бука весь атлантический мир, купивший к началу Первой мировой войны почти семьдесят миллионов «венских стульев»?.. Случайно ли всякая революция и любой переворот начинаются с обязательного сидения революционеров на корточках, на земле, на мешках, на чем угодно, кроме стульев (стул – эмблема соглашательства «власти» и «народа», государства, воплощенного в «Я» власть предрежащего и послушно «сидящего» под десницей «населения»), а заканчиваются неотменным низвержением стоящих и конных как дважды стоящих статуй? Случайно ли лучшая революционная и любовная поэма до сих пор – «Флейта-позвоночник» (1915) В. В. Маяковского, поэма об отказе от стула и ложа вплоть до коленопреклонения (Хребет – «Память! // Собери у мозга в зале // любимых неисчерпаемые очереди. // Смех из глаз в глаза лей. // Былыми свадьбами ночь ряди. // Из тела в тело веселье лейте. // Пусть не забудется ночь никем. // Я сегодня буду играть на флейте. // На собственном позвоночнике»; Ложе – «Если вдруг подкрасться к двери спальной, // перекрестить над вами стёганье одеялово, // знаю – // запахнет шерстью паленной, // и серой издымится мясо дьявола. // А я вместо этого до утра раннего // в ужасе, что тебя любить увели, // метался // и крики в строчки выгравировал, // уже наполовину сумасшедший ювелир.»; Колени – «В муке // перед той, которую отдал, // коленопреклоненный выник. // Король Альберт, // все города отдавший, // рядом со мной задаренный именинник»)?

²⁷ Парадоксальная, но лишь на первый взгляд, параллель самоопределению «Я» до состояния отдельной персоны, параллель обличению русской речи, ее пунктуации и синтаксиса – давняя математическая дискуссия о том, есть ли единица («1») число, – дискуссия, неотделимая от «изобретения нуля», состоявшегося, судя по всему, в математике Двуречья. Еще у Евклида, начавшего отличать науку о числе от логики, термин «артимос», который мы все норовим перевести как «число», в действительности означал только натуральное число – иначе говоря, согласно прекрасному переводу на русский Д. Д. Мордухай-Болтовского, «количество, составленное из единиц» (Евклид. Начала. VII, 2). Отсюда и непонятная нам уверенность «теоремы Евклида» в том, что простых чисел бесконечно много (Евклид. Начала. IX, 20), видимо, дискутирующая с пифагорейским энтузиазмом сакральной нумерологии («все есть число»), полагающей «точку – помещенной единицей». Опуская и историко-математические выкладки, отметим, что еще Симону Стевину в конце XVI столетия, т. е. на исходе эпохи Возрождения в Западной и Северной Европе, и в «Арифметике», и в революционной «Десятой» (*La Disme*) приходилось доказывать, что единица («1») суть число (*Stevin S. Coll. Works. T. 1–2. Milano, 1955–1958; Сmpoик Д. Я. Краткий очерк истории математики. М., 1964. С. 35, 52, 73, 109, 114, 165; Dijksterhuis E. J. Simon Stevin. S'Gravenhage, 1943; Van der Waerden B. L. Mathematics Annalen. № 120. 1948. S. 126–152, 675–699; Евклид. Начала / Пер. и ком. Д. Д. Мордухай-Болтовского: Кн. I–VI. М.:Л., 1948; Кн. VII–X. М.:Л., 1949; Кн. XI–XV. М.:Л., 1950).* «Скоро наскупишься людьми, у коих душой бывает ум: надежны одни те, у коих умом душа <...> Слова человека с умом цифры: их должно применять, высчитывать, проверять; слова человека с душой деяния: они увлекают воображение, согревают сердце, убеждают ум», – заметил столетие спустя наблюдательный П. А. Вяземский, подводя промежуточные итоги начавшегося на рубеже XVII–XVIII вв. процесса «вочеловечивания». Стоит ли продолжать нашу утомительную спекуляцию до «барокковой» поэзии В. В. Маяковского, бывшего между «сверх-Я» эпохи постромантизма и «коллективизмом» строящегося социализма («Единица – вздор, единица – ноль / Один – даже если очень важный – не подымет простое пятивершковое бревно»), бывшего ни абы где, а в программной поэме «Владимир Ильич Ленин»? Удивляться ли, увидев вдруг, что первая четверть XVIII в. и та же кварта XX столетия, общо говоря, ставили своих насельников в одну и ту же позитуру – между положением человека, «уложенного в основание пирамиды», и требованием власти проявлять изобретательность, инициативу, предприимчивость и пр., пр.

Ранний портрет как публикация персоны, или «первые прятки»



Примечательно, что история русской портретной живописи начинается с анонимных художников, но известных персонажей. Трудно твердо сказать, откуда эти художники появились. Некоторые из них обучались на Западе и вернулись мастерами (имена их чаще всего известны). Другие, возможно, были иконописцами и прошли обучение еще в Московской Оружейной палате или в других мастерских XVII века. Третьи могли получить навыки живописного ремесла у призванных в Россию иностранцев. Четвертые и вовсе оказались самоучками. Так или иначе, сложилась разношерстная группа живописцев, которые принимали участие в украшении празднеств, расписывали дворцы, триумфальные ворота и одновременно писали портреты... Еще не успев оторваться от традиции парсуны, а стало быть, идеи иконы, не освоив до конца технику масляной живописи, открывающей возможность моделировать объем и фиксировать фигуру в пространстве, они пытались постичь характер и передать портретные качества конкретного человека, воссоздать его реальный облик и мир вокруг него.

Так, в «Портрете А. Н. Ленина с калмыком», имевшем прежде примечательное название «Два шута», задача усложняется еще и попыткой запечатлеть двух персонажей во взаимодействии. В том, как низкорослый молодой калмык искательно обращается к равнодушному и самоуверенному партнеру по шутовской игре, можно увидеть неудавшийся опыт драматургии. Сама идея запечатлеть в картине участников шутовского обряда, наивность элементов смешного – это свидетельства новизны задачи портретного жанра, который еще не определился и не выработал устойчивых принципов. Неслучайно в «Портрете Василкова» кроме головы, полуфигуры модели и обозначения его имени на холсте изображены сосуд для вина, чарка, тарелка и другие предметы застолья, увиденные будто впервые, взглядом сосредоточенным и потому вынужденно суженным, захватывающим «Я» лишь на расстоянии вытянутой руки. Зато даже огурец в мире Василкова – тоже Василков, и всякая вещь – «тоже Собакевич»²⁸.

Портрет причудливо соединяется с натюрмортом, как само петровское время интересовалось явлениями своеобразными, забавными, любопытными, совмещая для нас несовместное. Перед художником открывался реальный мир, и он не сразу был законно разделен между конкретными жанрами, которые уже сложились к тому времени в европейской живописи. Он делился именно тем, что по нам – «кунсткамерно». И вовсе не напрасно не только в петровское время, но и на протяжении всей первой половины XVIII века в России пользуются неизменной популярностью такие художники, как И. Х. Маттарнови, и такие произведения, как его «Знатная турчанка» (1725. ГЭ), поскольку средневековый человек, одержимый демоном фольклора, сказания, эпоса, всегда был готов слушать и верить, а люди Возрождения с их лукавым культом зрения наблюдали, видели и неизменно требовали доказательств. «Турецкая серия» Маттарнови, по сути, – именно ряд таких изобразительных и, стало быть, документальных аргументов и инновационных опытов классификации увиденного наново мира.

Однако портрет как инструмент увековечивания и вочеловечивания – самая мобильная и подвижная форма в жанровой системе русского искусства XVIII века. Пока-то еще подвинется к историософии романтизма и идее личности державный тяжело нагруженный титаник исторической живописи, чей огромный скрипучий штурвал повернет наконец лишь А. Иванов; пока еще переберут потемневшие от давности, здоровые, суковатые, траченные жуком бревна клопиного сруба жанровой картины, ошкуренные, зачищенные и опять сложенные в новую хоромину только П. Федотовым и А. Венециановым; пока еще выйдет видопись из куртин, боскетов, садовых лабиринтов и стриженной зелени к пейзажу «настроенческому» разве что кистью Ф. Васильева, не говоря уж о кумирне многодельного ваяния или каменоломне-градирне над-

²⁸ И еще раз настойчиво отметим, что и в театре той эпохи «четкого различения реквизита и декорации <...> еще не наступило» (Софронова Л. А. Российский феатрон... С. 29), т. е., на языке философии эпохи, субъект, объект и инъект не разделены.

менной архитектуры, а портрет уже отражал революционные перемены русской жизни спорно, энергично, точно и, главное, первым.

Это вообще один из важнейших принципов русской культуры петровского времени и даже всего XVIII века, где все впервые, и одна из главных ее тем. Как всякая революция, петровский перелом утверждает свое первородство, свою уникальность, свою независимость от всего предшествующего. И потому в процессе персонализации общества через его новую социализацию и стратификацию особый смысл приобретает слово «первый». Так, Иван Никитин – первый русский живописец. Первый – в пару императору Петру. «Первый» не по качеству (т. е. не в том смысле, в каком А. С. Пушкин объявлялся спустя столетие «первым поэтом»; не в том, в каком еще через век пытались понять, кто теперь «первый поэт» – Маяковский или Пастернак?), а по рядоположенности, по месту в шеренге: «первый» – не «лучший», не «главный», не «господствующий», не «главенствующий», не «приоритетный», а «первый» как «зачинатель», «основатель», «родоначальник».

Отсюда неизменный интерес первого русского императора к любому первому в любом ремесле, в том числе и «деле живописном». Петр не просто знал Никитина и был знаком с ним, но выказывал острую заинтересованность в судьбе своего первого живописца. Документы подтверждают, что царь сам посылает Никитина с братом Романом в Италию, пристально следит за их успехами, по возвращении из Италии посещает их дом, до самой своей кончины дает Ивану многочисленные задания и часто берет с собой в поездки и путешествия: Рига, Ревель, Ораниенбаум, Царское Село, Москва, Астрахань, Петрозаводск, Марциальные Воды и пр., пр. Все это – выражение и следствие именно никитинской «первости», рекламируемой первым императором.

Вглядываясь в портрет царевны Прасковьи Иоанновны (1714. ГРМ) – первую из известных нам работ первого русского живописца, первый подписной портрет новой эпохи, – посетим на большие утраты авторской живописи и реставрационные огрубления ее. Однако у нас не так много «доитальянского» Никитина. Ясно, что ранний Никитин – мастер, в достаточной мере сложившийся, умеющий заметить и построить холст на контрасте тяжелой насыщенной материи и молодой кожи, могущий сделать умелую композицию, профессионально припрятывая огрехи. Не из этой ли поры, не из ученичества ли его постоянная нелюбовь к изображению рук? Он примется за лицо и тело, опуская руки, подсказывая грядущий путь Ф. С. Рококову. Он немало преуспеет в этом «личнбм». Ведь, помимо всего прочего, русский XVIII век – еще одна нововременная революция, о которой мы, сексуально революционизировавшись, обфрейдившись и заюнгившись, почти уже забыли: революция тела.

И в самом деле, появление портрета – это обнажение лица, «публикация» своего тела как единственного, индивидуального, свойственного только тебе, представление исключительно персональной плоти. Для Средневековья тело если и является ценностью, то скорее достоянием коллективным. И это «коллективное тело» громадного «мы» – вовсе не метафора теплого брюха средневекового мира-общества. Это – реальность темновековья, которой суждено жить очень долго (вспомним хотя бы современную армию или, скажем, нынешнюю тюрьму – все те социальные институты, что и сегодня держатся именно на «коллективном теле» и присущей ему общественной рефлексии)²⁹.

²⁹ Этот непростой культурный процесс всюду проходит небесконфликтно. Одна из возможных аналогий, как ни странно, – Япония первой половины XX в. (см. подробнее: Мещеряков А. Н. Телесный комплекс неполноценности японцев и его преодоление. [20-е -30-е гг. XX в.] // Вопросы философии. 2009. № 1).



И. Никитин

Портрет царевны Прасковьи Иоанновны. 1714

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В новой русской культуре появляется лицо персоны и тело персоны и, стало быть, необходимость его доказать, а потому и фиксировать. Этой цели служили, соответственно: образование, где свои полномочия на должность следовало обосновывать не родовитостью, не жребием, а (невиданное дело!) экзаменом; юриспруденция – неслучайно именно Петр учреждает паспортную систему, приказывает, дабы каждый имел документ, вводит понятие «физическое лицо»³⁰; костюм, где произошла «смена визуального кода»³¹ (суть его трансформации в том,

³⁰ Чтение списков примет сбежавших – монахов, солдат, крестьян – убеждает в том, что существенными характери-

что необходимо носить «изрезанное ножницами, короткое» платье, скроенное по твоей, персональной фигуре, а не «богатую» и безразмерную, извлеченную из фамильного сундука, принадлежавшую пращуру и передаваемую правнуку одежду из «мы»); весь обиход, который начинает различать «прямое», оно же – «публичное», и «сокровенное», «непубличное», именно в пользу «прямого» и «публичного»³². В конечном счете тому же служит искусство портрета.

Впрочем, решая задачу освоения-присвоения тела-лица и, быть может, цвета-света, звука-голоса, нововременная культура поначалу жалуется ими отнюдь не всех. И когда два столетия спустя Б. Пастернак проговаривает свое знаменитое «заслужить лицо», то слышится в нем не только выпренность одиночки постромантической эпохи, но и эхо, привет, отклик началу Возрождения в России, где кисть «первых» русских художников фиксирует трагические попытки «первых» персонажей заслужить свои «первые» лица, тем более что этого так настойчиво и неумолимо требует Первое Лицо Государства.

Таким портретом-заслужой, портретом-доказательством предстает никитинское «поличие» канцлера Г. И. Головкина (перв. пол. 1720-х гг. ГТГ), где ордена Андрея Первозванного и Белого Орла фиксируют не только графское достоинство и должность государственного канцлера, но и облик нового героя. Колористическое решение портрета сдержанно и скупое изящно: коричневый – в кафтане, серый – в парике, сиреневый – в подкладке – во всех своих оттенках, валерах и грациях умеряют белый цвет сорочки и голубой орденской ленты. Именно цветовая гамма задает тему зрелости, оправдывая молодость изображения человека, которому

ками, с точки зрения властей, разыскивающих своих «утекателей», являются приметы лица, особенности телосложения и отличия речи, т. е. звук. Собранный некогда одним из самых «барочных» наших писателей, Н. С. Лесковым, материал – тому свидетельство: «Петропавловского глуховского монастыря архимандрит Никифор доношением представил, что 749 г. июля 8-го дня, во время утренни, иеродиакон Гавриил Васильев, росту среднего, лица тараканкового, носа горбатого, продолговатого, волосов светло-русых, бородки рудой и небольшой, действует и поет тенора; ходы спешной, речи пространной, очей серых, лет ему сроду как бы сорок, – с оного Петропавловского глуховского монастыря бежал». Или другой беглец: «Андрей Григорьев, на обличье смагловат, побит воспою, волосов скулих, мови грубой, малохрипливой, лет ему 50». Из Черниговского Троицкого монастыря «утек Иннокентий Шабулявский – в плечах толст, сам собою и руками тегуст, носа острого, щедровит (ряб), бороды не широкой, козлиной, поет и читает сипко тенором». Что же до женщин, то вот некая «Анна, росту среднего, очей карих, мало насупленных, лица смаглеватого ямоватого, грибоватого, опухлого, носа керпатового, на правую ногу хрома, глуповата, мови горкавой», а спутник ее – «росту великого, дебели, волосом сед, борода впроседе, лицом избела краснотат, долгонос, говорит сиповато». Отметим, что в состав лекарств тогда входили звуки. И если смеховая культура второй половины XVII – первой половины XVIII в. приводит рецепты, рекомендации «два золотника медвежьего рыка», «утиное кричание, гусяное гоготание по четверти золотника» (Ранняя русская драматургия [XVII – первая половина XVIII в.]: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975. С. 473), то ясно, что она описывает обыкновение и традицию. Например, П. Г. Богатырев без удивления отмечал, что «в рукописи „Лечебник на иноземцев“ мерами веса измеряется звук», будь то все тот же «медвежий рык» или «курочья высокого гласу» (Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 458). Тембр голосов выстраивал возрастную и социальную иерархию, в чем нетрудно убедиться, перечитывая гоголевского «Вия», очевидно повествующего о событиях середины XVIII – начала XIX в.: «Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы, с тетрадами под мышкой, брели в класс. Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собою самым тоненьким дискантом <...> Риторы шли солиднее: платья у них были часто совершенно целы, но зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета; эти говорили и божились между собою тенором. Философы целую октаву брали ниже <...> По приходе в семинарию вся толпа размещалась по классам <...> Класс наполнялся вдруг разногласными жужжаниями: аудиторы выслушивали своих учеников; звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла, вставленного в маленькие окна, и стекло отвечало почти тем же звуком; в углу гудел ритор, которого рот и толстые губы должны бы принадлежать, по крайней мере, философии. Он гудел басом, и только слышно было издали: бу, бу, бу, бу...».

³¹ Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. М., 1995.

³² Отметим, что в это же время постепенно исчезает из обихода «сокровенное», оно же – «тайное», имя (Сапрынова И. А. Н. П. Шереметев. Детские годы (1751–1769). Материалы к жизнеописанию // Граф Николай Петрович Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. Этюды к монографии. М., 2001. С. 13; Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Сколько христианских имен могло быть у князя Рюриковича? // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004).

больше шестидесяти, что редкость для эпохи, где средний срок жизни едва-едва превышал три десятка, а сорокалетние почитались уже стариками³³.

На обороте портрета с неизменным почтением и прибасанием не меньшим отмечено: «Граф Гавриил Иванович Головкин, Великий канцлер родился в 1660 г. сконч. 20 января 1734 года и похоронен в Серпуховском Высоцком Монастыре в продолжение Канцлерства своего он заключил 72 трактата с различными правительствами». Прочитаем и поймем, что «реверс» портрета дублирует его «аверс», что в раннее Новое время всякий портрет был своего рода «текстом», где слово было равно изображению, а само изображение замещало портретируемого.

Любое действие с портретом, замещающим изображенного, значимо: им отдаются те же почести, что и изображенным на них лицам. Одну из таких эффектных сцен перед портретом Бкатерины II описывает в своих мемуарах Г. Р. Державин, свидетельствуя, что «при том месте, где он [оратор. – *Вд.*] предавал в покровительство государыне сына своего, жена, стоявшая за ним с малолетним его младенцем, отдала ему онаго, а он положил [его] перед портретом, говоря со слезами...».

³³ Еще у Достоевского, т. е. в начале второй половины XIX в., без удивления прочтем что-нибудь в таком роде: «В комнату вошел старик сорока пяти лет».



И. Никитин

Портрет Г. И. Головкина. Первая половина 1720-х

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Заместитель представляет за изображенное лицо и в случае смерти «оригинала», участвуя во многих делах живущих:

«Аракчеев до конца жизни глубоко чтит память своего благодетеля. В грузинском саду, неподалеку от дома, в котором жил Аракчеев, был поставлен бюст императора [Павла I. – Вд.]. В летнее время, когда Аракчееву угодно было приглашать к себе на обед грузинскую служилую знать, обеденный стол в хорошую погоду обыкновенно накрывался у этого бюста, против которого

всегда оставлялось незанятое место и во время обеда ставилась на стол каждая перемена кушанья; в конце обеда подавался кофе, и Аракчеев, взявши первую чашку, выливал ее к подножию императорского бюста...»

Соответственно, оскорбление заместителей суть оскорбление лиц, а потому тяжело каралось. С появлением на Руси портретов являются немедля и наказания за поношение «писанных персон». Живописец Оружейной палаты Иван Безмин был отстранен от работы и выслан из Москвы в 1686 году не столько за то, что перепоручил царский заказ ученику, сколько за оскорбление портрета члена государевой семьи, поставленного им в чулан. По просвещенному мнению Державина, одно из достойнейших дел Екатерины II – в том, что теперь «с именем Фелицы можно // В строке описку поскоблить // Или портрет неосторожно // Ее на землю уронить». Сам автор так комментирует эти строки:

«Тогда же за великое преступление почиталось, когда в императорском титуле было что-нибудь поскоблено или поправлено. Сие продолжалось до времен Екатерины II, при которой уже стали переносить императорский титул и в другую строку, когда в первой не помещался <...> а прежде того ни как того сделать не смели, и таковых писцов, кто в сем ошибался, часто наказывали плетьюми <...> Равномерно подвергался несчастию кто хотя не нарочно из рук выранивал монету с императрицыным портретом».

Случалось, и нередко, что заместитель «умирал» за «оригинал». Так, в проекте устава ордена Андрея Первозванного в статье о разжаловании значилось: «Если такой преступник будет в отлучке или убежит, то, по троекратном формулярном требовании, в собрании осуждается и определение исполняется над его портретом». А портреты печально известных в екатерининское царствование фальшивомонетчиков и шулеров братьев Зановичей были «повешены на виселице рукою палача за неимением самих осужденных».

И если портрет был заместителем, то презумпция замещения сопутствовала портрету долго и по всей Европе (ведь с XIV и вплоть до конца XVIII столетия в различных ее концах судят не только предметы, животных, но и изображения, т. е. живописных и скульптурных «заместителей», предполагая в них злую и деятельную волю).

Все примеры, в количестве коих мы, может статься, несколько и переусердствовали, приведены вовсе не для пресловутого «русского колорита»³⁴, а чтобы осознать: активная работа функции замещения в русском портрете – не исключение, а охотно забытое нами пусть «варварское», но общеевропейское правило³⁵.

Фиксационный, тварный, объективистский пафос никитинской кисти преодолевает тот испуг и ту оторопь, что видели мы в самых ранних («всепутейших») вещах петровской эпохи.

³⁴ Не лишним, впрочем, было бы напомнить даже не то, что по сию пору в Таиланде запрещено наступать на банкноты и монеты, а действующее законодательство Великобритании, которое теоретически, на бумаге, и поныне считает изменой и одинаково карает как интимную связь с королевской супругой (или супругом), так и переворачивание марки с монаршим изображением вверх клейкой стороной.

³⁵ К концу XIX в. ситуация отчасти поменяется. Если ранее государев портрет требовал предстояния и предписывал его неукоснительно, то «либеральное» XIX столетие разрешает «под-сидение» (если позволить себе сомнительный неологизм). Теперь возможно находиться под портретом и даже сидеть спиной к нему (положение, недопустимое в павловское или екатерининское царствование), что понимается как пребывание «под защитой», «во власти». Примечательна, к примеру, вспоминаемая В. А. Соллогубом сцена: «В скромной гостиной висела на стене большая литография с изображением императора и надписью по-французски "Aleksandre I. Autocrate de toutes les Russies". Когда в день, о котором я рассказываю, государь прибыл, матушка села на диванчик под портретом, государь занял кресло подле нее и разговор начался». Симптоматичен и сам разговор, состоявшийся в этой гостиной: «...я <...> спросил, что значит "Autocrate" <...> Государь улыбнулся и промолвил: "Видно, что он приехал из Парижа. Там этому слову его не научили"» (Соллогуб В. А. Воспоминания. М.; Л., 1931. С. 156). В быту же пребывание под чьим-либо портретом имело тот же смысл (из наиболее ярких примеров приведем диалог героев тургеневского «Фауста» с Верой Николаевной: «...я, помнится, спросил ее, зачем она, когда бывает дома, всегда сидит под портретом госпожи Ельцовой, словно птенчик под крылом матери? – "Ваше сравнение очень верно, – возразила она, – я бы никогда не желала выйти из-под ее крыла"» (Тургенев К. С. Собр. соч. в 12 тт. Т. 6. С. 182).

Но не только. «Первый» русский портретист И. Никитин азартно классифицирует новых русских героев заново складывающегося русского общества. И как только в поле его зрения попадает иной персонаж, новый тип, «первый персон» – такой, скажем, как девятнадцатилетний барон Сергей Строганов («Портрет барона С. Г. Строганова», 1726. ГРМ), – разительно меняется манера живописца, пытающегося схватить точные в темноте ужимки человека следующего поколения, желающего не столько «быть», сколько «казаться»: и в «воинском ристании», и в «шпажном блистании», пусть даже и заимствованном³⁶.

Впрочем, сама эта общеевропейская оппозиция «быть – казаться» по-русски звучит чуть-чуть иначе: «быть» – это, вслед за уже цитированным Б. Пастернаком, «заслужить лицо»; а «казаться» – на языке родных осин, по А. Герцену, – значит «брать позу» (Александр Иванович Герцен в одном из писем жене чудной скороговоркой своей прописывает: «Ты напрасно думаешь, что портреты натянуты. Они брали тогда эту позу...»). Уверенно «берущий» чужую «позу» «французливый», «жантильный», «керубинистый», а то и почти «комильфотный» Строганов в этом своем занятии вполне естествен и органичен, а Никитин если и не непринужденно, то вполне живо и раскованно фиксирует его талант³⁷. Впрочем, обычно молодое русское «Я», едва отделившееся от прежнего «мы», с трудом терпит всякого рода двойственность, каждую двусмысленность, любую противоречивость. И жалобы середины XVIII века, выходящие из-под пера, например, Д. И. Фонвизина, его сетования на «бесхребетность» и «гибкость» пресловутых «людей Запада», особенно на «любезных французов», – это вовсе не осуждение одного национального характера другим. Куда как больше это непонимание «Я», находящегося в одном состоянии («персоны»), другого «Я» («индивидуальности») с присущими ему началами конфликтной двойственности. Западноевропейец, «если спросить его, утвердительным образом отвечает: да, а если отрицательным о той же материи, отвечает: нет», – с глубоким возмущением и едва ли не с праведным гневом пишет растерянный Фонвизин. Мнится, что именно в неконфликтном равновесии «утвердительного образа» и «отрицательного о той же материи», в опыте примирения средневековой антиномичности и нововременной дихотомичности и тщится жить «фортунотворчивый» и «фортунотворчивый» Строганов.

³⁶ Выписывая легкое слово «заимствование», обратим внимание на то, что заимствование тогда могло быть и буквальным. Известны, к примеру, случаи непосредственного одалживания театральной «воинской одежды» из театра Артемия Фиршта для чина погребения боярина Головина (*Николаев С. И.* Рыцарь на похоронах Федора Головина [Из церемониальной эстетики Петровской эпохи] // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 83). Нет оснований утверждать, что одежда была одолжена только для рыцаря, сопровождавшего похороны. Быть может, какие-то детали туалета были «заняты» и для покойного. Хотя, конечно, «похороны, на которых красовался рыцарь в этом театральном облачении, стали подлинной *rompe f unebri*», а сама «театрализация похорон не вызвала недоумения или неодобрения – театральность активно распространялась во всех сферах жизни» (*Софронова Л. А.* Культура сквозь призму поэтики. С. 291).

³⁷ Подробнее см.: Вдовин Г. В. Персона – индивидуальность – личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005.



И. Никитин

Портрет барона С. Г. Строганова. 1726

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Стало быть, в русской живописи XVIII века сталкиваются не столько разные стилевые системы, сколько разные способы жить как суммы «утвердительного образа» и «отрицательного о той же материи», как поразительный метод рассуждения «с одной стороны» и «с другой стороны», так нелюбый русскому уму, не прошедшему школу схоластики и охотно пародирующему ее («...вместе с тем, учитывая прежде изложенное, нельзя не отметить противоречий с выше отмеченным, особенно беря во внимание, что, с такой точки зрения, возможно и стоит

учитывать...»³⁸), как разное понимание дела человека и места его в должном мире. Ведь в становлении той особи, что мы легко и привычно называем «новоевропейским индивидом», в процессе перехода от средневекового «мы» к нововременному «Я», в развитии поведения модели портрета и его зрителя от ритуализованного к поведению психологически мотивированному, в истории трансформации живописца от ремесленника к творцу с достаточной ясностью можно увидеть три основных этапа: становление персоны (уже не «я червь», но еще «я раб»³⁹), выразившееся по преимуществу в цветистой стилистике барокко; становление индивидуальности, или же «самости» («я царь»), отлитое в классицистической бронзе; и, наконец, становление личности («я бог»), ставшее проблемой романтизма и XIX столетия в целом.

И подобно тому, как в художественной ситуации России XVIII столетия накладываются друг на друга этапы, пройденные до того западноевропейской традицией и переживаемые сейчас, идет стремительное развитие с «перепрыгиванием» через стадии, с частым возвращением к уже «пройденному», но не окончательно «усвоенному», та же неравномерность развития характеризует все иные области: культуру в целом, стиль мышления героев эпохи, философскую проблематику времени, образ и облик субъекта, модель жизнестроительства... «Дворянская Россия все делала развитием спеша. Подростки были студентами, молодые люди полковниками. Ранняя половая жизнь, ранние военные и гражданские карьеры, ранняя власть над живыми людьми. Опыт мысли приходил к ним преждевременно, и умы, не загруженные опы-

³⁸ Сокрушаясь особенностями ремесла историка искусства, исследователя, вечно рвущегося между «своим» и «цитируемым» словом, где «твое» должно бы быть кратко, скромно и емко, а «чужое» – объемно, многозначно и убедительно, воспроизведу с восторгом точненькое, но, увы, и пространнейшее наблюдение А. И. Герцена из IV тома «Былого и дум», толкующего столетие с лишним спустя начала русской масляной живописи как конфликтную несходимость языков и менталитетов запада и востока Европы: «Германская философия была привита Московскому университету М. Г. Павловым <...> Павлов стоял в дверях физико-математического отделения и останавливал студента вопросом: "Ты хочешь знать природу? Но что такое природа? Что такое знать?" Это чрезвычайно важно; наша молодежь, вступающая в университет, совершенно лишена философского приговора, одни семинаристы имеют понятие об философии, зато совершенно превратное. Ответом на эти вопросы Павлов излагал учение Шеллинга и Окена с такой пластической ясностью, которую никогда не имел ни один натурфилософ. Если он не во всем достигнул прозрачности, то это не его вина, а вина мутности Шеллингова учения. Скорее Павлова можно обвинить за то, что он остановился на этой Магабаре философии и не прошел суровым искусом Гегелевой логики. Но он даже и в своей науке дальше введения и общего понятия не шел или, по крайней мере, не вел других. Эта остановка при начале, это незавершение своего дела, эти дома без крыши, фундаменты без домов и пышные сени, ведущие в скромное жилье, – совершенно в русском народном духе. Не оттого ли мы довольствуемся сенями, что история наша еще стучится в ворота? <...> Главное достоинство Павлова состояло в необычайной ясности изложения – ясности, несколько не терявшей всей глубины немецкого мышления; молодые философы приняли, напротив, какой-то условный язык, они не переводили на русское, а перекладывали целиком да еще, для большей легкости, оставляя все латинские слова *in scrudo*, давая им православные окончания и семь русских падежей. Я имею право это сказать, потому что, увлеченный тогдашним потоком, я сам писал точно так же да еще удивлялся, что известный астроном Перевощиков называл это "птичьим языком". Никто в те времена не отрекся бы от подобной фразы: "Конкресцирование абстрактных идей в сфере пластики представляет ту фазу самоищущего духа, в которой он, определяясь для себя, потенцируется из естественной имманентности в гармоническую сферу образного сознания в красоте". Замечательно, что тут русские слова <...> звучат иностраннее латинских <...> Рядом с испорченным языком шла другая ошибка, более глубокая. Молодые философы наши испортили себе не одни фразы, но и понимание; отношение к жизни, к действительности сделалось школьное, книжное, это было то ученое понимание простых вещей, над которым так гениально смеялся Гёте в своем разговоре Мефистофеля с студентом. Все в самом деле непосредственное, всякое простое чувство было возводимо в отвлеченные категории и возвращалось оттуда без капли живой крови, бледной алгебраической тенью. Во всем этом была своего рода наивность, потому что все это было совершенно искренно. Человек, который шел гулять в Сокольники, шел для того, чтоб отдаваться пантеистическому чувству своего единства с космосом; и если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступавшая в разговор, философ не просто говорил с ними, но определял субстанцию народную в ее непосредственном и случайном явлении. Самая слеза, навстречавшаяся на веках, была строго отнесена к своему порядку: к "гемют" или к "трагическому в сердце". И как поколение наших прапредков – ровесников Александра Ивановича – маялось в героическом опыте постижения кантовской, гегелевской и шлегелевской премудростей, трудно дававшихся прогульщикам «приготовительной группы» аристотеликов, пропустившим «первый» класс схоластики и вдобавок принесшим спасительную записку от родителей на проспанный декартовский урок, так наши предки надорвались в чтении и толковании Маркса с марксистами и марксоидами, а ровесники преют с сосюрами, кермюхелями и деридами.

³⁹ «Я связь миров повсюду сущих, // Я крайняя степень вещества, // Я средоточие живущих, // Черта начальна божества: // Я телом в прахе истлеваю, // Умом громам повелеваю, // Я царь – я раб – я червь – я бог! // Но, будучи я столь чудесен, // Отколе произошел? – безвестен; // А сам собой я быть не мог».

том бытия и быта, работали напряженно. В быстроте единичных развитий отражена революционной потенцией порожденная небывалая интенсивность исторического движения»⁴⁰, — отмечала Л. Я. Гинзбург.

В итоге «догоняющая» и «нагоняющая» Россия XVIII столетия волей-неволей вынуждена была почти одновременно разрешать по крайней мере три антропологические проблемы: антропофизическую («персональную»), актуальную для всякого Возрождения поисками лада между еще цельным субъектом (нерефлексирующей «персоной») и новоделным универсумом; психофизическую («индивидуальную»), еще совсем недавно мучившую западноевропейскую мысль XVII века вопросами об отношениях «Я» и конфликтного мира; наконец, психофизиологическую, задававшую Европе XVIII столетия загадки отношений «Я» и крайне противоречивого тела, чреватую будущей психологической («личностной») проблемой. Такое прохождение в кратчайшие сроки этапов, занявших в иных национальных традициях по меньшей мере четыре века (с XV по XVIII), обусловило синтетичность проблематики, с одной стороны, и пестроту картины, неизбежность исторических «протуберанцев», решительных исключений — с другой.

Стало быть, «гибкость» и «двойственность» русских художников и портретируемых XVIII века, особенно первой его половины, пестрота и трагическая разломленность тогдашнего русского общества проистекают из неизбежного столкновения различных «Я» в разных стадиях его развития. Иными словами, не русский портрет того времени «парсунен» — «парсунно» современное ему общество, культура российская в массе своей «парсунна», «парсунен» герой эпохи, его мировоззрение, образ жизни, сознание, ментальность, бытовая маска...

Однако конфликтность и русского общества, и его персонажей почти невозможно разглядеть в благообразном портретном зеркале, поскольку как бы ни был одарен портретист, от портретируемого его отделяет немалое расстояние, как тогдашнего врача — от тогдашнего больного. Вовсе не зря медики XVIII века охотно и часто ссылаются на портретистов: «Необходимо чтобы тот, кто пишет историю болезни <...> наблюдал с вниманием ясные и естественные феномены, кажущиеся ему сколь-нибудь интерпретируемыми», — писал один из докторов того времени. Врач, продолжал он, «должен в этом подражать художникам, которые, создавая портрет, заботятся о том, чтобы отметить все, вплоть до знаков и самых мелких природных деталей, которые они встречают на лице изображаемого ими персонажа»⁴¹. Именно подобие взгляда врача, испуганного величием своих пациентов, встречаем мы в таких, например, произведениях, как «Портрет А. Я. Нарышкиной с дочерьми Александрой и Татьяной» (ГТГ) неизвестного художника первой четверти XVIII века.

Очевидное сходство портретописи и медицины XVIII столетия — в дистанции между познающим субъектом и объектом познания. Как врач той эпохи находится от больного на значительном расстоянии, характеризуя поверхностные, видимые, словно бы «оптические» признаки, так же поступает и портретист. Как доктор, охотнее, стоя в дальнем углу комнаты, осторожно рассматривал на свет мочу, нежели прикладывал ухо к груди женщины, так и живописец не смел сократить дистанцию между собой и моделью, вполне довольствуясь далевым взглядом ростовой или поленной композиций, а поясную решал как недосостоявшуюся большую. Как медицина изобретет стетоскоп только на рубеже XVIII–XIX столетий, так искусство придет к интимному портрету на грани тех же веков, поскольку то, что нельзя видеть, демонстрируется на расстоянии от того, что видеть не должно.

⁴⁰ Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 276.

⁴¹ Sydenham Th. *Medicine pratique*. P., 1784. T. 1. P. 88



*Неизвестный художник первой четверти XVIII в.
Портрет А. Я. Нарышкиной с дочерьми Александрой и Татьяной
Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Заметим, что подобная отстраненность характеризует подавляющее большинство портретов, в каком бы масштабе и обрезе они ни были написаны. Так, два миниатюрных портрета Г. С. Мусикийского («Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости», 1723. ГЭ; «Портрет Екатерины I на фоне Екатерингофского дворца», 1724. ЕЭ) чрезмерно парадны и избыточно репрезентативны, несмотря на свои более чем скромные размеры.

Именно дистанции, правилам ее соблюдения, художественной убедительности ее колористического и композиционного пафоса учат русского зрителя и русских коллег представители так называемой «россики» – немногочисленные иностранные художники, приглашенные Петром в Россию.

Пожалуй, самый удачливый из них – Луи Каравакк – представитель третьего поколения давней династии французских мастеров. Мощно заявив о себе «Портретом Петра I на фоне соединенных флотилий» (1716. ЦВММ), славящим первые убедительные победы русского флота, эмблематически фиксирующим преодоление нацией средневекового комплекса водобоязни и запечатляющим облик первого русского императора, он вскоре охотно демонстрирует иные, галантные стороны своего дарования и, соответственно, новые возможности нового для русских жанра искусства.



Г. С. Музикийский

Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости. 1723

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Уже «Портрет Анны Петровны и Елизаветы Петровны» (1717. ЕРМ) с его жеманством танца, а тем более «Портрет Петра Алексеевича и Натальи Алексеевны в ролях Аполлона и Дианы» (1722[?]. ГТГ) обращали внимание зрителя к ролевой функции театрализованной культуры, пытаясь привить ему ранний рокайльный вкус. Результаты этой прививки парадоксальны. Так, приписываемое Каравакку полотно «Екатерина I в пеньюаре» (ок. 1720 г. ГРМ) с портретной ситуацией *deshabillee*, с обнаженной шеей и почти открытой грудью, с распущенными волосами не содержит в себе, тем не менее, ни грана интимности⁴². То же, но еще более

⁴² Возможным и внятным объяснением было бы сближение этого портрета с близким по технике, размерам, стилистике и датировке портретом Петра Петровича («Петечки-шишечки», сына Петра I и Екатерины I) в виде купидона (1717. ГТГ), переводящим портрет Екатерины в жанр портрета кормилицы, однако сегодня ни доказать, ни опровергнуть это сближение пока невозможно.

отчетливо, можно видеть в его «Портрете Елизаветы Петровны ребенком» (втор. пол. 1710-х гг. ЕРМ), где жанр «ню» удивительным образом теряет какой бы то ни было эротический оттенок⁴³, но репрезентирует⁴⁴. И даже «Портрет мальчика-охотника» (1720-е гг. ЕРМ), напрочь лишенный какого-либо обаяния детства, показывает нам, что каждый портрет эпохи по сути своей тяготеет к парадному, может стать парадным, не преминет стать парадным, а в снятом виде уже им является.

⁴³ Еще в середине XIX в. стародавние дамы демонстрировали подобные портреты, нисколько не смущаясь. Читаем у И. С. Тургенева в «Нови»: «Из крохотного "бонердюжура", – так называлось старинное бюро на маленьких кривых ножках с подъемной круглой крышей, которая входила в спинку бюро, – она достала миниатюрную акварель в бронзовой овальной рамке, представлявшую совершенно голенького четырехлетнего младенца с колчаном за плечами и голубой ленточкой через грудку, пробующего концом пальчика острие стрелы. Младенец был очень курчав, немного кос и улыбался. Фимушка показала акварель гостям.– Это была – я... – промолвила она.– Вы?– Да, я. В юности. К моему батюшке покойному ходил живописец-француз, отличный живописец! Так вот он меня написал ко дню батюшкиных именин. И какой хороший был француз! Он и после к нам ездил. Войдет, бывало, шаркнет ножкой, потом дрыгнет ею, дрыгнет и ручку тебе поцелует, а уходя – свои собственные пальчики поцелует, ей-ей! И направо-то он поклонится, и налево, и назад, и вперед! Очень хороший был француз! Гости похвалили его работу; Паклин даже нашел, что есть еще какое-то сходство». Помимо того, что портрет выполнен «жантильненьким» французским живописцем, чья социохудожественная функция все продолжает востребоваться на просторах необъятной России столетие с лишним спустя от «дела Петрова», нетрудно догадаться, что «голенький четырехлетний младенец с колчаном за плечами и голубой ленточкой через грудку, пробующий концом пальчика острие стрелы» – андрогинный по сути своей Купидон. Согласно многим позициям общеизвестного симболяриума («Избранные эмблемы и символы на Российском, Латинском, Французском, Немецком и Английском языках объясненные, прежде в Амстердаме, а потом в граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные Статским Советником Нестором Максимовичем-Амбодиком» (СПб., 1811), эта композиция изъясняла и изъясняет внимчивому читателю: «Едина мне довлеет» (№ 217), «Восходит или ниспадает» (№ 233)

⁴⁴ Эпоха, смело окидывавшая «умозраком» мироздание в его целостности, не чураясь ни «высокого», ни «низкого»; эпоха, вслед за Ренессансом продолжившая реабилитацию тела и телесности; эпоха, открывающая благодарному человечеству ночь как время, не исключающее благодати и благостыни, так же охотно «нюирует», как и тщательно организует традицию парадных спален. Читаем у Берхгольца: «После чего князь [Кантемир, князь Валахский. – *Вд.*] повел его высочество в свою спальню (обитую красным сукном), где княгиня, его супруга, лежала одетая, на парадной постели: она уже несколько времени чувствовала себя нездоровой и по возвращении царя из Вии (?) не была ни на одном празднестве». И далее: «Между тем его выс. пошел с княгинею в ее спальню, где она в первый визит герцога лежала на парадной постели. Комната эта, довольно чистая и устланная зелеными половиками, была открыта и ни на минуту не оставалась пустою, потому что гости постоянно входили и выходили» (Дневник Ф. В. Берхгольца. 1721–1725. М., 1902. Ч. 2. С. 171 С. 63, 69).



Г. С. Муסיкийский

Портрет Екатерины I на фоне Екатерингофского дворца. 1724

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Всякий портрет задает немалую дистанцию между зрителем и портретируемым, художником и моделью. Она сокращается лишь в исключительных случаях. Таков у Никитина портрет персонажа, традиционно называемого «Напольным гетманом» (1720-е – перв. пол. 1730-х гг. ГРМ) с его пронзительным, почти рембрандтовским звучанием. У нас, постромантиков, помешанных на исповедальности, есть некоторые основания, а главное, жгучая охота полагать, что этот холст под вовсе случайным названием⁴⁵ является в действительности автопортретом. В разные времена его считали портретом то «Мазепы», то «Скоропадского», то «Сапеги»... Ни одно из этих предположений не получило подтверждения. Но оставшись безымянным, изображенный на холсте крепкий старик оказывается еще более притягательным, интригующим, вызывающим желание вникнуть в особенности его характера и состояния. Чуть ссутулившийся, смотрящий почти мимо зрителя в пространство, которое словно бы становится местом его предшествующего бытия, пространством воспоминаний и размышлений о прожитом, он будто предлагает зрителю свое жизнеописание. Если обычно портреты эпохи не погружают зрителя в пространство своей жизни, а скорее отталкивают его, чтобы изобразить модель как можно более представительной, значительной, красивой, то здесь мы невольно втягиваемся в круг бытия «Напольного гетмана». Если пользоваться привычными словами нашего времени, его образ можно было бы назвать экзистенциальным. Этот портрет как свидетельство непосредственного столкновения человека с окружающим миром содержит в себе следы неразрешимых противоречий в отношениях с ней, оттенок трагизма. Неожданная особенность, незаконность холста роднит его с европейским искусством прошедшего XVII века. Такое сходство

⁴⁵ В старинной описи было записано: «...портрет гетмана напольно неконченной взятой из дворца без рам», т. е., скорее всего, работа не висела на стене, а просто стояла без рамы на полу.

подтверждает и живописная манера. Портрет написан свободно, широким мазком. Воздушная среда, обволакивающая фигуру и голову, нейтрализует объем. Желтый и коричневый, виртуозно варьированные в светосиле, переходят в соседние розовые, где собираясь в своем звучании, а где – ослабляясь и почти исчезая.



Л. Каравакк

Портрет Петра I на фоне соединенных флотилий. 1716

Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

В видимом нами затаенном трагизме «Напольного гетмана», в явленной нам его обращенности «вперед», ко временам «личности», можно, при достаточном желании и беллетристическом складе ума, уловить отзвук судьбы самого И. Никитина, который после смерти Петра, при императрице Анне Иоанновне, был осужден, бит батогами, сослан в Тобольск, дождался, было, освобождения и уже отправился в первопрестольную, но, как считают многие его биографы, умер по дороге, так и не достигнув долгожданных российских столиц и не вернувшись в Европу.



Л. Каравакк

Портрет Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



*Л. Каравакк
Портрет Петра Алексеевича и Натальи Алексеевны
в ролях Аполлона и Дианы. 1722(1)
Государственная Третьяковская галерея, Москва*



Л. Каравакк

Портрет Екатерины I в пеньюаре. Около 1720

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Другой, близкий по драматизму пример творчества Ивана Никитина – «Петр I на смертном одре» (1725. ГРМ), построенный на конфликте теплого мерцающего и холодного синееющего. Такая алхимическая живопись, если не живописная алхимия, и сообщает полотну интонацию острого личного переживания общей драмы – драмы конца славной эпохи, значившей для «петровых людей» едва ли не апокалипсис. Мы, давно забывшие, чем обязаны несколь-

ким поколениям насельников конца XVII – начала XIX века, мы, посредством портрета бес-трепетно глядящие в давно померкшие глаза родных и дальних, близких и неизвестных, великих и простецов, мы, неблагодарно полагающие поли́чие не великим принципом самостояния, не волшебной психотехникой, не чудесно подаренным нам шансом стать и состояться, не новозаветным, протоличностным лекалом, как и сама идея личности, а всего лишь одним из жанров живописи, – мы не хотим помнить, что именно этот, может быть, и не самый удачный портрет первой четверти столетия обострял для современника важнейший вопрос бытия. Обострял до крайности, до самой черты.

По сути, если не вся русская живопись XVIII столетия, то отечественный портрет раннего Нового времени точно – две «игры в прятки», переход от одной к другой. Окологодовалый младенец играет: «Где Петруша? Нет Пети?! Вот Петя!!!», – проникая в тонкий смысл «исчезновения-явления»... И оставив ребенка счастливой матери, встав поодаль и посмотрев на исчезающего-являющегося, в который раз поразишься тому, что он ничего не разглядывает, ни на что не отвлекается, а взаправду и в трепете ждет важнейшего вопроса: «Где он?». Для него вовсе не предполагается очевидный для нас, маловеров, в неизменности ответ: «Вот он!». Метафизика этой игры, этих первых прятков, этих начальных образцов портрета, этой эпохи конца XVII – первой половины XVIII века – познание бытия в противоположность небытию, закрепление космоса взамен хаоса, что малышу так еще близок, чередование двух чудес – «Я есмь» и «несть меня», получение-утрата биографии, судьбы, бытия, истории. Не то – лет пять спустя для дитяти и пятьдесят – для портретируемого, когда «игра в прятки» становится совсем иной. Это вообще другая игра, это вторые прятки. Спрятаться, замаскироваться, обмануть, стать другим на выигрыш, не обреченно меняя покорный ужас «нет» на сладкую боль «есть», а трансформируя одну степень «инаковости» на другую; не качели страшной антиномии «бытия» и «не», «пред», «постбытия», а овладение техниками предъявления инаковому, чужому, постороннему и, может статься, невсамделишной инаковости, чуждости, посторонности.



*Л. Каравакк
Портрет Елизаветы Петровны ребенком. Вторая половина 1710-х
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*



*Л. Каравакк
Портрет мальчика охотника. 1720-е
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*



И. Никитин

«Напольный гетман». 1720-е- первая половина 1730-х

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Так что же прячут «прятки»? Что спрятано в двух разных «играх» под одним словом?

До явления *портрета как метода мыслить и способа жить, портрета как принципа познания мира и как алгоритма утверждения в истории сказать-написать-изобразить «я умер»* – это совместить несовместное, т. е. сказать в первом лице то, что прежде употреблялось лишь в третьем, перевести смерть из грамматического понятия неизменно третьего лица в немыслимое прежде первое; спрягать неспрягаемый никогда прежде глагол с местоимением

«Я». Сказать: «Я умер», употребив местоимение первого лица с глаголом «умирать» в настоящем времени, – это заявить: «Я умер и воскрес», сиречь объявить себя если не равным Спасителю, то повторившим его подвиг хотя бы событийно точно. Вот чем подлинно испуганы первые портретируемые: богоборчеством жеста, радикальной революцией «Я», высоким полетом птенца «персоны».



И. Никитин

Петр I на смертном одре. 1725

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



И. Г. Таннауер

Петр I на смертном одре. 1725

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Неизвестный художник

Портрет тобольского и сибирского митрополита святителя Иоанна Максимовича.

Первая половина XVIII в.

Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

Портреты же «во успении» (или, по словам короля-отца в «Гамлете», — «живопись печали, лик без души»), замещая свои «первообразы», не столько фиксировали факт кон-

чины изображенного, сколько удостоверяли для общества, что покойный почил, будучи добрым христианином. Ведь, согласно общеевропейскому средневековому и возрожденческому убеждению, нехристь, колдун, человек, продавший душу дьяволу, и на смертном одре, и в могиле непременно лежит лицом вниз. Стало быть, портрет, традиционно приписываемый Ивану Никитину, приобретает для нас иное звучание: коли изображение и в самом деле констатировало, что Петр – не антихрист и договора с князем Тьмы не заключал, в чем царя подозревали и подозревают, то становятся яснее причины специфического «веризма» этой живописи, избранного ракурса, настойчиво подчеркивающего запрокинутость лица, его обращенность к небу⁴⁶.

Такая интонация вкупе с особенностями техники (размашистая свободная живопись, энергия нескованного мазка, нередко просвечивающий грунт) резко отличает работу И. Никитина от другого полотна на ту же тему работы И. Г. Таннауера (1725. ГЭ), где куда больше «кунсткамерного» документализма и «репортажной» фактографии с их системой безусловных доказательств необратимо свершившегося. И уж вовсе в особицу смотрятся труменные портреты будущих святителей, написанные сразу после смерти. Таково, скажем, изображение Иоанна Максимовича, митрополита тобольского и сибирского (Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник): причудливое, находящееся для нас где-то между парсуной, иконой и собственно портретом, исполненное на металле, имеющее причудливую шестигранную форму, соответствующую торцу гроба, оно, несомненно, участвовало в похоронном обряде⁴⁷. Подобные портретные формы бытовали в печальных церемониях разнообразно. Например, Ф. В. Берхгольц, описывая похороны царицы Прасковьи Федоровны, без тени

⁴⁶ Погребение Петра I задавало модель русских похорон на триста лет. Именно его портреты «во успении» обусловили жанр, вплоть до похоронной фотографии, просуществовавший до 1980-х гг. Именно этот сценарий определил обыкновение печальных ритуалов. Именно знаменитое «Слово на погребение Всепреспетлейшего Державнейшего Петра Великого, Императора и Самодержца Всероссийского, отца Отечества, проповеданное в царствующем Санктпетербурге, в церкви святых первоверховных апостол Петра и Павла, Святейшего Правительствующего Синода вице-президентом, преосвященнейшим Феофаном, Архиепископом Псковским и Нарвским, 1725, марта 8 дне» стало образцом макабного дискурса. Не верится? Сравним феофановы слова с чеховскими, например. Итак, первоисточник: «Что се есть? До чего мы дожили, о россияне? Что видим? Что делаем? Петра Великого погребаем! Не мечтание ли се? Не сонное ли нам привидение? О, как истинная печаль! О, как известное наше злоключение! Виновник бесчисленных благополучия наших и радостей, воскресивший аки от мертвых Россию и воздвигший в толикую силу и славу, или паче, рождший и воспитавший прямой сын отечества своего отец, которому по его достоинству добрии российстии сынове бессмертну быть желали, по летам же и состава крепости многодетно еще жить имущего вси надеялися, – противно и желанию и чаянию скончал жизнь и – о лютой нам язвы! – тогда жизнь скончал, когда по трудах, беспокойствах, печалех, бедствиях, по многих и многообразных смертех жить нечто начинал. Довольно же видим, коль прогневали мы тебе, о боже наш! И коль раздражили долготерпение твое! О недостойных и бедных нас! О грехов наших безмерия! Не видяй сего слеп есть, видяй же и не исповедуяй в жестокосердии своем окаменей есть. Но что нам умножать жалости и сердоболия, которые утешать елико возможно подобает. Как же то и возможно! Понеже есть ли великия его таланты, действия и дела воспомянем, еще вящше утратою толикого добра нашего уязвимся и возрыдаем. Сей воистинну толь печальной траты разве бы летаргом неким, неким смертообразным сном забыть нам возможно. Кого бо мы, и какового, и коликого лишилися? Се оный твой, Россие, Сампсон, каковый да бы в тебе могл явиться никто в мире не надеялся, а о явшемся весь мир удивился...» (цит. по: Петр I в русской литературе XVIII века. Тексты и комментарии. СПб., 2006. С. 62–63). А. П. Чехов: «В одно прекрасное утро хоронили коллежского асессора Кирилла Ивановича Вавилонова, умершего от двух болезней, столь распространенных в нашем отечестве: от злой жены и алкоголизма <...> Поедем, душа! Разведи там, на могиле, какую-нибудь мантифوليو поцицеронистей, а уж какое спасибо получишь! <...> Дождавшись, когда все утихло, Запойкин выступил вперед, обвел всех глазами и начал: „Верить ли глазам и слуху! Не страшный ли сон сей гроб, эти заплаканные лица, стоны и вопли? Увы, это не сон, и зрение не обманывает нас! Тот, которого мы еще так недавно видели столь бодрым, столь юношески свежим и чистым, который так недавно на наших глазах, наподобие неутомимой пчелы, носил свой мед в общий улей государственного благоустройства, тот, который <...> этот самый обратился теперь в прах...”» (Чехов А. П. Оратор // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Сочинения. Т. 5 [1886]. М., 1984. С. 431–432). Помимо многих родимых пятен петровского дела здесь налицо и укорененность в обществе петровской табели о рангах («коллежский асессор!»), и благословенный Петром волапюк романских, германских, славянских и пр. языковых слагаемых («мантифوليو поцицеронистей!»), и сама призывная риторика высказывания («Что?», «О?», «Как?», «Увы!», «Верить?», «Кто?», «Не...», «Тот?!» и далее, далее, далее!!!).

⁴⁷ Софронова М. Н. Портретные изображения святителя Иоанна, митрополита Тобольского и всея Сибири // Тальцы. № 1 (28). 2006.

удивления замечает, что в конце «по неперемому желанию покойной царицы, ей положен был на лицо портрет ея супруга, зашитый в белую обьярь, и гроб накрыли крышею»⁴⁸.

И не покажется случайной вдумчивому читателю схожесть эволюции портрета и другого жанра пластических искусств – надгробия, кладбищенского памятника усопшему. Не зря же Лейбниц, так много пекшийся о России как великом шансе Европы, Лейбниц, столь востребованный Россией, утверждал, что «в понятие индивида заранее входит все, что с ним произойдет в будущем». Коли иной стала цена жизни, стало другим и отношение к смерти. Как портретопись призвана была запечатлеть «персону» в веках, так и надмогильная пластика обещала память о ней в протяженном и долгом будущем. Как кисть живописца должна была зафиксировать деяния и достижения запечатленного, так и резец скульптора обязан предъять – не столь неизменно безутешным родным, сколь неотменно благодарным потомкам – славнейшие подвиги и благороднейшие поступки покойного. Как портрет являл биографию «Я», так могильный монумент фиксировал славный итог его жизненного пути. Как обрамленное поличие адресовано наследникам, так персонализированный камень говорит преемникам. Как, дублируя холсты, отрезая части полотна, стирая надписи, подгоняя под новую тесную раму, немилосердно «олифя» и «лача», забывая цену орденов, жетонов, эполет, пуговиц и выпушек, запамятавав значение шифров, мушек, поясов, веерных манипуляций, жестокое время вновь обращает «светлейших» и «притрепетных», «зело справедливых» и «к петиметрам непреклонных», «справедливо начальствующих» и «изрядно домоблустительствующих» в «неизвестного» (в лучшем случае – «неизвестного с орденом Станислава второй степени») и «неизвестную» (хорошо – «неизвестную в розовом»), так, смывая дождями позолоту надписей, оббивая мраморы крыльев рыдающих ангелов, кроша морозами надменно высеченные ордена, патинируя жалкие остатки бронзы, большая часть которых давно переплавлена если не по законам революционной эпохи, то по горькой нужде в годы великой войны, если не по задыхающемуся от юношеской отваги богоборчеству, неизменно оборачивающемуся людоедством, то по бездельной бескормице еще недавнего смутного времени, немилосердный Кронос предъявляет нам взамен «генерал-аншефов», «добродетельных матерей», «тайных советников», «сенаторов», «подпоручиц», «купцов II гильдии», «вице-губернаторов», «фрейлин» и «капитан-лейтенантов» лишь «...ов генер...», «Кур... сен...», и прочие «...ин», «...ов», «...кий», «...ко», дополняемые разве что «ген...», «под...», «...63», «...го уез...». Как точка (.) – исходный знак русского речения, как поличие анонимной персоны – начало нашего портрета; как прежде безымянный крест – исток отечественной надгробной пластики, так портрет Петра Великого «во успении» – предвестник всех «траурных поездов» Нового времени – от похорон императрицы Анны Иоанновны, самодержицы Елизаветы Петровны до погребения Л. Н. Толстого и К. У. Черненко, – в том числе и живущего по сию пору жанра фотографий «при гробе»⁴⁹.

⁴⁸ Дневник Ф. В. Берхгольца... Ч. 3 (1723). С. 171.

⁴⁹ См., например, фототчеты с похорон А. А. Ахматовой или Б. Л. Пастернака.



А. Матвеев

Аллегория живописи. 1725

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

И все же, несмотря на надсадный плач «Петра на смертном одре», стенание, столь далеко уведшее, было, нас от холста как такового, где боль утраты воплощается в энергию неровной кисти, и на возлюбленную экзистенциальную загадку – кого или что мы величаем «Напольным гетманом», – именно И. Никитин воплощает собой рационалистическую, «аристотелевскую» линию русской живописи. Ведь для России Нового времени, как и для любой новоевропейской культуры, значимо сосуществование двух философских антропологий, определивших отношение к человеку вообще и эволюцию портретной живописи в частности: и «платонической» – с тезисом души как самодостаточной субстанции (откуда очень легко выводится бессмертие, но очень трудно дается соединение души с телом); и «аристотелевской», где актуально утверждение души как энтелехии, как «формы тела», как «действенной целеустремленности».



А. Матвеев

Венера и Амур. 1726 (?)

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

И так же, как в Испании XVII века «аристотелик» Веласкес и «платоник» Эль Греко создают испанскую живопись Нового времени, в России начала XVIII столетия одновременно с Иваном Никитиным работает его современник Андрей Матвеев (1702? – 1739). Но если

Никитин фиксирует то, что он видит и понимает, то Матвеев ищет ответы на вопросы к себе в любом другом, с самого начала означивая дихотомию «аристотелевского – платонического».

Андрей Матвеев, в отличие от своего коллеги, обучался в Голландии, где, судя по таким композициям, как «Аллегория живописи» (1725. ГРМ) и «Венера и Амур» (1726[?]. ГРМ), не более Никитина преуспел в освоении мифологического сюжета и преодолении трудностей изображения обнаженной натуры. Тем неожиданнее «беззаконное», на первый взгляд, появление у него портрета-картины «Автопортрет с женой» (1729? ГРМ), где мастер изображает себя и свою избранницу. Эгоистическая радость Матвеева бросается в глаза так же, как и демонстративный жест художника, поместившего жену справа от себя, представляя ее, подталкивая к зрителю, знакомя с ней. Ведь общепринятым правилом всей индоевропейской культуры была декларация мужского как правого (т. е. благого, верного, «+», востока, восхода, жизни), и в подавляющем большинстве парных или двойных портретов – от истоков живописи до эпохи Романтизма – женщина будет находиться по левую руку от мужчины так же, как младший – от старшего, подчиненный – от начальника, побежденный – от победителя.



А. Матвеев

Автопортрет с женой. 1729 (?)

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Чтобы понять, сколь остро реагировали современники на нарушение незыблемого прежде правила и сколь скандально поступил Матвеев, процитируем описанное одним из героев начала XVIII века происшествие на свадьбе Головкина и Ромодановской:

«Вскоре по прибытии государя, все пошли к столу и сели опять в том же порядке, как вчера, с тою лишь разницей, что свадебные чины поменялись

местами, то есть те, которые сидели в первый день по правую сторону невесты, сели теперь по левую, и что жених сел за дамский стол. Но при этом случилось нечто необыкновенное: когда молодая села по левую сторону, оставив, по обыкновению, место направо своему мужу, а он обычным порядком прошел через стол, сорвал венок над ее головою и хотел сесть подле нее с правой стороны, маршал закричал ему: "Нет, постой, дочь князя-кесаря должна сидеть на первом месте"».

Матвеев подчеркивает нарочитость своего жеста и некоторую декларативность композиции еще и построением пространства, поместив за женой колонну – эмблему незыблемости, порядка, тверди, за собственным же изображением – тревожное небо с облаками, т. е. метафорически и изобразительно оформил свои ожидания и надежды в браке.

Может статься, есть в матвеевском автопортрете помимо эгоистической радости и «правых» надежд еще и подспудная реклама «Петрова дела», апелляция к ушедшей эпохе, ламентация о «славных временах». Стоит лишь вспомнить утвержденный Петром в 1702 году и просуществовавший de jure до 1775 года «Закон о предварительном обручении» вместо прежнего брачного сговора. Добавим сюда трижды (!!!) повторявшийся (в 1700, 1702, 1724 гг.) указ о запрете насильственного брака, причем его юридическое восприятие объявлялось как предпринятое исключительно ради «государственной пользы». Крупнейший историк эпохи и яркий «сочувствователь дела Петрова» В. Н. Татищев выписал внове: «...жена – не раба, но товарищ, помощник во всем»⁵⁰.

Парадоксально и неожиданно для эпохи персоны, для русского барокко то, что Матвеев так смотрит и так видит не только себя, но и других. Свидетельство тому – парные портреты И. А. и А. П. Голицыных (1728. Москва, частное собрание). Именно женский портрет – А. П. Голицыной – являет русскому зрителю не «биографию» и не «характеристику», а одну из первых «судеб». Если Никитин в изображении «Напольного гетмана» создавал «портрет-биографию», биографию воина и человека власти, что оставило ясно читаемый отпечаток прожитого, то Матвеев, закрепляя на холсте образ Голицыной, творит «портрет-судьбу», работающий знаками пережитого. Если Никитин толкует морщины и седину подобно орденам, то Матвеев, напротив, полагает медальон с «ликом государевым» не более чем седым волосом. Сохраняя при этом традиционную ориентировку (мужское – правое, женское – левое), он привносит в нее кардинальную смысловую коррекцию, парадокс и конфликт «правого» и правого, строя художественный эффект на уверенном «солировании» А. П. Голицыной, очевидно «перепеваящей» своего «правого» супруга и его «сурдиночную» партию.

* * *

Итак, становление персоны, отделение «Я» от «мы», при том что едва «отпочковавшееся» «Я» помнит и чтит бывшее и нынешнее «мы», связано с ним тысячей крепчайших нитей, составляет главную проблему конца XVII – первой половины XVIII века. Правда, с нашей точки зрения, с мнимой высоты знания XXI столетия, это всего лишь один из начальных этапов развития того феномена, что много позже самоназовется «личностью», что мы теперь величаем «личностью» и чем так мучительно дорожим. Вместе с тем для России это время – своего рода финал, последняя стадия затянувшейся «первой эпохи», определявшейся Шеллингом через его знаменитую методологию «трансцендентального идеализма» как движение «от изначального ощущения до продуктивного созерцания», как «Я», являющееся «ощущаемым для самого

⁵⁰ Татищев В. Н. Духовная моему сыну. СПб., 1896. С. 28.

себя, а не ощущающим самое себя»⁵¹, как «Я», мыслящее себя субъектом вообще и потому отделяющее «свое Я» от «иного», «другого», «чужого»⁵². Такое «ощущение для самого себя»

⁵¹ Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2 тт. Т. 1. М., 1987. С. 185.

⁵² Не позволить ли нам, добрый читатель, характернейшую, но, увы, обширнейшую цитату из гончаровского «Обломова», романа далеко за середину XIX столетия, романа на самом деле не о «русской лени», как привыкли мы думать, а о мучительном русском становлении «личности» из «персоны» и «индивидуальности», длившемся и, кажется, еще длящемся процессе с главной его проблемой: «Видишь ли ты сам теперь, до чего доводил барина – а? – спросил с упреком Илья Ильич. – Вижу, – прошептал смиренно Захар. – Зачем же ты предлагал мне переехать? Станет ли человеческих сил вынести все это? – Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно... – сказал Захар. – Что? Что? – вдруг с изумлением спросил Илья Ильич, приподнимаясь с кресел. – Что ты сказал? Захар вдруг смутился, не зная, чем он мог подать барину повод к патетическому восклицанию и жесту... Он молчал. – Другие не хуже! – с ужасом повторил Илья Ильич. – Вот ты до чего договорился! Я теперь буду знать, что я для тебя все равно, что "другой"! Обломов поклонился иронически Захару и сделал в высшей степени оскорбленное лицо. – Помилуйте, Илья Ильич, разве я равняю вас с кем-нибудь?... С глаз долой! – повелительно сказал Обломов, указывая рукой на дверь. – Я тебя видеть не могу. А! "другие"! Хорошо! Захар с глубоким вздохом удалился к себе <...> Обломов долго не мог успокоиться; он ложился, вставал, ходил по комнате и опять ложился. Он в низведении себя Захаром до степени других видел нарушение прав своих на исключительное предпочтение Захаром особы барина всем и каждому. Он вникал в глубину этого сравнения и разбирал, что такое другие и что он сам, в какой степени возможна и справедлива эта параллель и как тяжела обида, нанесенная ему Захаром; наконец, сознательно ли оскорбил его Захар, то есть убежден ли он был, что Илья Ильич все равно, что "другой", или так это сорвалось у него с языка, без участия головы. Все это задело самолюбие Обломова, и он решился показать Захару разницу между ним и теми, которых разумел Захар под именем "других", и дать почувствовать ему всю гнусность его поступка. – Захар! – протяжно и торжественно кликнул он <...> Захар отворил вполтину дверь, но войти не решался. – Войди! – сказал Илья Ильич <...> Захар! – тихо, с достоинством произнес Илья Ильич. Захар не отвечал; он, кажется, думал: "Ну, чего тебе? Другого, что ли, Захара? Ведь я тут стою", и перенес взгляд свой мимо барина, слева направо; там тоже напомнило ему о нем самом зеркало, подернутое, как кисеей, густою пылью; сквозь нее дико, исподлобья смотрел на него, как из тумана, собственный его же угрюмый и некрасивый лик. Он с неудовольствием отвратил взгляд от этого грустного, слишком знакомого ему предмета и решился на минуту остановить его на Илье Ильиче. Взгляды их встретились. Захар не вынес укора, написанного в глазах барина, и потупил свои вниз, под ноги: тут опять, в ковре, пропитанном пылью и пятнами, он прочел печальный аттестат своего усердия к господской службе. – Захар! – с чувством повторил Илья Ильич <...> – Что, каково тебе? – кротко спросил Илья Ильич, отпив из стакана и держа его в руках. – Ведь нехорошо? <...> – Что ж, Илья Ильич, – начал Захар с самой низкой ноты своего диапазона, – я ничего не сказал, кроме того, что, мол... – Нет, ты погоди! – перебил Обломов. – Ты понимаешь ли, что ты сделал? На вот, поставь стакан на стол и отвечай! Захар ничего не отвечал и решительно не понимал, что он сделал, но это не помешало ему с благоговением посмотреть на барина; он даже понурил немного голову, сознавая свою вину. – Как же ты не ядовитый человек? – говорил Обломов. Захар все молчал, только крупно мигнул раза три. – Ты огорчил барина! – с расстановкой произнес Илья Ильич и пристально смотрел на Захара, наслаждаясь его смущением. Захар не знал, куда деваться от тоски <...> Чем же я огорчил вас, Илья Ильич? – почти плача сказал он. – Чем? – повторил Обломов. – Да ты подумал ли, что такое другой? Он остановился, продолжая глядеть на Захара. – Сказать ли тебе, что это такое? Захар повернулся, как медведь в берлоге, и вздохнул на всю комнату. – Другой – кого ты понимаешь – есть голь окающая, грубый, необразованный человек, живет грязно, бедно, на чердаке; он и выпит себе на войлоке где-нибудь на дворе. Что такому делается? Ничего. Трескает-то он картофель да селедку. Нужда мечет его из угла в угол, он и бегае день-деньской. Он, пожалуй, и переедет на новую квартиру <...> Вот это так "другой"! А я, по-твоему, "другой" – а? Захар взглянул на барина, переступил с ноги на ногу и молчал. – Что такое другой? – продолжал Обломов. – Другой есть такой человек, который сам себе сапоги чистит, одевается сам, хоть иногда и барином смотрит, да врет, он и не знает, что такое прислуга; послать некого – сам сбегает за чем нужно; и дрова в печке сам помешает, иногда и пыль оботрет... Из немцев много этаких, – угрюмо сказал Захар. – То-то же! А я? Как ты думаешь, я "другой"? – Вы совсем другой! – жалобно сказал Захар, все не понимавший, что хочет сказать барин. – Бог знает, что это напустило такое на вас... – Я совсем другой – а? Погоди, ты посмотри, что ты говоришь! Ты разбери-ка, как "другой"-то живет? "Другой" работает без устали, бегае, суетится, – продолжал Обломов, – не поработает, так и не поест. "Другой" кланяется, "другой" просит, унижается... А я? Ну-ка, реши: как ты думаешь, "другой" я – а? – Да полно вам, батюшка, томить-то меня жалкими словами! – умолял Захар. – Ах ты, господи! – Я "другой"! Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? Разве недостает мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать – есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты все это знаешь, видел, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался. Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими? Разве у меня такое здоровье, как у этих "других"? Разве я могу все это делать и перенести? Захар потерял решительно всякую способность понять речь Обломова; но губы у него вздулись от внутреннего волнения; патетическая сцена гремела, как туча, над головой его. Он молчал. – Захар! – повторил Илья Ильич. – Чего изволите? – чуть слышно прошепел Захар. – Дай еще квасу. Захар принес квасу, и когда Илья Ильич, напившись, отдал ему стакан, он, было, проворно пошел к себе. – Нет, нет, ты стой! – заговорил Обломов. – Я спрашиваю тебя: как ты мог так горько оскорбить барина, которого ты ребенком носил на руках, которому век служишь и который благодетельствует тебе? Захар не выдержал: слово „благодетельствует“ доконало его! Он начал мигать чаще и чаще. Чем меньше понимал он, что говорил ему в патетической речи Илья Ильич, тем грустнее становилось ему. – Виноват, Илья Ильич, – начал он сипеть с раскаянием, – это я по глупости, право по глупости... И Захар, не понимая, что он сделал, не знал, какой глагол употребить в конце своей речи. – А я, – продолжал Обломов голосом оскорбленного и не оцененного по достоинству человека, – еще забочусь день и ночь, тружусь, иногда голова горит, сердце замирает, по ночам не спишь, ворочаешься, все

не есть еще собственно «сознание» в личностном и психологическом смыслах в нашем нынеш-

думаешь, как бы лучше... а о ком? Для кого? Все для вас, для крестьян; стало быть, и для тебя. Ты, может быть, думаешь, глядя, как я иногда покроюсь совсем одеялом с головой, что я лежу как пеня да сплю; нет, не сплю я, а думаю все крепкую думу, чтоб крестьяне не потерпели ни в чем нужды, чтоб не позавидовали чужим, чтоб не плакались на меня господа богу на страшном суде, а молились бы да поминали меня добром. Неблагодарные! – с горьким упреком заключил Обломов. Захар тронулся окончательно последними жалкими словами. Он начал понемногу всхлипывать; сипенье и хрипенье слились в этот раз в одну, невозможную ни для какого инструмента ноту, разве только для какого-нибудь китайского гонга или индийского там-тама. – Батюшка, Илья Ильич! – умолял он. – Полно вам! Что вы, господь с вами, такое несете! Ах ты, мать пресвятая богородица! Какая беда вдруг стряслась неожиданно-негаданно... – А ты, – продолжал, не слушая его, Обломов, – ты бы постыдился выговорить-то! Вот какую змею отогрел на груди! – Змея! – произнес Захар, всплеснув руками, и так приударил плачем, как будто десятка два жуков влетели и зажужжали в комнате. – Когда же я змею поминал? – говорил он среди рыданий. – Да я и во сне-то не вижу ее, поганую! Оба они перестали понимать друг друга, а наконец каждый и себя. – Да как это язык повернулся у тебя? – продолжал Илья Ильич. – А я еще в плане моем определил ему особый дом, огород, отсыпной хлеб, назначил жалованье! Ты у меня и управляющий, и мажордом, и поверенный по делам! Мужики тебе в пояс; все тебе: Захар Трофимыч да Захар Трофимыч! А он все еще недоволен, в "другие" пожаловал! Вот и награда! Славно барина честит! Захар продолжал всхлипывать, и Илья Ильич был сам растроган. Увещевая Захара, он глубоко проникся в эту минуту сознанием благодетельных, оказанных им крестьянам, и последние упреки досказал дрожащим голосом, со слезами на глазах. – Ну, теперь иди с богом! – сказал он примирительным тоном Захару. – Да постой, дай еще квасу! В горле совсем пересохло: сам бы догадался – слышишь, барин хрипит? До чего довел! – Надеюсь, что ты понял свой проступок, – говорил Илья Ильич, когда Захар принес квасу, – и вперед не станешь сравнивать барина с другими. Чтоб загладить свою вину, ты как-нибудь уладь с хозяином, чтоб мне не переезжать. Вот как ты бережешь покой барина: расстроил совсем и лишил меня какой-нибудь новой, полезной мысли. А у кого отнял? У себя же; для вас я посвятил всего себя, для вас вышел в отставку, сию взаперти... Ну, да бог с тобой! Вон, три часа бьет! Два часа только до обеда, что успеешь сделать в два часа? – Ничего. А дела куча. Так и быть, письмо отложу до следующей почты, а план набросаю завтра. Ну, а теперь прилягу немного: измучился совсем; ты опусти шторы да затвори меня поплотнее, чтоб не мешали; может быть, я с часик и усну; а в половине пятого разбуди. Захар начал закупоривать барина в кабинете; он сначала покрыл его самого и подоткнул одеяло под него, потом опустил шторы, плотно запер все двери и ушел к себе. – Чтоб тебе издохнуть, леший этакой! – ворчал он, отирая следы слез и влезая на лежанку. – Право, леший! Особый дом, огород, жалованье! – говорил Захар, понявший только последние слова. – Мастер жалкие-то слова говорить: так по сердцу точно ножом и режет... Вот тут мой и дом, и огород, тут и ноги протяну! – говорил он, с яростью ударяя по лежанке. – Жалованье! Как не приберешь, гривен да пятакон к рукам, так и табаку не на что купить, и куму нечем попотчевать! Чтоб тебе пусто было!.. Подумаешь, смерть-то нейдет! Илья Ильич лег на спину, но не вдруг заснул. Он думал, думал, волновался, волновался... – Два несчастья вдруг! – говорил он, завертываясь в одеяло совсем с головой. – Прошу устоять! Но в самом-то деле эти два несчастья, то есть злое письмо старосты и переезд на новую квартиру, переставали тревожить Обломова и поступали уже только в ряд беспокойных воспоминаний. "До бед, которыми грозит староста, еще далеко, – думал он, – до тех пор многое может перемениться: авось, дожди поправят хлеб; может быть, недоимки староста пополнит; бежавших мужиков "водворят на место жительства", как он пишет". "И куда это они ушли, эти мужики? – думал он и углубился более в художественное рассмотрение этого обстоятельства. – Поди, чай, ночью ушли, по сырости, без хлеба. Где же они уснут? Неужели в лесу? Ведь не сидится же! В избе хоть и скверно пахнет, да тепло, по крайней мере..." "И что тревожиться? – думал он. – Скоро и план подоспеет – чего ж пугаться заранее? Эх, я..." Мысль о переезде тревожила его несколько более. Это было свежее, позднейшее несчастье; но в успокоительном духе Обломова и для этого факта наступала уже история. Хотя он смутно и предвидел неизбежность переезда, тем более что тут вмешался Тарантьев, но он мысленно отдалал это тревожное событие своей жизни хоть на неделю, и вот уже выиграна целая неделя спокойствия! <...> Так он попеременно волновался и успокаивался, и наконец в этих примирительных и успокоительных словах авось, может быть и как-нибудь Обломов нашел и на этот раз, как находил всегда, целый ковчег надежд и утешений, как в ковчеге завета отцов наших, и в настоящую минуту он успел оградить себя ими от двух несчастий. Уже легкое, приятное онемение пробежало по членам его и начало чуть-чуть туманить сном его чувства, как первые, робкие морозцы туманят поверхность вод; еще минута – и сознание улетело бы бог весть куда, но вдруг Илья Ильич очнулся и открыл глаза. – А ведь я не умылся! Как же это? Да и ничего не сделал, – прошептал он. – Хотел изложить план на бумагу и не изложил, к исправнику не написал, к губернатору тоже, к домовому хозяину начал письмо и не кончил, счетов не проверил и денег не выдал – утро так и пропало! Он задумался... "Что же это такое? А другой бы все это сделал? – мелькнуло у него в голове. – Другой, другой... Что же это такое другой?" Он углубился в сравнение себя с "другим". Он начал думать, думать: и теперь у него формировалась идея, совсем противоположная той, которую он дал Захару о другом. Он должен был признать, что другой успел бы написать все письма <...> другой и переехал бы на новую квартиру, и план исполнил бы, и в деревню съездил бы... «Ведь и я бы мог все это... – думалось ему, – ведь я умею, кажется, и писать; писывал, бывало, не то что письма, а помудреннее этого! Куда же все это делось? И переехать что за штука? Стоит захотеть! "Другой" и халата никогда не надевает, – прибавилось еще к характеристике другого; – "другой"... – тут он зевнул... – почти не спит... "другой" тешит жизнь, везде бывает, все видит, до всего ему дело... А я! я... не "другой"!» – уже с грустью сказал он и впал в глубокую думу. Он даже высвободил голову из-под одеяла. Настала одна из ясных, сознательных минут в жизни Обломова. Как страшно стало ему, когда вдруг в душе его возникло живое и ясное представление о человеческой судьбе и назначении, и когда мелькнула параллель между этим назначением и собственной его жизнью, когда в голове просыпались, один за другим, и беспорядочно, пугливо носились, как птицы, пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы. Ему грустно и больно стало за свою незрелость, остановку в росте нравственных сил, за тяжесть, мешающую всему; и зависть грызла его, что другие так полно и широко живут, а у него как будто тяжелый камень брошен на узкой и жалкой тропе его существования. В робкой душе его вырабатывалось мучительное сознание, что многие стороны его натуры не пробуждались совсем, другие были чуть-чуть тронуты, и ни одна не разработана до конца. А

нем понимании. Точное наблюдение В. С. Соловьева над словом «сознание» и его семантикой относится не к пресловутым особенностям «национального характера» вообще, но именно к состоянию «Я» в «первую эпоху», длившуюся в социальных низах многие столетия: «По духу русского языка слово *сознание* связано с мыслью об отрицательном отношении к себе, о самоосуждении. Активного глагола *сознавать* вовсе нет в народной русской речи, а есть только возвратный *сознаваться*. Сознаются люди в своих недостатках, грехах и преступлениях; сознаваться в своих добродетелях и преимуществах так же противно духу русского языка, как и духу христианского смирения» (курсив В. С. Соловьева. – *Вд.*)⁵³. Достоинства же, в которых сознается герой новой «персональной» эпохи, – изначальноны. Качества его – константны.

между тем он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть, теперь уже умершее, или лежит оно, как золото в недрах горы, и давно бы пора этому золоту быть ходячей монетой. Но глубоко и тяжело завален клад дрянью, наносным сором. Кто-то будто украл и закопал в собственной его душе принесенные ему в дар миром и жизнью сокровища. Что-то помешало ему ринуться на поприще жизни и лететь по нему на всех парусах ума и воли. Какой-то тайный враг наложил на него тяжелую руку в начале пути и далеко отбросил от прямого человеческого назначения. И уж не выбраться ему, кажется, из глуши и дичи на прямую тропинку. Лес кругом его и в душе все чаще и темнее; тропинка зарастает более и более; светлое сознание просыпается все реже и только на мгновение будит спящие силы. Ум и воля давно парализованы и, кажется, безвозвратно. События его жизни уменьшились до микроскопических размеров, но и с теми событиями не справится он; он не переходит от одного к другому, а перебрасывается ими, как с волны на волну; он не в силах одному противопоставить упругость воли или увлечься разумом вслед за другим. Горько становилось ему от этой тайной исповеди перед самим собою. Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их. Но на кого? – Это все... Захар! – прошептал он. Вспомнил он подробности сцены с Захаром, и лицо его вспыхнуло пожаром стыда. «Что, если б кто-нибудь слышал это?.. – думал он, цепenea от этой мысли. – Слава богу, что Захар не сумеет пересказать никому; да и не поверят; слава богу!» Он вздохнул, проклинал себя, ворочался с боку на бок, искал виноватого и не находил. Охи и вздохи его достигли даже до ушей Захара. – Эх его там с квасу-то раздувает! – с сердцем ворчал Захар. «Отчего же это я такой? – почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло, – право?» Поискав бесполезно враждебного начала, мешающего ему жить, как следует, как живут "другие", он вздохнул, закрыл глаза, и чрез несколько минут дремота опять начала понемногу оковывать его чувства. – И я бы тоже... хотел... – говорил он, мигая с трудом, – что-нибудь такое... Разве природа уж так обидела меня... Да нет, слава богу... жаловаться нельзя... За этим послышался примирительный вздох. Он переходил от волнения к нормальному своему состоянию, спокойствию и апатии. – Видно, уж так судьба... Что ж мне тут делать?.. – едва шептал он, одолеваемый сном <...> – Сейчас, сейчас, погоди... – и очнулся вполонину. – Однако... любопытно бы знать... отчего я... такой?.. – сказал он опять шепотом. Веки у него закрылись совсем. – Да, отчего?.. Должно быть... это... оттого... – силился выговорить он и не выговорил. Так он и не додумался до причины; язык и губы мгновенно замерли на полуслове и остались, как были, полуоткрыты. Вместо слова послышался еще вздох, и вслед за тем начало раздаваться ровное храпенье безмятежно спящего человека».

⁵³ Соловьев В. С. Национальный вопрос в России // Соловьев В. С. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 592–593.



*А. Матвеев
Портрет И. А. Голицына. 1728
Частное собрание, Москва*



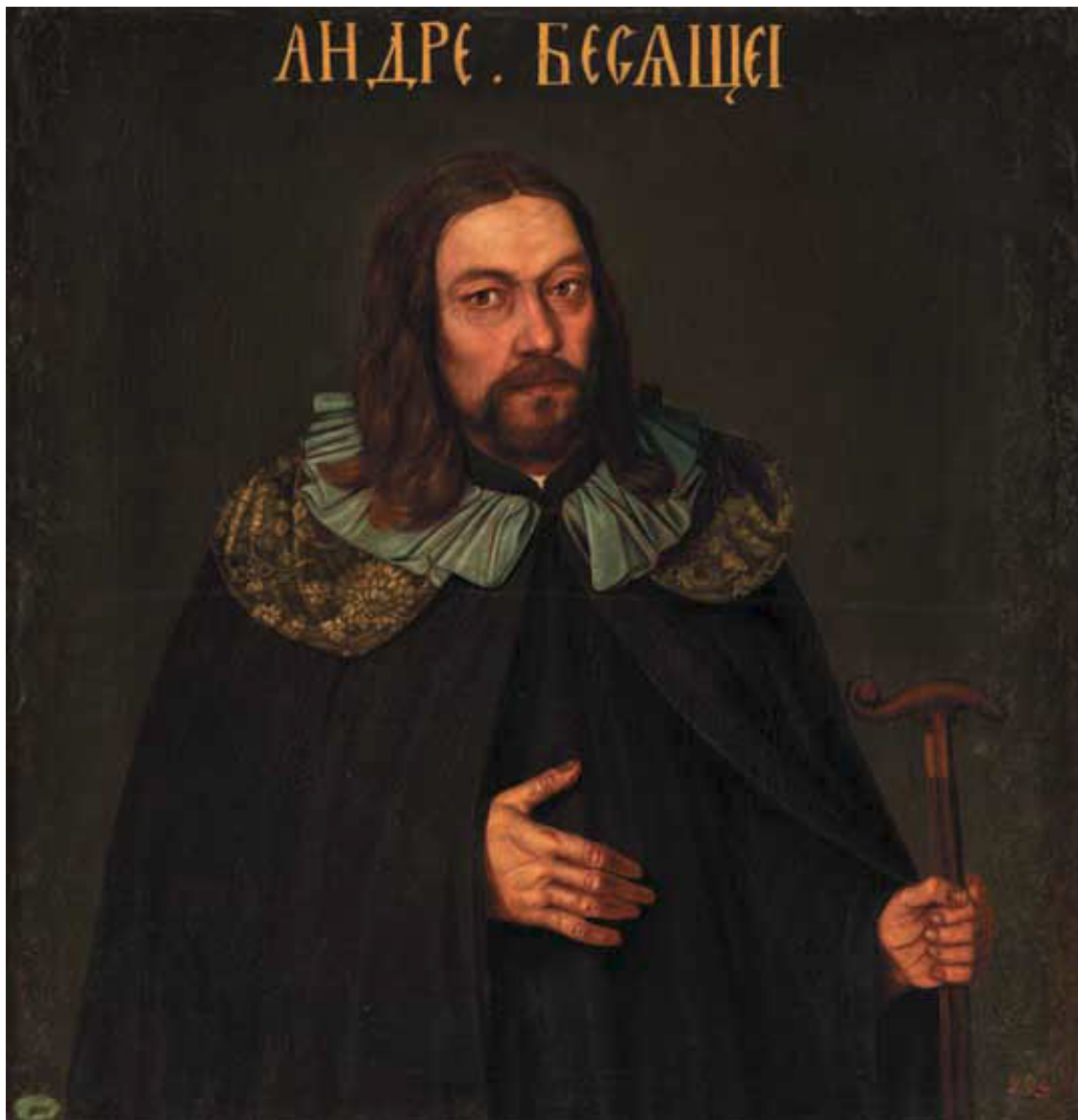
А. Матвеев

Портрет А. П. Голицыной. 1728

Частное собрание, Москва

В справедливости наблюдения Соловьева уверяет нас такая, например, работа неизвестного русского художника второй половины XVII столетия из школы Оружейной палаты, как «Портрет Андрея Бесящего (А. М. Апраксина)» (1693[?]. ГРМ), где обер-шенк Петра I, прославившийся зверскими побоями И. А. Желябужского с сыном и тем заслуживший свое прозвище, ничуть не похож ни на бешеного, ни на дерзкого, ни на «сшедшего с ума», ни на с «глузду двинувшегося», а портретист, выражая мнение заказчика и, стало быть, режима и, похоже, общества, выводя старательно надпись «Бесящий», не различает прямых и возврат-

ных деепричастий, не дифференцирует прямого действия – «бесить» (кого? чего? что?) – и обратного, возвратного – «беситься» (как? с кем? кем? почему? отчего?)⁵⁴.



*Неизвестный русский художник второй половины XVII в. из школы Оружейной палаты
Портрет Андрея Бесящего (А. М. Апраксина). 1693 (?)
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

⁵⁴ Схожая, своего рода «археологическая», идущая от сшибки глагольных форм коллективного и безличного средневекового «мы» с нововременным и чреватым возрожденческим «Я», – по сию пору характерная русская ошибка, свойственная «пониженной», «провинциальной» речи в неразличении глаголов «играть» и «играться». Вильгельм Фермор, о портрете которого речь пойдет далее, именно что уже играет, а в портрете мальчика, приписываемом Л. Каравакку, герой взаправду еще играет. Та же война – между винительным и родительным падежами. В. К. Кюхельбекер отмечал в дневнике за 1832: «Читаю "Военную историю походов россиян в XVIII столетии". Век живи, век учись: так-то я узнал из приложенных к сей "Истории" дипломатических актов, что во время Петра имена нарицательные, происходящие от глаголов действительных, требующих винительного падежа (напр., оставление), требовали винительного же падежа, а не родительного, с которыми ныне они употребляются (напр.: оставление город, взятие крепость, а не города, крепости). Это совершенно «соответствует тому, что и поныне существует в глаголах и отглагольных именах, управляющих другими падежами (управляю чем и управление чем, стремлюсь к чему и стремление к чему)» (цит. по: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 86).

Герой «персональной» эпохи не стал, как будет происходить с людьми будущих «психологических» времен и по сию пору мучительно происходит с нами, но родился и таковым «сгодился» (характеристики других и робкие попытки автохарактеристик в XVII – первой половине XVIII в. строятся именно на константах типа «таков сызмалу был», «каков родился, таков сгодился»). Врожденные качества, т. е. свойства⁵⁵, и обуславливают персону, перво-Я, не имеющее еще личных качеств, перво-Я, для которого «свойство» и «якость» («якость – качество») – синонимы.

* * *

Вполне закономерно, что русская живопись следующей эпохи (после петровской череды кратких царствований и блистательного правления Елизаветы Петровны, т. е. искусство второй четверти и середины столетия) легко забывает матвеевский портретный «платонизм» и охотно обращается к урокам «аристотелевской» линии культуры, к трудному опыту видения, толкования и оптического уразумения безвестных нам первых мастеров, к обширному багажу Л. Каравакка с его обилием многочисленных, но неглубоких кофров и сундуков, к первым достижениям «первого» русского портретиста И. Никитина, благословленного на «грандар» первым императором.

Три самых главных художника этой эпохи – Иван Вишняков (1699–1761), Алексей Антропов (1716–1795), Иван Аргунов (1729–1802) – объединены не только общим временем. За их триумvirатом стоит известная общность пути: все они в силу необходимости были и портретистами, и монументалистами, и миниатюристами, и декораторами, и иконописцами. Роднят их и многие черты стиля и творческого метода: не пройдя непосредственного обучения на Западе, они отчасти утратили тот блеск европеизма, какого достигли петровские пенсионеры. Они нередко возвращались к традициям парсуны, демонстрируя несколько простодушное и наивное тяготение к деталям: к вееру в руках портретируемой, к ордену на костюме модели, кружеву или атласной ткани наряда... Жгучий и обостренный интерес к материальному началу присутствует у каждого, но выглядит по-разному: с элегантным простодушием и не без лоска реализует его Вишняков; с почти варварской, иногда ненасытной жадностью культивирует Антропов; со сдержанной простотой любопытства работает с ним И. Аргунов.

Одной из самых больших удач Вишнякова следует признать его парные изображения детей Фермор, Сарры (1749. ГРМ) и Вильгельма (1750-е гг. ГРМ), исполненные несмотря на детский возраст моделей в традициях парадного портрета. Первый отмечен изысканной живописью, построенной на оттенках серых и серебристых тонов. Мастеровитый и четкий композиционный расчет позволяет органично вписать фигуру в рост в почти квадратное поле холста, подчеркивая контраст хрупкого тела девочки с тонкой талией и огромных фижм ее парадного, взрослого платья. Сама ситуация официального позирования и необходимость изображать из себя знатную даму вызывают у девочки смущение, чего и не скрывает приметливый, но простодушный художник. И эта, может статься, невольная и непредусмотренная правдивость придает портрету особую прелесть.

Портрет Сарры Фермор примечателен и тем, с какой легкостью использует Вишняков общеупотребимый эмблематический «словарь»: он противопоставляет хрупкую фигурку виду, открывающему панораму неба, будто затягивающегося облаками, означавшими страсти («Облаки, которые делаются от страстей и от ложных застарелых мнений, мешают нам видеть ясно то, что прямо, и то, что праведно», – полагала эпоха). Изображение же деревца воспринимается как некое трудное становление добродетели, мучительный рост нравственного начала («Добродетель, – писал автор нашумевших по всей Европе трактатов „Человек-машина" и

⁵⁵ «Свойство – еже кто что имать особю», – бесстрастно фиксируют азбуковники XVII – начала XVIII в.

„Человек-растение" Ламетри, – можно сравнить с деревом, о котором нисколько не заботятся, на которое еле обращают внимание и которое ищут только ради его тени, странной в том отношении, что она обыкновенно плохо соответствует отбрасываемому его телу, будучи то значительно больше, то значительно меньше, поскольку дующий спереди или сзади ветер сжимает или рассеивает ее»). Выстроенный, таким образом, на метафоре роста (и производных от нее тропах «дерева», «тени», «ветра») портрет девочки Фермор – своего рода символ открытия детства – отделяет в нем «персональный» этап от «индивидуального». Если портрет Вильгельма Фермора наследует каравакковскому «мальчику-охотнику» и предполагает не более чем репрезентацию, то изображение его сестры – уже попытка некоего «вчувствования», возможного через внимательное прочтение образного строя. Если Андрей Бесящий – скорее именно «бесящий», нежели «бесящийся», то Вильгельм Фермор не то уже «играет», не то еще «играется»... Повторимся: петровская эпоха не слишком-то различает прямые и возвратные деепричастия, не очень-то отделяет прямые и возвратные глаголы, не слишком-то дифференцирует прямое действие и обратное, возвратное. Стало быть, позднее елизаветинское время и начало екатерининского «века» начинают рефлексировать рефлексия, хотя в огромной культурной толще России эта проблема будет неторопливо решаться еще столетие с лишним⁵⁶.

⁵⁶ Вспомним хотя бы того же Н. А. Некрасова, где в «Похоронах» 1860 г. уже, наконец, сказано (едва ли не впервые для массовой культуры!): «застрелился чужой человек». Однако несколькими строками ниже он называется «стрелком». Далее, чтобы не казалось, будто бы «стрелок» – от охотничьих увлечений покойного, а именно народное обозначение застрелившегося, огнестрельного самоубийцы, настойчиво повторяется: «Меж двумя хлебобродными нивами, // Где прошел неширокий долок, // Под большими плакучими ивами // Упокоился бедный стрелок». Покойные мои дед и бабушка по материнской линии – А. М. Булыгин и Е. К. Булыгина – со всей многочисленной роднею деревни Пузырёвка и села Остёр Рославльского района Смоленской области, закончив по одному-два класса школы, еще в 1960–1970-е гг. пели некрасовские «Похороны» в полной редакции поэта, а не в версии Л. А. Руслановой. Впрочем, в их варианте были характерная вставка и примечательная «ослышка», ради которых и позволяю себе это примечание: «Ой, беда приключилась страшная! // Мы такой не знавали вовек: // Как у нас – эх! голова бесшабашная – // В пыль свалился чужой человек!». Мудрая необходимость «эх!» стала мне очевидна позднее, по прочтении оригинала. Ну как еще, кроме одного «эх!», интонационно выделить, что не «у нас» «голова бесшабашная», а у бедного застрелившегося? На разгадку «ослышки» – «застрелился» // «в пыль свалился», – ушло времени поболее. Ясно, впрочем, что еще во второй половине XX столетия для многих и очень многих «застрелиться» – невозможно; лучше – многозначительные эвфемизмы: «в пыль свалился» или, на худой конец, «наложил на себя руки». Так же уклончиво формулирует в «Господах Головлевых» М. Е. Салтыков-Щедрин устами П. В. Головлева: «Так ты говоришь, что Любинька сама от себя умерла? – вдруг спросил он, видимо с целью подбодрить себя».



*И. Я. Вишняков
Портрет Вильгельма Фермер. 1750-е
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*



И. Я. Вишняков

Портрет Сарры Фермер. 1749

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В других произведениях, по крайней мере известных нам, Вишняков не развивает прорыва, достигнутого им в портретах Фермор. Его парные изображения Н. И. Тишинина (1755. РМЗ) и К. И. Тишиной (1755. РМЗ) демонстрируют крепкий профессионализм, хватку и вкус к детали. Неслучайно «реверс» мужского портрета настойчиво и простодушно сообщает, что «Портрет Николая Тишинина представляет в точном венчалном уборе который брак был в 1752-м году сентября 2 дня с Аксиньей Таревьевой...». Тем же лоском «грандара» в сочетании с почти ренессансной любовью к материальному, унаследованной, вероятно, от Луи Каравакка, у которого Вишняков и учился, отмечен и «Портрет М. С. Бегичева» (1757. МТ), где

на обороте, возможно, рукой самого художника начертано: «Матвей Бегичев писа 1757 году – в натуральн рост 2 арши 7½ вершков».

Алексей Антропов, на взгляд воспитанного в нынешнем постромантическом психоцентризме зрителя, попроще и даже поглубже своего старшего коллеги. Но в творчестве этого солдатского сына, начинавшего свою карьеру слесарем и инструментальным мастером Оружейной палаты, а потом – петербургской Канцелярии от строений, заключена большая стихийная сила, витальная энергия, живучесть. Работящий, плодovitый и неутомимый, он жил долго, помимо портретописи занимаясь монументальной росписью почти всех петербургских и многих московских дворцов, трудясь в жанре «церковной стенописи», подвизаясь в оформлении празднеств, служа до конца дней надзирателем над художниками в Синоде, сочиняя и воплощая театральные декорации, держа многие годы частную школу живописи. Патриархальный облик мастера запечатлел один из его учеников, П. С. Дрождин, в «Портрете А. П. Антропова с сыном и портретом жены» (1776. ГРМ), примечательном тем, что граница «картины в картине» в нем нарочито стерта, почти растворена в «первом» картинном пространстве, что материализует память, облекает плотью воспоминание о покойной жене Антропова, впервые, после Матвеева, по праву явленное справа.

Судя по дрождинской характеристике, Антропов знает себе цену – не зря же именно он первым стал подписывать свои произведения, приняв это обыкновение за правило. И, стало быть, только он – первый в России художник, осознавший подпись как неперемennую составляющую мастерства, как марку, как одну из отличительных черт своего искусства. С него подпись портретиста становится сколь-нибудь общеупотребительным правилом в 1750–1760-е. Именно эти годы – лучший период искусства Антропова, когда были написаны портреты А. М. Измайловой (1759. ГТГ), Петра III (1762. ГТГ), семьи Бутурлиных (1763. ГТГ).



*И. Я. Вишняков
Портрет Н. И. Тишина. 1755
Рыбинский музей-заповедник, Рыбинск*



*И. Я. Вишняков
Портрет К. И. Тишиной. 1755
Рыбинский музей-заповедник, Рыбинск*



П. С. Дрождин

Портрет А. П. Антропова с сыном и портретом жены. 1776

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Многие героини Антропова – статс-дамы царского двора. Все они – разрумяненные, насурьмленные, напوماженные, разодетые, украшенные, на наш вкус – толстоватые, несколько нелепые. Нетрудно увидеть за их лицами развеселый елизаветинский двор, пышные, но чуть грязноватые дворцовые интерьеры, все еще неуклюжие танцы детей недавних бояр под пристальным взглядом императрицы Елизаветы Петровны, «дщери Петровой» – набожной и куртуазной, суеверной и просвещенной, гневливой и милостивой, придирчивой и щедрой, добродушной и злопамятной, обаятельной и страшной⁵⁷.

⁵⁷ Похоже, что сама противоречивость оценок – вообще, характерное качество эпохи барокко. См., напр.: *Либрович С.*

Родившись, пусть почти три столетия спустя, в стране с центром столицы на Красной площади, увидим, что красота женских персонажей этого художника не прекрасна, а именно что красна, не сладостна, но как раз сладка в своеобразном сладострастии. Неслучайно современник живописца, поэт Александр Петрович Сумароков, в своих не лишенных тяжеловатого, барочного эротизма стихах часто уподобляет женскую красоту пище и питью, яствам и винам. То он толкует о вечности желаний: «Любовь моя не цвет и вечно не увянет // Так пища никогда противною не станет» («Целестина»); то рассказывает о своей страсти, и с такой силой, что «...сопряженные сердца грызу и ем» («Флориза»); то сетует, что «лишь едину тень руками я хватаю» («Цефиза»); то изнывает от того, что «Воображаются везде твои мне члены» («Целимена») и «Воображал себе прелестны наготы» («Констанция»); то, наконец, прибегая к прозрачайшей, еще овидиевской аллегории, называет вещи своими именами, темпераментно требуя замены оптического на гаптическое, иллюзорного – на вкусовое, обонятельного – на осязательное: «На что ж, прекрасная, друг друга нам любить? // Чтоб быть довольными невинным обхождением? // На улей зрение не читится услаждением: // На улей глядя я, терплю я только боль, // А патоки не есть неведомо доколь: // Чем буду больше я на патоку взирати // И сладости сотов глазами разбирати, // Тем буду более грудь жалом устрашать: // А в страхе патоки мне видно не вкушать...» («Алышдалия»).

Ф. Император под запретом. СПб., 1912. С. 59–60. О предшественнице Елизаветы Петровны он пишет: «О личности Анны Леопольдовны сложились два разноречивых мнения: одни из современников считали ее очень умной, доброй, честолюбивой, презиравшей притворство, снисходительной, великодушной, милой в обращении с людьми. Другие, напротив, упрекали ее в надменности, тупости, скрытности, презрении к окружающим ее, утверждали, что она посредственного ума, капризная, вспыльчивая, нерешительная, ленивая». Как и всякий живописный, женский портрет XVIII столетия «восходил», стремился быть близким к императрице. То же происходило и с портретом литературным. В противоречивости – его суть. Довольно сравнить взаимоисключающие мнения современников о Екатерине I, Анне Иоанновне, Елизавете Петровне, Екатерине II с описаниями матрон в отечественной литературе. Вот хотя бы Василиса Кашпоровна из второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «Тетушка Василиса Кашпоровна в это время имела лет около пятидесяти. Замужем она никогда не была и обыкновенно говорила, что жизнь девическая для нее дороже всего. Впрочем, сколько мне помнится, никто и не сватал ее. Это происходило оттого, что все мужчины чувствовали при ней какую-то робость и никак не имели духу сделать ей признание. "Весьма с большим характером Василиса Кашпоровна!" – говорили женихи, и были совершенно правы, потому что Василиса Кашпоровна хоть кого умела сделать тише травы. Пьяницу мельника, который совершенно был ни к чему не годен, она, собственно своею мужественною рукою дергая каждый день за чуб, без всякого постороннего средства умела сделать золотом, а не человеком. Рост она имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную. Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темно-коричневый по будням капот с мелкими оборками и красную кашемировую шаль в день светлого воскресенья и своих именин, тогда как ей более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты. Зато занятия ее совершенно соответствовали ее виду: она каталась сама на лодке, гребя веслом искуснее всякого рыбака; стреляла дичь; стояла неотлучно над косарями; знала наперечет число дынь и арбузов на баштане; брала пошлину по пяти копеек с воза, проезжавшего через ее греблю; взлезала на дерево и трусила груши, была ленивых вассалов своею страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки. Почти в одно время она бранилась, красила пряжу, бегала на кухню, делала квас, варила медовое варенье и хлопотала весь день и везде попевала. Следствием этого было то, что маленькое именище Ивана Федоровича, состоявшее из осьмнадцати душ по последней ревизии, процветало в полном смысле сего слова. К тому ж она слишком горячо любила своего племянника и тщательно собирала для него копейку».



А. Антропов

Портрет А. М. Измайловой. 1759

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Барокко, особенно в его славянских редакциях, вообще свойственна цветовая, чувственная, вкусовая, едва не кулинарная метафорика, подчинявшая себе и высокое, и обыденное. Достаточно вспомнить украинского философа Григория Сковороду, наставлявшего читателя Библии: «Но пожалуй же, ражжуй первее хорошенько», ведь лишь предав и посвятив себя Господу, человек начинает «искание и жвание точныя истины», в то время как иные «многие жерут, но пред собою, не пред Господем». Следует брать примером Давида – «избранную скотину», «зверя, отрывающего жвание»: он «все оставил – жует. А что жевал, то опять пережо-

вует». Ведь Библию не забыли посолить, а специально не приправили и, дабы посолить «библейную пищу», нельзя «тесниться к одной с Богом солонке». Соль отыщи сам. Если бы все люди «к сему источнику принесли с собою соль и посолили его с Елисеем, вдруг бы сей напиток преобразился в вино, веселящее сердце <...> Божии слова тотчас перестали быть смертоносными и вредными, стали сладкими и целительными душам»⁵⁸.

В миру же дольнем, в обыденной жизни, прежняя древнерусская медовая сладость сливается с кулинарной, если не кондитерской, лакомостью. И это – общая черта елизаветинского барокко. Так, современник Сумарокова Иван Галеневский в оде к императрице Елизавете декларирует: «Сама натура небу красно // Велит возвесть приятну бровь: // Своим уж оком смотрит ясно, // В лучах извнутри Петрову кровь: // Которую мы зрим в короне, // В порфире на российском троне», – и не удовольствовавшись этим, настойчиво подчеркивает: она «Лицом приятну кажет радость, // И сахарну рукой льет сладость»; в других редакциях текста она – «сладчайший простирает перст», «зрит властно, но и милостиво// прекрасным вишенъем очей», «исторгая каменья и цукаты // премной доброты своей».

⁵⁸ Сковорода Г. Собр. соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 161, 225, 233, 375, 440. В такой системе тропов не удивимся тому, что разум подобен зубам, и это-то острозубое остроумие призывает: «Мало читать, много жевать» (Там же. С. 234); восхищается: «Подлинно, Давид, белы зубы твои...» (Там же. С. 236); предостерегает: «Они приступают к наследию сему без вкусу и без зубов, жуют одну немудреную и горькую корку» (Там же. С. 374–375). Не удивимся в итоге и тому, что Истина имеет не только вкус, но и запах. Согласно автору, выражающему «молву мира» или мнение «простецов», только «носатые» (или «носачи») воспринимают Господа и Библию. И каждый человек может «нажить оный нос», если он не курнос. Курносые – уходящие с праведного пути. Отсюда, продолжает азартно философ, и запреты приносить жертвы в храме хромым, курносым, слепым. Им недоступен «сладчайший дух и благовоннейший дым повсеместного присутствия Божия». Курносые «не обоняют Христова благовония, не внемлют слову Божия». И вообще, истинный нос – это «нос Исаака» (Там же. С. 300, 229–230).



*А. Антропов
Портреты семьи Бутурлиных. 1763
Государственная Третьяковская галерея, Москва*



*А. Антропов
Портреты семьи Бутурлиных. 1763
Государственная Третьяковская галерея, Москва*



А. Антропов

Портреты семьи Бутурлиных. 1763

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Острозубое остроумие вкупе со страстью к значимой детали – а иных ведь нет и быть не может! – нерв этого времени. И портреты Антропова, все вместе, составляют пестрое зрелище эпохи не только в неизменной устойчивости их композиций и детализированной яркости, но и подчас в неожиданном решении колорита, что находит отклик в русской литературе

эпохи, где, не смущаясь, прибегают к таким неожиданным прилагательным цветопередачи⁵⁹, как «краснозарный» или «желтоясный». Есть у этих холстов и еще одно общее и особое свойство: некий предметный фетишизм, некое сладострастие детали. Причем все эти детали парадоксальным образом и самодостаточны, и взаимосвязаны, подобно строфам сумароковских идиллий, где едва ли не каждое второе предложение кончается либо двоеточием, либо точкой с запятой, пребывая с контекстом в противоречиях феноменального и ноуменального, где никакой плеоназм, никакая амплификация не чрезмерны⁶⁰. И Антропов стремится добиться полной и убедительной иллюзии в изображении: дряблой, обильно напомаженной кожи лица – у Д. И. Бутурлиной; булавки, на которой держится нагрудный знак статс-дамы с портретом императрицы, – у А. М. Измайловой; всех подробностей мундира поручика лейб-гвардии Семеновского полка, надетого на М. Д. Бутурлина... Эта возрожденческая приметливая предметность, почти «ренессансная» детализация взалхлеб никак не противоречат парсунной плоскостности и застылой неподвижности, восходящим к традиции древнерусской иконописи.

В портретах Антропова непреодолимо царит оцепенение. Ему подвластны и подчинены все вещи, все фигуры, все лица, в которых он неизбежно подчеркнет влажную округлость яблока глаза, блеск и пухловекость, создавая эффект, подобный для нас старинной фотографии, где живое лицо вставлено в расписной щит. В том же портрете Бутурлиной поднятые вверх, если не вовсе задранные, удивленные брови и вытаращенные, немигающие, блестящие глаза придают лицу свойства застывшей и неподвижной маски. Такие скованные изображения, как памятник при жизни и монумент по смерти, не мыслятся во времени и пространстве, и оттого фоны у Антропова – неизменно глухие, недоработанные, без каких-либо конкретных примет и сколь-нибудь ясных свойств. Лишенные, в отличие от портретов первой трети столетия, многоголосья фонов, эти «персоны» постепенно перестают нуждаться в подпорках для самостояния, в том числе и пластических.

Как в архитектуре не столько барочный лексикон зодчества, сколько само понимание пространства и объекта в нем как неизменности веселого случая драматического бытия, выражающего зрелую барочную концепцию человека – человека на юру, человека в пространстве со снятым потолком, человека, равно готового как «в князи», так и «в грязи», – будет жить куда дольше самого стиля, так и в живописи созданный барочными живописцами идеал женской красоты окажется много долговечнее иных мод на «змеевидную» тонкость. И когда в «Запечатленном ангеле» Н. С. Лескова – одного из самых проницательных писателей, проникновенно видящих раннее Новое время России, – читаем про дискуссию старовера с никонианином о женской прелести, то понимаем, что хотя описываемые события относятся к середине XIX века, по сути, речь все еще идет о барочном и классицистическом идеалах женщины:

⁵⁹ Небывалый рост цветообозначений начался в России еще в XVII в. По авторитетному мнению Н. Б. Бахиной, «завершаются многие процессы в группе цветообозначений, например, процесс выработки абстрактных цветообозначений для основных цветов, перегруппировка и формирование современных соотношений в группах цветообозначений (например, в группе красного цвета), появление большого количества названий для смешанных цветов» (*Бахина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975. С. 49*). По наблюдениям цитируемого автора, в памятниках X–XVI вв. встречается не многим более трех десятков цветообозначений, с XVII столетия количество их достигает сотни (Там же. С. 162), а в XVIII в. путем новообразований и через заимствования из романо-германской языковой группы отечественный цветоряд достигает максимума.

⁶⁰ Ср. у того же Сумарокова нанизанные на двоеточия и точки с запятой всевозможные «приятные приятности», «прекрасные красоты», «преобидимые обиды», «очюнь, очюнь, подлинно говорю, что очюнь хорошо», «слатенька», «чистоприправный» и пр. в том же роде, которые встречаем «попременно». Ср. с всегда точным и всегда праздным наблюдением Стивена Фрая в романе «Лжец», переводящим принадлежащее в славянстве «телесному верху» в свойственное англосаксонскому «корпусному низу», «кулинарное» – в «дефекационное», «барочное» – в «постромантическое»: «В грамматике здоровья сливки торопливо влекут нас к последней точке, овсянка же ставит двоеточие. – Понятно <...> А карри, я полагаю, инициирует тире» (*Фрай С. Лжец. М., 2007. С. 258*).

«...Страшно она нам не понравилась, и бог знает почему: вид у нее был какой-то оттолкновенный, даром что она будто красивую почиталась. Высокая, знаете, этакая цыбастая, тоненькая, как сойга, и бровеносная.

– Вам этакая красота не нравится?..

– Помилуйте, да что же в змиевидности может нравиться?..

– У вас, что же, почитается красотой, чтобы женщина на кочку была похожа?

– Кочку! – повторил, улыбнувшись и не обижаясь, рассказчик. – Для чего же вы так полагаете? У нас в русском настоящем понятии насчет женского сложения соблюдается свой тип, который, по-нашему, гораздо нынешнего легкомыслия соответственнее, а совсем не то, что кочка. Мы длинных цыбов, точно, не уважаем, а любим, чтобы женщина стояла не на долгих ножках, да на крепеньких, чтоб она не путалась, а как шарок всюду каталась и попевала, а цыбастенькая побегит да спотыкнется. Змиевидная тонина у нас тоже не уважается, а требуется, чтобы женщина была из себя понедристее и с пазушкой, потому оно хотя это и не так фигурно, да зато материнство в ней обозначается, лобочки в нашей настоящей чисто русской женской породе хоть потельнее, помясистее, а зато в этом мягком лобочке веселости и приветия больше. То же и насчет носика: у наших носики не горбылем, а все будто пипочкой, но этакая пипочка, она, как вам угодно, в семейном быту гораздо благоуветливее, чем сухой, гордый нос. А особливо бровь, бровь в лице вид открывает, и потому надо, чтобы бровочки у женщины не суглились, а были пооткрытнее, дуэскою, ибо к таковой женщине и заговорить человеку повадливее, и совсем она иное на всякого, к дому располагающее впечатление имеет. Но нынешний вкус, разумеется, от этого доброго типа отстал и одобряет в женском поле воздушную эфемерность, но только это совершенно напрасно»⁶¹.

Все эти черты выражают зрелую барочную концепцию «человека из грязи», немислимую без оттенка *memento mori*, без пусть не столь экзальтированной, как в итальянском или гол-

⁶¹ Сравним антроповские персонажи середины XVIII столетия с тургеневским портретом матери Базарова образца 1850-х гг.: «Арина Власьевна была настоящая русская дворяночка прежнего времени; ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена. Она была очень набожна и чувствительна, верила во всевозможные приметы, гаданья, заговоры, сны; верила в юродивых, в домовых, в леших, в дурные встречи, в порчу, в народные лекарства, в четверговую соль, в скорый конец света; верила, что если в светлое воскресенье на всюнощной не погаснут свечи, то гречиха хорошо уродится, и что гриб больше не растет, если его человеческий глаз увидит; верила, что черт любит быть там, где вода, и что у каждого жиды на груди кровавое пятнышко; боялась мышей, ужей, лягушек, воробьев, пиявок, грома, холодной воды, сквозного ветра, лошадей, козлов, рыжих людей и черных кошек и почитала сверчков и собак нечистыми животными; не ела ни телятины, ни голубей, ни раков, ни сыру, ни спаржи, ни земляных груш, ни зайца, ни арбузов, потому что взрезанный арбуз напоминает голову Иоанна Предтечи; а об устрицах говорила не иначе, как с содроганием; любила покушать – и строго постилась; спала десять часов в сутки – и не ложилась вовсе, если у Василия Ивановича заболела голова; не прочла ни одной книги, кроме "Алексиса, или Хижины в лесу", писала одно, много два письма в год, а в хозяйстве, сушеные и вареные знала толк, хотя своими руками ни до чего не прикасалась и вообще неохотно двигалась с места. Арина Власьевна была очень добра и, по-своему, вовсе не глупа. Она знала, что есть на свете господа, которые должны приказывать, и простой народ, который должен слушать, – а потому не гнушалась ни подобострастием, ни земными поклонами; но с подчиненными обходилась ласково и кротко, ни одного нищего не пропускала без подачки и никогда никого не осуждала, хотя и сплетничала подчас. В молодости она была очень миловидна, играла на клавинох и изыскилась немного по-французски; но в течение многолетних странствий с своим мужем, за которого она вышла против воли, расплылась и позабыла музыку и французский язык. Сына своего она любила и боялась несказанно; управление имением предоставила Василию Ивановичу – и уже не входила ни во что: она охала, отмахивалась платком и от испуга подымала брови все выше и выше, как только ее старик начинал толковать о предстоявших преобразованиях и о своих планах. Она была мнительна, постоянно ждала какого-то большого несчастья и тотчас плакала, как только вспоминала о чем-нибудь печальном... Подобные женщины теперь уже переводятся. Бог знает – следует ли радоваться этому!» Примечая безусловное опровержение типа и снижение его в социальной иерархии, подивимся главному – его исключительной живучести, благодаря которой мы можем лицезреть его и до сих пор.

ландском барокко, но различной и читаемой темы праха. Не зря же именно в это время М. Херасков настойчиво декларирует современнику в своих «Одах нравоучительных»: «Ты прежде был, и будешь прахом, // Ничто тебя не подкрепит; // Хоть кажешься вселенной страхом, // Тебя со всеми смерть сравнит».

«Портрет Петра III» (1762. ГТГ) и – большая редкость – сохранившийся эскиз к нему (1762. ГТГ) демонстрируют нам, насколько обдуманым и искренним был стилистический выбор Антропова. Отнюдь не богатырская, щуплая, на наш взгляд, едва ли не гротескная фигура императора почти не меняется в характеристиках на пути от эскиза к окончательному решению, застыв в своей странной полутанцевальной, выученной «с французского» позе. Она будто и не намеревается отвоевывать свое законное место в окружающем пространстве, над которым, судя по всему, и шла основная работа. Глухую стену интерьера на дальнем плане заменили батальным пейзажем побед русского оружия. Добавили «в поземе тверди» – и ковер стал паркетом. Исчезла «картина в картине» – портрет Петра I, отсылавший к подвигу начала века. Колонна из витой превратилась в гладкую, став из детали интерьера, «рифмующейся» с рокайльным па марионеточного Петра Федоровича, привычной и неизменной эмблемой основ порядка и устоев власти.

Многие, если не все, особенности портретного искусства Антропова сближают его творчество с тем, что впоследствии будет названо «примитивом»⁶² – термином, который отнюдь не свидетельствует об отрицательных качествах, а, напротив, наделяет произведение неким своеобразием. Пусть портретам Антропова и не хватает мастеровитости, элегантности, шарма, зато в них присутствует острота (порой и прямолинейная) и правдивость характеристик (хотя и односторонняя). Ведь в его образах зрелых дам помимо некоей честности авторской воли есть и трезвый взгляд персонажей на себя, выказанный все тем же неутомимым Сумароковым: «Чтоб долго зрение и страсть твою питало, // Пригожства моего к тому еще не стало: // Я часто на себя в источники гляжу: // Великой красоты в себе не нахожу» («Амаранта»).

Антроповская жажда детали как неременная составляющая новой концепции живописи свойственна многим мастерам середины столетия. Она дает знать о себе даже в иконописи – казалось бы, самом традиционном жанре русской культуры. В иконе «Климент папа Римский и Петр Александрийский» из иконостаса Большой церкви Зимнего дворца (до 1762 г. ГЭ) братья Вельские столь увлеченно выписывают маслом детали одеяний святых, так азартно разрабатывают узловатые кисти рук, до такой степени заняты рефлексом глаз, что в созданной композиции лишними смотрятся и нимбы, и надписи-сигнатуры над плечами, а сама икона будто стремится стать жанровым полотном. (Заметим в скобках, что с началом XVIII столетия место икон в парадных интерьерах стало значительно более скромным, нежели прежде: «Что касается до изображений святых, то Е[го] В[еличество] указал, чтобы изображения Св. Николая не стояли в комнатах или при входе в дом, чтобы не было обычая, приходя в дом, сначала кланяться святому, а потом хозяину».)

Иван Аргунов – пожалуй, самый европеизированный мастер этого времени, хотя и ему присущи некоторые из тех особенностей, которые мы отмечали в творчестве Антропова, Вишнякова, Вельских. Его портреты мягче, гармонизированнее, тоньше, деликатнее. Можно даже сформулировать своего рода парадокс: крепостной по положению живописец И. П. Аргунов – «придворен» и «столичный» по уровню портретописы, поскольку благодаря своему барину, графу П. Б. Шереметеву, и эстетической впечатлительности, имел возможность вести диалог с европейскими образцами, находился, так или иначе, в культурном и профессиональном «авангарде»; Антропов же – портретист столичный по статусу – провинциален по уровню мастерства, закрепощен в ремесле, смотрит на свои модели далеко «снизу» высоко «вверх».

⁶² Лебедев А. В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX в. М., 1997. Там же – подробнейшая библиография вопроса.



А. Антропов

Портрет Петра III. 1762

Государственная Третьяковская галерея, Москва



А. Антропов

Эскиз к портрету Петра III. 1762

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Модели Аргунова пребывают в более реальном движущемся времени. И вместе с тем они достаточно остро выражают свой нрав и особенности поведения. И мастер стремится дать им многоплановые характеристики. Так, на первый взгляд, в портрете К. А. Хрипунова (1757. МУО) неправильность черт лица модели, видимо, заострена. А парный портрет Хрипуновой (1757. МУО) – образ вдумчивой и спокойной женщины – лиричнее. Здесь пространственное и колористическое единство, взаимодополняющие характеристики утверждают некое нравственное единение. Пользуясь языком эпохи, следовало бы говорить о духовной, а отнюдь не внеш-

ней симметрии. «Как во всем внешнем, в облакающей человека плоти природа повсюду связала симметрию с единством и единство поместила в центр, чтобы все двоякое указывало лишь на единое, так и внутри, в душе великий закон справедливости и равновесия стал путеводной нитью для человека. И как не хотите того, чтобы с вами поступили, так и вы не поступайте с ними», – рассуждали современники, полагая, что «духу свойственна симметрия духовных сил, а каждое отклонение от симметрии – или болезнь, или слабость и лихорадка, то есть сумасбродство».

Разработка проблемы камерного портрета, не держащего зрителя на дистанции, подобно парадному, а зовущего к диалогу, позволяет увидеть то, что прежде не замечалось. Так, в изображении четы Хрипуновых, где сокращение дистанции между зрителем и портретируемыми подобно близкому знакомству, отношениям «на короткой ноге», дает возможность почувствовать истинное распределение ролей в дуэте: граничащую с безволием мягкость традиционного «правого» Хрипунова и не так уж тщательно скрываемую власть «неправой» Хрипуновой, уподобленных зачитанной тетради (газете?) в мужских руках и жестко переплетенному тому – в руках солирующей женщины. Эта короткость отношений, эта «вхожесть в дом» подвигают живописную характеристику к границам некоего бытового рассказа, едва ли не анекдота с никогда не новыми ламентациями о «злых женах» и «подкаблучниках», чем всегда чреваты жанры «в комнатах», «интерьеры» и сам камерный портрет.

Отражая сложность нового дискурса, вышедшая в 1757 году первая дельная русская грамматика М. В. Ломоносова особо оговаривала проблемы пунктуации, настаивая на бесспорных запятых перед «что», «но», «а», «потому» и пр. Не так ли усложняется и парный, но не двойной (!!!), портрет эпохи, предполагающий новую живописную «пунктуацию»?

Можно допустить, что к таким тонким оттенкам смысловой архитектоники Аргунова подвигло именно близкое знакомство с Хрипуновыми. Ведь в других его работах – например в «Портрете Л. Н. Лазарева» (1760-е гг. МУО) и «Портрете А. А. Лазаревой» (1769. МУО), исполненных профессионально и мастеровито, – ничего подобного мы не видим. Заметим и иное: несмотря на шириющуюся в европейской, в том числе и русской, культуре моду на «этнографическое» («китайщину», «арапщину», «туретчину» и пр.), Аргунов ничуть не подчеркивает в изображении Лазаревой особенности национального армянского костюма, не увлекается самодостаточностью деталей.



*И. Аргунов
Портрет К. А. Хрипунова. 1757
Музей-усадьба Останкино, Москва*



*И. Аргунов
Портрет Хрипуновой. 1757
Музей-усадьба Останкино, Москва*



*И. Аргунов
Портрет Л. Н. Лазарева. 1760-е
Музей-усадьба Останкино, Москва*



И. Аргунов

Портрет А. А. Лазаревой. 1769

Музей-усадьба Останкино, Москва



Г. Х. Гроот

Портрет Елизаветы Петровны на коне с арапчиком. 1743

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Между тем опыт «этнографизма» середины столетия уже давно и хорошо был известен русскому зрителю. Достаточно посмотреть на «Портрет Елизаветы Петровны на коне с арапчиком» Г. Х. Гроота (1743. ГТГ), разошедшийся по стране и по континенту в десятках копий. Создавая программное и велеречивое произведение – эмблематически толкуя о возвращении России в лице молодой императрицы, дочери Петра, к «Петрову делу», недвусмысленно означивая метафору «света с Востока» (т. е. из Восточной Европы и Азии, стало быть, из России),

упрямо демонстрируя потенциальную мощь русского флота, но похваляясь и миролюбием⁶³, неумолимо прокладывая путь страны на Запад⁶⁴ вплоть до «эфиопской Африки», – Гроот, виртуозный колорист и блестящий костюмер, вместе с тем не отказал себе в удовольствии поиграть на контрастах белой и черной кожи, посмаковать детали «национального» костюма арапчонка, скомпоновать танцевальные па фигур и персонажей.

Аргунов же и много лет спустя (а он, подобно Антропову, работал долго), создавая свой знаменитый «Портрет крестьянки в русском costume» (1784. ГТГ), не вкладывает в образ миловидной женщины в сарафане и кокошнике ни грана экзотики «рюссери», а скорее постулирует скромность и простоту как эталон народного понимания красоты. Впрочем, это, пожалуй, исключение. Ведь русские мастера, обращаясь к отечественным реалиям и народной теме с середины XVIII века, поначалу видели в ней более «экзот». Так, неизвестный художник середины столетия в своей работе «Крестьянка, прядущая пряжу» (серед. – нач. втор. пол. XVIII в. ГЭ) увлечен скорее обманым эффектом, чем «этнографией». Подобные «обрезные статуйки» охотно помещали в прихожие и вестибюли, переходные галереи и лакейские, включая их в ситуацию обыденную, серьезную, неигровую, усиливая тем самым впечатление, провоцируя действие. Один из русских мемуаристов, «грешивших на досуге художеством», А. Т. Болотов вспоминает:

⁶³ А. П. Сумароков в оде «Государыне Императрице Елисавете Первой на день рождения 1755 года декабря 18 дни» проговаривает Елизаветино миротворчество как общее место: «Не ищешь ты войны кровавой // И подданных своих щадишь, // Довольствуясь своею славой, // Спокойства смертных не вредишь».

⁶⁴ Опережая события, заметим, что в этом контексте державинская строфа из «Фелицы», где «Коня парнаска не седлаешь, // К духам в собранье не въезжаешь, // Не ходишь с трона на Восток, – Но, кротости, ходя стезею, // Благотворящею душою // Полезных дней проводишь ток» – видится своего рода полемикой между Екатериной – Левицким – Державиным, с одной стороны, и Елизаветой – Гроотом – Сумароковым, с другой.



И. Аргунов

Портрет крестьянки в русском костюме. 1784

Государственная Третьяковская галерея, Москва



*Неизвестный художник
«Крестьянка, прядущая пряжу»
Середина – начало второй половины XVIII в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*



Он же (?)

«Дама с веером»

Середина – начало второй половины XVIII в.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

«Максим мой был тогда мальчиком лет десяти и прислуживал нам в хоромах. С него-то вздумалось мне списать портрет сухими красками, и как онный нарочито удался, то сие возродило во мне желание написать с него во всем его тогдашнем росте, масляными красками на доске обрезную статуйку. И дело сие удалось мне тогда сделать так удачно, что как статуйка сия поставлена была у меня в углу лакейской, то многие из приезжавших ко мне гостей обманывались и, почитая ее живым мальчиком, кликали его и приказывали снимать с себя шубы и прочее, такмного походил он на живого человека. Легко можно заключить, что мы в таких случаях не могли ошибкам таковым довольно насмеяться, и налюбоваться статуйкою сею».

Нередко такие «статуйки» и «говорили». Например, исполненная, быть может, тем же мастером, что и «Старуха...», «Дама с веером» (серед. – нач. втор. пол. XVIII в. ГЭ) при помощи известного тогда всем языка «махания», т. е. манипуляции веером, сообщает зрителю: «Ты мой властелин на всю жизнь!»

Натюрморт и смерть барокко



Если среди других жанров живописи портрет и не знал себе равных, то это вовсе не значит, что художники отдавали свои силы и время только ему. В середине века, в связи с огромным размахом строительства, большой популярностью стала пользоваться декоративная живопись. Зодчество русского барокко достигает своего расцвета, малюются огромные плафоны новых дворцов, интерьеры украшаются декоративными панно и десюдепортами, укладываются паркетные и расписываются ширмы... Все более ритуализуется и театрализуется жизнь. Живописцы работают над оформлением триумфальных ворот, разрабатывают костюмы участников празднеств, соавторствуют в творении фейерверков, трудятся вместе с кондитерами...

Естественно, что при очевидном недостатке русских живописцев на художественном рынке и тем более при явной скромности их опыта в новых жанрах значительная доля в сумме таких произведений принадлежала иностранным художникам. Пожалуй, итальянец Пьетро деи Ротари (1707–1762) – самый удачливый из числа представителей «россики» середины столетия. Учившийся в Вероне, успешно работавший в Венеции, Риме, Неаполе, Вене, Дрездене преимущественно в качестве исторического живописца, он по приглашению императрицы Елизаветы Петровны приезжает в 1756 году в Россию. Оглушительным успехом пользуются его «головки» – будто бы портреты.



*Картинный (Портретный) зал Большого Петергофского дворца
1756–1762*

Ротари – искушенный композитор мелкоформатных, обычно погрудных, женских полиций, грамотный колорист, приверженный письму тонами и оттенками, сторонник гладкой фарфоровой фактуры, – подобно умелому либреттисту, раздает всем своим прошлым, настоящим и будущим исполнителям не «роли» и не «характеры», а «амплуа». В результате, при ближайшем взгляде, Картинный (или Портретный) зал Большого Петергофского дворца (1756–1762) благодаря миловидной схожести всех персонажей, шпалерной без зазоров развеске этих «будто-бы-портретов», «покадровой» и дискретной, словно бы анимационной «режиссуре», где вся-

кий зритель напишет свой «сценарий» перехода некоей девы вообще от «мило легкого печалования» к «радости живой», превращается воистину в «Кабинет мод и граций», в некую антологию всех возможных человеческих чувств и хрестоматию всех их оттенков. При взгляде дальнем, при «взоре созерцателя зодчества», читающего архитектурное решение интерьера, ротариевские псевдопортретные головки сливаются в мерцающую мозаику, в стихию декорации, в переливчатое панно поз и гримас. Здесь уже ни к чему разбор «текста» людских страстей, составленных из полного «алфавита» движений и ужимок – к примеру, уже не важно моралите ненавязчивых напоминаний о «суеде сует» при помощи изображений молодости и старости, чтения любовного письма и подглядывания в него («Читальщицы». ГТГ). Важно, что «алфавит» этот – двойной, общеевропейский: это и родная, чуть развесистая, восходящая к пластике древнегреческого «кириллица», и архитектурно совершенная «латиница», пусть и нагруженная немецкой и французской «фонетикой», а то и романо-германской «орфоэпией» с неизбежностью диакритических знаков над ровной гладью отстраненной латинской строки.

Впрочем, образцы творчества Ротари в собственно портретном жанре – такие, как парные «Портрет П. Б. Шереметева» и «Портрет В. А. Шереметевой» (оба – ок. 1760 г. ГМК), – являют нам примеры той же стилистики, балансирующей между портретом и жанром. Более этой игры – в мужском изображении, где внесение жанрового мотива – чтения письма – позволило художнику и деликатно маскировать физический недостаток графа (его косоглазие), и поиграть на эмблематике чтения эпистолы, что с равным успехом могло значить и интеллектуальный труд, и любовное приключение.

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.