О. Е. Русинова

ПРОБЛЕМАТИКА «АТРИБУТОВ ИСКУССТВА» В ГРАФИЧЕСКИХ ВИДАХ ПЕТЕРБУРГА

Статья посвящена иконографии «Медного всадника», здания Академии художеств и Большого театра в произведениях Р. Кер Портера, А. Мартынова и А. Остроумовой-Лебедевой. Рассматривается гипотеза трансформации семантики изображений в случае обращения к художественным объектам как к «предметам

искусства». Классический анализ композиций сопровождается широким привлечением исторических сведений.

Ключевые слова: «Медный всадник», Академия художеств, городские виды, графика, панорама, традиция.

O. Rusinova

«ATTRIBUTES OF ART» IN THE GRAPHICAL SIGHTS OF SAINT PETERSBURG

The paper examines iconography of the "Bronze Horseman", of the building of the Art Academy, and of the Greater Theater in the art of R. Ker Porter, A. Martynov, and A. Ostroumova-Lebedeva. The semantic shift of the images occurring when a piece of art heritage is used as an "attribute of Art" hypothesized. A classical compositional analysis is combined with a wide historical context description.

Keywords: «The Bronze Horseman»,, Art Academy, city view, graphic, panorama, tradition.

Изложенные в настоящей статье соображения были спровоцированы предметом совершенно другого (на первый взгляд) исследования. Оно было связано с иконографией Сенатской площади и с вопросом о том, как художники интерпретировали памятник Петру Великому работы Фальконе. Главное, что тогда интересовало автора, — это «изображение изображения»: динамический импульс как основа скульптурного образа, и формы его фиксации в композициях с видами площади.

В процессе изучения произведений, выполненных в XIX столетии, оказалось, что как «Медный всадник», так и некоторые другие объекты, включенные художником в ткань городского вида, смещают акценты и меняют смысловое наполнение произведения. К этим объектам относятся и скульптурные монументы, но и крупнейшие на тот момент архитектурные сооружения, связанные с искусством, — в первую очередь, здание Академии художеств и Большой театр. Можно предположить, что такие объекты, с их явными или подразумеваемыми коннотациями, задают специальные требования к изображению, определенные их собственным художественным импульсом.

Итак, мы пришли к необходимости выделить некий сюжет, или мотив, расположенный в скрещении собственно городских видов (изображений города как пейзажа или архитектурного ландшафта) и отдельно изображений городской скульптуры и архитектурных монументов. Данный мотив можно условно обозначить как «пейзаж с атрибутами искусства» — разумеется, по аналогии с «Натюрмортом с атрибутами искусства» Шардена. Другими словами, «пейзаж с атрибутами искусства» построен так, что городская среда содержит аллегорию искусства или указывает на ее присутствие, то есть город в этом сюжете представляется художником как «ковчег» или как «субстрат». Городской мотив, таким образом, связан с произведением искусства *per ce*, неважно, в какой форме: архитектурного сооружения, монументального памятника или еще какой-нибудь. Все сказанное относится именно к петербургским видам и к мифологии города-произведения искусства.

В развитии сюжета отметим имена таких художников, как Роберт Кер Портер (1777–1842), Андрей Ефимович Мартынов (1773–1826) и Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871–1955), поскольку их произведения содержат наиболее концентрированное воплощение интересующей нас проблемы. Автор предполагает, что петербургские виды Кер Портера послужили для А. Мартынова тем исходным материалом, который помог ему создать убедительную формулу городского пейзажа и транслировать ее дальше.

Далее: что представляет собой упомянутый «исходный материал»? Почему именно в произведениях Кер Портера воплощается тот образ Петербурга, который оказался приемлемым для Мартынова? Многое проясняется из фактов биографии этого малоизвестного, и вдобавок весьма скрытного автора — шотландца на службе английского Министерства иностранных дел, разведчика и дипломата, путешественника, художника, писателя, — человека универсального и разностороннего.

Жизнеописание сэра Роберта Кер Портера было опубликовано в 1895 году на страницах Dictionary of National Biography [6, с. 190–192]. После выхода в свет этого авторитетного издания за Кер Портером окончательно закрепилась характеристика «художник и путешественник». В точном смысле, он не был ни тем, ни другим, поскольку находился у «начал», у истоков, а не в области «итогов». Кер Портер не оставил гениальных полотен, впечатляющих географических открытий, этнографических наблюдений. Он не был и «литератором», хотя опубликовал несколько книг о путешествиях в Россию, Скандинавию, Испанию, Персию, Венесуэлу (см. список литературы, хотя в нем приведены не все сочинения Кер Портера). Конечно, и искусство, и путешествия, и литературная деятельность входили в круг его профессиональных занятий, однако лишь в качестве, образно говоря, граней призмы, сквозь которую воспринималась действительность. Главную категорию его представлений можно, по-видимому, обозначить как «театральность», а способ реализации представлений — как театральный эксперимент.

Принцип самовыражения Кер Портера не подлежит сомнению, и даже ставит его склонность к постоянному смешению совершенно разнородных предметов как в искусстве, так и в жизни несколько особняком среди современников. В фокусе его внимания находится не объект, а граница, — так же и вся его деятельность посвящена непрерывному исследованию и пересечению разнообразных границ.

Париж, Петербург и Москва среди крупных городов, поездка через Финляндию в Швецию, краткое пребывание в Дании — география, известная нам по его заметкам 1805–1809 годов. После похода, проделанного с войсками сэра Джона Мура, Кер Портер возвращается в Петербург в 1811 году и в 1817 отправляется с археологической экспедицией в Персию при покровительстве А. Н. Оленина.* Позже, после смерти жены, Кер Портер был назначен консулом в Каракас, где служил с 1826 года в течение 15 лет. После краткого пребывания на родине он снова отправляется в Россию — навестить дочь и скоропостижно умирает в 1842 году в Петербурге накануне отъезда в Англию.

Маршруты Кер Портера, как можно заметить, проходят, в основном, по местам «диким» и «природным», как их называли в то время, — и в стороне от проторенных дорог «гран-тура». Исклю-

чение среди этих окраинных земель составлял Петербург, бывший для Кер Портера отправной точкой, центром, вокруг которого выстраивалась его картина мира. Этот предельно театрализованный город, с его эксцентрическим существованием на границе земли и моря, как нельзя лучше подходил Кер Портеру.

Е. П. Ренне, которой принадлежит несколько атрибуций произведений Роберта Кер Портера, обращает внимание на обстоятельства его вызова в Россию в 1805 году в качестве придворного исторического живописца. Казалось бы, не очень понятно, почему именно Кер Портеру было предложено оформить Главный зал перестраивающегося Адмиралтейства [4, с. 105–109], однако в контексте всего вышесказанного можно предположить, что Кер Портер немало сам способствовал своему приглашению.

Не касаясь того, как конкретно был обставлен заказ [3, с. 106], обратим внимание на период его художественной деятельности между 1800 и 1804 годами.

Поступив в 1790 году по протекции Бенджамена Уэста в Королевскую академию, Кер Портер пишет произведения на библейские сюжеты. Однако, в 1800 году, в возрасте 23 лет, он выставляет в театре Lyceum живописную панораму «Шторм при Серингапатаме». Единственная в своем роде, она была около 120 футов длиной и охватывала ¾ круга. По свидетельству Джейн Портер, сестры художника, панорама была написана за шесть недель.

В это время Роберт Кер Портер входит в компанию молодых художников-акварелистов, где были также Томас Гиртин и Джон Котман. Одновременно он знакомится с Луисом Франсиа, основателем «общества исторического ландшафта». Совместные этюды с Гиртином и знакомство с Франсиа подтолкнули Кер Портера к тому способу видения, который можно назвать «пространственным», или панорамным, хотя вследствие этого картина трансформировалась в своего рода театральное зрелище.

Панорама как особый вид искусства позволяла экспериментировать со светом и иерархией перспектив в живописных произведениях [5]. Если станковая картина и рисунок акварелью на рубеже веков и позже выступали для английских художников в качестве модели пространства, обладающего собственной светимостью, то витраж, а также транспарантная и театрально-декорационная живопись — наоборот, приобретали смысл только с применением определенного освещения.

Соответственно панорамная живопись, которая занимала пограничное положение, сочетая обе традиции, позволяла разыгрывать сложные отношения светоносности и освещенности, а также освобождала зрителя от необходимости быть привязанным к единой точке схода линейной перспективы. Впрочем, на рубеже веков для таких художников, как Кер Портер, панорама представляла собой не столько массовое искусство, сколько «лабораторию».

Повторение эксперимента последовало в 1803 году, когда в том же театре Lyceum Кер Портер выставляет новую панораму «Битва при Лоди», а вслед за ней — панораму «Битва войск Суворова с французами на Чёртовом мосту у перевала Сен-Готтард» (1804)**.

Характерно, что для представления обоих произведений 1803–1804 годов были выпущены специальные сопроводительные программы-буклеты, указывающие последовательность их рассмотрения. Таким образом, панорамы Кер Портера представляли собой повествование, отменяющее единовременное

восприятие, и тем самым выталкивали живопись как бы в театральное пространство [5, с. 77].

Сложная иерархия перспектив, возвращающая нас к театральной традиции середины XVIII столетия, сменила свою прагматику на рубеже XVIII—XIX веков. Основные сюжетные узлы теперь композиционно связывались с движением глаза зрителя по поверхности картины, которая буквально «возникала под взглядом», складываясь и оформляясь в процессе смотрения. С учетом различных оптических эффектов, которыми, как уже упоминалось, сопровождался показ панорамы, она служила аналогом экрана, где последовательно проступало изображение [5, с. 79].

По-видимому, моделирование театрального пространства различными способами сильно интриговало Кер Портера. Не случайно даже среди его станковых работ появляются, например, портреты мистера и миссис Гарри Джонстон в образе Гамлета и Офелии (1801). Конечно, наличие этих портретов можно объяснить куда более прозаическими причинами, но они лишь подтверждают значимость театрализации и «театрального мышления» в дальнейшей эволюции Кер Портера, которые привели его в Петербург к императорскому двору в качестве придворного живописца.

Интересы Кер Портера заметно эволюционируют от алтарных композиций к «зрелищной мистерии, разыгрываемой стихиями» (по выражению Жерара де Нерваля***) [5, с. 80; 7, с. 773], а после 1800 года его панорамы превращаются в мелодраматический «театр военных действий». Мистерия «Шторма», сюжет которого относится еще к архаической эзотерической традиции, заменяется мистерией панорамы как таковой, причем военное столкновение становится чем-то наподобие природного явления. Олицетворением этих мощных стихийных сил для Кер Портера, по-видимому, выступала русская армия, успехи которой занимали воображение (особенно, если учесть, что Кер Портера сильно привлекала военная карьера, от которой он был вынужден отказаться. В 1803 году он служил капитаном Вестминстерской милиции) — так что не удивительно его неоднократное обращение к «русским сюжетам». Дополнительно, вполне вероятно, что вследствие этого, как считает Е. П. Ренне, «...до Александра I дошли слухи о живописце, чьи огромные батальные панорамы и исторические полотна потрясли воображение современников» [3, с. 106]. Создается впечатление, что с самого начала, да и позже, его влекло в Петербург нечто большее, нежели конкретные соображения «требования момента».

Казалось бы, выяснить, что означал Петербург для Кер Портера, легче всего из его «Путевых очерков» [10], однако текст книги, построенный в соответствии с нормативными требованиями жанра «путешествий», эту тему непосредственно не затрагивает. Все личные темы и сама авторская индивидуальность в «Очерках...» нивелируются. Интересно, что для Кер Портера в «Путевых очерках» ведущим является не словесный, а изобразительный текст, представленный 41 рисунком в гравюрах Дж. К. Стадлера. Таким образом, сами «Путевые очерки» представляют собой род комментария к изображениям. Эта первая из опубликованных им книг тоже построена по законам искусства панорамы с сопроводительным текстом к последовательно появляющимся изображениям.

Русским сюжетам посвящены 32 рисунка — галерея типов людей и видов городов. Рисунки в книге находятся ря-

дом с комментариями в форме писем: можно наблюдать, как осенние костюмы по мере развития сюжета сменяются зимними, как в город после Тильзитского мира возвращаются представители различных родов войск или как (еще полгода спустя) на дальнем берегу Москвы-реки возникает белый силуэт Кремля.

Изображений Петербурга в книге всего три: «Вид на Исаакиевскую площадь», «Вид с Английской набережной» и «Каменный (Большой) театр» следуют друг за другом, фактически открывая собой «Очерки...». Сам Кер Портер акцентирует исключительную роль этой секвенции из трех видов и невероятное, казалось бы, отсутствие других петербургских зарисовок. В письме, завершающем «русское путешествие», Кер Портер упоминает о корабле, который вез его бумаги из России в Великобританию и потерпел крушение где-то у мыса Горн. Возможно (и даже скорее всего), это просто романтическое оправдание, хотя адресат его писем в действительности существовал. Можно заметить, что стилистика этих трех изображений резко отличается от других иллюстраций.

Итак, формирование мотива пейзажа с атрибутами искусства происходит не в словесном, а в изобразительном слое текста, выстроенном последовательно в соответствии с некоей логикой. Нас интересует природа этой логики и, в частности, вопрос о том, художественно-образные или социальные категории лежат в ее основании.

Анализируя иллюстрации по порядку, начнем с вида на Академию художеств. В контексте социальных представлений Академия трех знатнейших Художеств (как она именовалась) — это своего рода «Парнас», или вершина художественной иерархии. В развитии образного ряда — это его основание, или источник. Художественные принципы композиции в этой отдельной гравюре выражены заметно слабее, нежели, например, в виде с памятником Петру. Высказывание не столь отчетливо, оно как бы слышно издалека. Однако композиция всех трех листов начинается именно от фасада Академии (слева, то есть в начальной позиции, на первом листе), а заканчивается зданиями Сената (у правой кромки последнего листа, то есть в качестве финала) и очевидно тяготеет к образному представлению города как произведения.

В первом листе пейзаж, открывающийся на Академию от Адмиралтейского канала, охватывает часть городской застройки от Васильевского острова до нынешней Выборгской стороны. Изображение построено таким образом, что линия зданий дальней набережной кажется сильно уплощенной при всей видимой «живописной небрежности» и контрастности тонов. Зеркало Невы тоже не является здесь главным объектом внимания — художника, очевидно, интересует другое. От массивного здания Академии художеств до внезапного прорыва к далеким стенам Петропавловской крепости образуется своего рода перепад зрительного напряжения: простор Невы приобретает ту же упругость формы, какой обладает архитектура академии. Камень и пустота оказываются в отношениях эквивалентности.

Манера, в которой выполнен рисунок, сильно отличающаяся от исполнения традиционных «городских видов», продиктована именно театральной поэтикой, многократно подчеркнутой и дублированной. Перед зрителем — *изображение* «сценического пространства», то есть двойное опосредование. Соответственно место пребывания зрителя

выносится «за рампу», в зал, — в иную по отношению к сцене реальность, что мотивирует отсутствие единственной точки схода линейной перспективы.

«...Если не знать историю города, можно подумать, что он был *воздвигнут на этих безбрежных скалистых равнинах*, из которых вынимали камень для построек и *в лоне которых была вырыта река и каналы*, что пересекают поверхность», — пишет Кер Портер [10, с. 19] (курсив наш — *О. Р.*). В цитированном пассаже разыгрывается то же зеркальное сопоставление пустоты и наполненности, «вынимания *из* камня» и «воздвижения *на* камне», в котором осуществляется невидимый (пустотно-пространственный) проект. Конструкция, организация «силовых линий» пространства возникает раньше формы, — по сути, Кер Портер представляет город как зеркало, как видимое отражение незримого, как экран, иначе — как место тотальной театральности.

В продолжение указанной цитаты Кер Портер переходит к описанию каменного основания конной статуи Петра Великого: «...Но русские вырыли те гранитные тела из карьеров Финляндии, перевезли и уложили их здесь как непреходящие памятники своей неустанной работе. Массив, в котором воздвигнута бессмертная статуя Петра I, — это огромный единый пример их неутомимого труда» [10, с. 19]. Представление города сводится к образу каменной (!) статуи, которая выполняет метонимическую функцию, снова отсылая к абстрактному образу Петербурга, созданного из гранита и пустоты. Статуя, появляющаяся в конце письма, не только заслоняет собой пейзаж, но представляет собой концентрацию его основных свойств.

Сам лист, о чем уже упоминалось, построен как финальный и зеркально отражает в композиции вид на Академию художеств. В том случае взгляд отталкивался от фасада академии и архитектурного пояса застройки набережной, уходя к правой кромке листа, как бы случайно обрезающей «кадр», — а в этом случае малозначащий фрагмент пристани, тоже как бы случайно обрезанной левым краем рамки, задает движение вправо, и взгляд, в конечном счете, упирается в фасад Сената.

Памятник, который в листе является зрительным и композиционным центром, показан с достаточно большого расстояния и виден с трудом: он читается сначала как темное пятно-провал. Вся центральная область, связанная с его раздерганными очертаниями, изображает усилие глаза в процессе первоначального восприятия и последующего фокусирования. В этом смысле, в форме памятника запечатлен след мелких, нащупывающих движений зрачка. Кроме того, он вообще находится на линии взгляда наблюдателя, то есть соотносится с источником зрения прямо и непосредственно.

Его роль в композиции двусмысленна: памятник является персонификацией и зрителя (которому оставлено только свойство зрения), и каменно-пустого города. «Город» здесь представлен «старым» Исаакиевским собором Ринальди и протяженным фасадом зданий (впоследствии — корпусов Сената и Синода). Образуя связующее звено между выступом и проёмом, памятник изобразительно рифмуется с выступающим алтарем старой Исаакиевской церкви слева и аркой справа: в нем совмещается чернильная темнота статуи-«дыры» и отчетливо оформленный объем постамента.

Отсюда понятно, почему в трех петербургских видах именно лист с изображением памятника венчает художе-

ственную логику всей последовательности: это не столько статуя Петра, сколько воплощение Петербурга. Верно и обратное: образ Петербурга для Кер Портера выстраивается в отношении к памятнику Фальконе.

Из анализа всей композиции, а также структуры первого и последнего листа, можно заключить, что они представляют собой как бы начало и конец воображаемой панорамы. Она разделена на последовательно появляющиеся фрагменты-иллюстрации. Панорама, или, точнее, сам панорамный (экспериментальный) подход художника в постановке и решении задачи уже указывают на то, что город предназначен «чистому зрению» как произведение изобразительного искусства. Однако только второй лист, представляющий вид на Театральную площадь, превращает панораму города в пейзаж «с атрибутами искусства».

Вид на Театральную площадь настолько обособлен в художественном отношении, что структурирует последовательность в отношении центр—периферия. Этим усиливается стилистическое сходство начального и заключительного листов, и они окончательно приводятся к «панорамности». Широкие кадры противопоставляются узкому, пустота — тесноте, отдаленность и уплощенность вида — массивной тяжеловесности «общего плана» кадра.

Композиция листа оправдывает его центральное (во всех смыслах) положение. Здание Каменного (Большого) театра соотносится со средней вертикальной осью и имеет подчеркнуто индивидуальное «лицо», заметно выделяясь среди уходящих за края листа однообразных построек казарменного типа. Дистанция до театра невелика и позволяет сосредоточиться на рассмотрении архитектурных частностей и окружающей застройки.

В процессе рассматривания многочисленные деформации перспективы приобретают осмысленность, и вслед за ними само построение пространства оказывается оправданным. Это не отсутствие системы, но просто другая система художественного мышления. Искажения нарастают от периферии к центру изобразительного поля. Площадь «ломается» по продольной оси так, что ее ближняя к зрителю часть вместе с мостом находится значительно ниже ее дальней части. «Бугор» скрыт (или, что равнозначно в данной ситуации, обозначен) цепью палаток-павильонов. Они показаны с очень высокой точки зрения, а строй домов на заднем плане — с низкой. Нескольким горизонтам, то есть движению по вертикали, соответствует движение зрителя по площади в обход театра. Он суммирует несколько ракурсов так, что его 7-колонный (!) портик развернут почти прямо на зрителя, а сам корпус театра, косо приставленный к портику, показан в трехчетвертном развороте. В пространстве образуются складки, которые организуют его в нескольких направлениях, а основной узел совпадает с очертаниями портика. Форма и расположение портика выделены так, что он оказывается изолированной от всего остального декоративной конструкцией. Он располагается в «сильной» позиции и является носителем самого общего смысла.

Можно заметить, что корпус театра за портиком столь же невыразителен, как и другие здания. Также существенно, что находящиеся рядом *выразительные* постройки (Никольский собор, Новая Голландия) остаются за кадром или виднеются вдалеке (Вознесенская церковь). Портик — не только разработан контрастно, но и принципиально не сравним с окружающим: это «неправильный», но

все-таки ордер, посередине монотонной застройки.

Упорядоченный классический портик-декорация обозначает театр. Семантически — это единственный знак среди *не*знаков. Он соотносится и с самим зданием театра, и с понятием «театр». Таким образом, портик — это ключ к интерпретации композиционных принципов, свернутая модель изображения. Соответственно его ключевая роль обозначена предельно центрированным положением как в рамках отдельного листа, так и в последовательности трех видов.

Подчеркнутая синхронность книги, то есть соответствие вклеек-иллюстраций датированным письмам из «Путевых очерков», позволяет считать, что рисунки создавались вместе с письмами, то есть в сентябре 1805— январе 1806 года.

***

Надо полагать, Мартынов мог быть знаком именно с этим изданием и не случайно обратил внимание на иллюстрации. «Большой театр» в своем альбоме литографий 1820–1822 гг. он повторяет почти дословно, вид на Академию художеств — сильно трансформирует, а сюжет с памятником буквально выворачивает наизнанку. Однако эти листы не несут следов логики секвенции: каждый существует изолированно от других.

Понятно, почему для художника были не приемлемы изображения, появляющиеся последовательно: к 1820-м годам аналоги «волшебных фонарей» перестали служить экспериментальным средством и достаточно прочно утвердились в обиходе развлекательной городской культуры. Область, где начал осуществляться новый эксперимент, относилась к тиражированию «высокого» искусства средствами литографии.

Техника печати с камня была сравнительно недорогой и не очень трудоемкой, соответственно отдельные литографии и альбомы имели спрос в первую очередь у демократического зрителя, а не среди коллекционеров-аристократов [1, с. 67–68]. Однако они трактовались не как занимательные картинки, но как «картины», произведения искусства — в их создании участвовали профессиональные художники: ведутисты, архитекторы и т. д. В то же время панорама не ушла совершенно из области «академического» изобразительного искусства в аттракцион, но оформилась в отдельный, к 1820-м годам уже вполне устойчивый жанр.

В литографиях Мартынова, наоборот, панорама и станковая картина сосуществуют и как бы обмениваются родовыми признаками жанров. Замкнутость композиции в кадре сочетается у художника с выбором низкого горизонта и показом широкого пространства. К картинности относятся и стилистические приемы Мартынова, предпочитавшего эффекты очень мягкой цветной литографии на фактурной бумаге. В целом оригинальность его произведений, сделавшая имя Мартынова известным, основана на сдвиге границ классических жанров, возвращении панорамы и картины в неустойчивое — «примитивное» — состояние. Вероятно, этим объясняется впечатление некоторой наивности и странной застылости его изображений.

Петербургские виды Мартынова акцентируют не «последовательность», а «серийность». Механическое умножение (расширение) пространства здесь непосредственно связано с сокращением временной протяженности отдельных сюжетов. Городские картины возникают как бы «вспышками» и рассчитаны на

короткое восприятие. Отсюда воздействие литографии — не деталью, а крупными массами.

Безусловно, на стилистику литографий Мартынова повлияло обучение у Сем. Фед. Щедрина в Академии художеств по классу пейзажной живописи (1773–1778) и десятилетием позже — пенсионерская поездка в Италию (1789–1794). Декоративизм, свойственный Щедрину, воплощался Мартыновым в еще более подчеркнутых формах, однако в его «ненормативных» панорамах они имели другое звучание.

После смерти учителя в 1804 году Мартынов был отправлен в Китай художником в составе дипломатической миссии графа Ю. А. Головкина (1805–1806), а по возвращении вошел в состав декораторов Дирекции императорских театров, работавших под руководством П. Гонзага (1808–1821). В 1819 году Мартынов создает серию литографий «Путешествие из Москвы до Китайской границы» — альбом в двух томах, что свидетельствует о его прочном утверждении в печатной графике. Уже здесь видно, как складывается подход Мартынова и как тщательно он отбирает сравнительно узкий диапазон приемов. Средства, которыми он оперирует, подчеркнуто дистанцированы от деятельности художника, которого можно назвать его ближайшим соседом по профессиональному цеху, — А. Тозелли. Оба они сначала были связаны с литографской мастерской Плюшара, оба почти одновременно работали по заказам П. Гонзага, и петербургские виды обоими были опубликованы почти одновременно. Но если у Тозелли «виды» слились в 10-метровую топографически точную панораму, то Мартынов предпочел иное решение, сформировав их в альбом.

На основании всего сказанного можно предположить, почему иллюстрации «Путевых очерков» привлекли внимание Мартынова. Для него, человека весьма независимого дарования, немного архаический язык петербургских видов Кер Портера был весомой альтернативой по отношению к современной образности. Однако остаются необъясненными приоритеты Мартынова: как уже было сказано, «Большой театр» со всеми его неправильностями он выбирает как идеальный образец.

Здесь он вслед за Кер Портером решает кадр «общим планом». Тяжеловесность массивного корпуса театра художник дополнительно усиливает за счет некоторого увеличения размеров здания: тем самым театр преобладает среди застройки площади уже не столько по выразительности, сколько по величине. При том же пространственном построении, когда изолированные предметы помещаются в непрерывность среды, Мартынов решает вид более «натуралистически» (правдоподобно). Ведущим мотивом остается ордерный портик театра. Приведенный в нормальное 8-колонное состояние и развернутый в соответствии с ракурсом театрального корпуса, широкий портик не противодействует пространству, но, наоборот, концентрирует его, задает его ритм, — иной, нежели ритм окружающих зданий и построек. В изображении мерный ряд классических колонн портика *при*-сваивает пространство и тем самым, *о*-сваивает его для узнавания и понимания. В офорте Кер Портера ордер был посторонним всему городу (и его зданиям, и пространству) и обозначал его в простом удвоении мотива (пространство обыденной жизни / классическое произведение). В литографии Мартынова обыденность противостоит уже самому про-

странству, понятому как «художественное». Другими словами, городское пространство приобретает собственное новое свойство и расширяется — становится более ёмким. Изображение театра в таком случае соотносится с городом в целом, но городом еще более эстетизированным, изъятым из повседневности.

Знак повседневности, сиюминутности и времени, в свою очередь, приобретает вневременной оттенок. Мартынов развивает эту тему в изображении Академии художеств, также обращаясь к офорту Кер Портера, но уже в значительной степени интерпретируя его. Композиция решена здесь таким образом, что противопоставляет близкое и далекое: унылую Английскую набережную — картинной панораме Васильевского острова. Но как бы ни была широка набережная и сколько бы ни простиралась она в своей однообразности, ее преодолевает ширина Невы, сливающейся с небом, в котором почти растворяются контуры архитектурной застройки.

Однако «внутренне пространство» изображения, которое отсчитывается от парапета набережной в глубину, в свою очередь, построено на взаимодействии двух планов или, точнее, двух объектов, относящихся к среднему и дальнему планам. Зданию Академии художеств по весомости формы сопоставлен пироскаф — парусно-пароходный кораблик. В 1820-е годы он был моднейшим техническим новшеством, а клубы черного дыма, которые валили из его трубы, — символом невероятного прогресса и «европеизации». «Сиюминутность» превращается в «вечность» не только благодаря факту изобразительной фиксации, но и вследствие того, что Мартынов с точностью копирует место, занимаемое корабликом, в аналогичной композиции Кер Портера. Подчеркнутая вертикаль мачты заменяется тонкой высокой трубой, линия которой рассекает пространство изображения примерно по границе «золотого сечения». Академии отводится узкий прямоугольник в плоскости листа, «городу» — квадрат.

Присутствие кораблика — факт, который соотносит эмпирику с эстетикой. Так, в другом месте на том же листе Мартынов помещает живописную паутину снастей — группу большегрузных судов у грузовой пристани. В офорте Кер Портера та же группа помещена не по центральной оси композиции, а сдвинута левее, но в пространстве реального города она почти совпадает с настоящим грузовым пандусом набережной.

Мартынов следует за Кер Портером даже тогда, когда создает зеркально противоположные по сюжету композиции. Очевидно, что литография с монументом Петру Великому настолько же настойчиво утверждает памятник во плоти, насколько офорт, ей предшествующий, *раз*-воплощает памятник. В результате этого в композиции Мартынова нарастают очевидные деформации, что было присуще и композициям Кер Портера.

Вторжение памятника в пространство изображения трансформирует его, закручивая по спирали: винтообразное движение начинается от фигуры всадника и распространяется к периферии как водоворот, — тогда как парадные фасады застройки не подвергаются изменениям. Контрапост ближнего и среднего планов, вовлеченных в действие, и безучастного к нему дальнего плана снова дифференцирует город-декорацию и город-обыденность. Находящийся на границе монумент Петру связывает и разделяет их. Все пространственные деформации определены здесь сюжетом.

Культурный герой, или, в данной художественной интерпретации, сверхчеловек, — творит город-произведение и одновременно — городом создается памятник. На глазах зрителя совершается и постоянно возобновляется превращение героя в статую, города — в картину.

Непосредственное выражение творческого жеста нашло отражение в названии литографии. «Le monument erige a Pierre le grand» выделяет главного героя, тогда как в «Путевых очерках» Кер Портера подпись под соответствующей иллюстрацией «The Palace of St. Isaac» относилась к его окружению. То же происходит с видом Академии художеств: для Кер Портера — это часть, для Мартынова — целое (ср. «View from the English Quay at St. Petersburg» Кер Портера и «L'Academie de Beaux Arts» Мартынова). Единственное, что остается без изменений, — название вида Театральной площади, где оба художника совпадают в образной интерпретации: подпись «Петербургский Большой театр» Мартынова соответствует подписи «Каменный (Большой) театр» Кер Портера.

Если Кер Портер в духе тотальной театральности видит город как сцену, которая сама по себе обозначает в его понимании Искусство (в смысле искусства в его *идеальном* проявлении), то Мартынов, основываясь на той изобразительной ситуации, где они единожды совпадают, развивает этот образ, утверждая на сцене Героя. Здесь очевидна эволюция жанра, тогда как сам принцип отнюдь не нов. Ср., например, «Натюрморт с атрибутами искусства» Шардена, где в качестве главного героя фигурирует статуэтка Меркурия работы Пигаля, и т. п. Так, образно говоря, город-«субстрат» искусства превращается в город-«ковчег» искусства.

***

В альбоме литографий 1922 года А. П. Остроумова-Лебедева оформляет фронтиспис как оглавление, используя каллиграфический курсив первых десятилетий XIX века в качестве образца и отказываясь от названий типа «вид на...»

В предисловии к альбому А. Н. Бенуа пишет о «естественной молодости», возвратившейся к петербургскому пейзажу в годы разрухи и воплотившейся в литографиях Остроумовой, чтобы «...любоваться тем, чем любовались сто и двести лет назад...» [2, с. 4]. Статья Бенуа написана в рамках традиционно отмечаемого ретроспективизма «мирискусников». При этом изображения Петербурга, принадлежащие к «прошедшему совершенному» времени, объединяются у него с образом реального города, который также приобретает свойства завершенности, совершенства, присущего лишь произведениям искусства (причем черты театральности и картинности особенно подчеркивались) и тем самым приобщается к вечности. С этим представлением были связаны мотивы города-памятника и города-картины, — окончательной «музеефикации» Петербурга.

Город-памятник многократно воспроизводит себя в городских памятниках архитектуры и скульптуры, город-картина — в изображениях. Остроумова помещает в альбом литографий вид Академии художеств, совмещая в едином синтетическом, многоуровневом образе «предмет» и «вид».

Мотив рефлексии и отражений явно преобладает в черно-белой литографии. Он не показан непосредственно, но воплощен в самой структуре листа и, главное, распространяется за пределы изображения, соотнося невидимое с оче-

видным. Вид показывает направление, противоположное (обратное) тому, откуда рисовали Кер Портер и Мартынов.

Так, боковой фасад Академии художеств, взятый довольно крупным планом от Николаевского моста, попрежнему занимает левую часть листа, а в оставшемся правом квадрате открывается вид на Адмиралтейскую набережную. Композиция Остроумовой-Лебедевой решается как переход от среднего плана к дальнему. Тема перехода, границы, многократно повторяется здесь и пространственно располагается точно в центре листа: два сфинкса возле спуска к Неве охраняют, словно Сцилла и Харибда, границу между Невой и набережной, между тенью и светом, между «искусством» и «произведением» (то есть — источником и результатом).

«Город Мартынова» отсчитывается в литографии вглубь от тех корабельных мачт, что размещаются сразу «за» этой границей, или — в плоскости — «над» ней. Город освещен еще более интенсивно, чем в его собственных литографиях, — и тает в этом обморочном свете, который в своей избыточности вновь возвращается белизной воды, отблесками на мостовой первого плана и даже на пилястрах академии.

Фрагмент фасада слева, целиком затененный, виден во вторую очередь, в возвратном движении ослепленного взгляда из глубины, когда зрение после этой молниеносной вспышки белого начинает постепенно восстанавливаться. Сначала он только лишь обозначает границу, откуда разворачиваются скачкообразно углубляющиеся пространства, затем — приобретает значение еще одной границы, разделяющей эмпирику и пространство изображения, — в конечном счете, она оказывается символически окрашенной: зритель смотрит из тени в не доступный ему свет и многократно отделен от него.

Он смотрит на город, но это — город, изображенный столетие назад. Зритель видит город 1820-х годов, — литографию, имитированную Остроумовой. Дальние планы составляют резкий контраст среднему, к которому относятся не только сфинксы, но и сам фасад академии. Средний план прорисован четко и резко, лишен признаков временной привязки и в этом смысле соотносится с безвременьем — с вечностью.

Единственное, что несет в себе следы такой же четкости и выключенности из времени, — это подпись художника внизу, у правой кромки изображения. Здесь город заканчивается. Подпись, которая сама становится изображением, свидетельствует о внесении рефлексии в петербургский вид. «Атрибуты искусства», отраженные в зеркале художественной рефлексии, превращаются в «произведение искусства».

Композиция Остроумовой-Лебедевой — воплощенная ретроспектива — в пространстве и времени завершает пейзаж, намеченный Кер Портером и увиденный Мартыновым.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Кер Портер в 1811 году женился на княгине М. Ф. Щербатовой, кузине А. Н. Оленина. По ходатайству Оленина, Александр I пожаловал Кер Портера золотым перстнем за завершение экспедиции.

**The Battle of Lodi (1803). The Defeat of the French at the Devil's Bridge, Mount St. Gothard, by Suwarow in 1804 (1804).

****Хотя это высказывание Жерара де Нерваля прозвучало в его рецензии на позднюю диораму «Потоп», представленную соавтором Дагерра Ш. М. Бутоном, но мы сознательно цитируем его в отношении «Шторма», являющегося более ранним примером.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Каганов Г. З.* Санкт-Петербург: образы пространства. М.: Индрик, 1995. 224 с.
2. *Остроумова-Лебедева А. П.* Петербург. Автолитографии / Предисл. А. Н. Бенуа. Пг.: КПХИ, 1922. 28 с.
3. *Ренне Е. П.* Британские художники в России в первой половине XIX века // С берегов Темзы на берега Невы. СПб.: ГЭ, 1997. С. 104–115.
4. *Ренне Е. П.* Роберт Кер Портер в Петербурге//Труды Государственного Эрмитажа. Л., ГЭ, 1985. Вып. XXV. С. 105–109.
5. *Ямпольский М.* Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000. 288 с.
6. Dictionary of National Biography. London: Smith, Elder, 1895. 1300 p.
7. *Nerval G. de.* Oeuvres, texte établis, avec un sommaire biographique, une étude sur Gérard de Nerval, des notices, des notes, un choix de variantes et une bibliographie, par Henri Lemaitre. Paris: Garnier Frères, 1958. V. 2. 904 p.
8. *Porter Robert Ker.* The battle of Lodi, or, an accurate sketch of General Bonaparte's campaign in Italy: chiefly intended as a companion to the great historical picture painted by Robert Ker Porter. New York: Printed by Southwick and Hardcastle, 1804. 39 p.
9. *Porter Robert Ker.* Letters from Portugal and Spain, written during the march of the troops under Sir John Moore. London: Longman, 1809. 320 p.
10. *Porter Robert Ker.* Travelling Sketches in Russia and Sweden during the years 1805–1808. London: R. Phillips, 1808. V. 1–2.
11. *Porter Robert Ker.* Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, 1817–1820. V. 1–2. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1821.

REFERENCES

1. *Kaganov G. Z.* Sankt-Peterburg: obrazy prostranstva. M.: Indrik, 1995. 224 s.
2. *Ostroumova-Lebedeva A. P.* Peterburg. Avtolitografii. Predisl. A. N. Benua. Pg.: KPHI, 1922. 28 s.
3. *Renne E. P.* Britanskie hudozhniki v Rossii v pervoj polovine XIX veka // S beregov Temzy na berega Nevy. SPb.: GE, 1997. S. 104–115.
4. *Renne E. P.* Robert Ker Porter v Peterburge//Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. L., GE, 1985. Vyp. XXV. S. 105–109.
5. *Jampol'skij M.* Nabljudatel'. M.: Ad Marginem, 2000. 288 s.
6. Dictionary of National Biography. London: Smith, Elder, 1895. 1300 p.
7. *Nerval G. de.* Oeuvres, texte établis, avec un sommaire biographique, une étude sur Gérard de Nerval, des notices, des notes, un choix de variantes et une bibliographie, par Henri Lemaitre. Paris: Garnier Frères, 1958. V. 2. 904 r.
8. *Porter Robert Ker.* The battle of Lodi, or, an accurate sketch of General Bonaparte's campaign in Italy: chiefly intended as a companion to the great historical picture painted by Robert Ker Porter. New York: Printed by Southwick and Hardcastle, 1804. 39 r.
9. *Porter Robert Ker.* Letters from Portugal and Spain, written during the march of the troops under Sir John Moore. London: Longman, 1809. 320 p.
10. *Porter Robert Ker.* Travelling Sketches in Russia and Sweden during the years 1805–1808. London: R. Phillips, 1808. V. 1–2.
11. *Porter Robert Ker.* Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, 1817–1820. V. 1–2. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1821.