



Небо – элемент любого пейзажа. В русском пейзаже небо становится специфическим элементом и символом, впитывающим в себя и историческую судьбу, и утопическую перспективу духовного развития. Поэтому русское небо отличается от немецкого, французского, английского или китайского. Небо – архетип всякого пятна. Русский пейзаж обнаружил в пятне неба драматический синтез натуральной метеорологии с человеческими чувствами. Такого тревожного неба не было в живописи ни у кого. Ключевые слова: русская живопись; небо; драматический синтез натуральной метеорологии с человеческими чувствами; тревожность русского неба. /

The sky is an element of any landscape. In the Russian landscape painting, the sky becomes a peculiar element and a symbol, which absorbs both the historical background and the utopian future of spiritual development. That is why the Russian sky differs from the German, French, English or Chinese one. The sky is an archetype of any stain. Russian landscape paintings have revealed a dramatic synthesis of natural meteorology and human feelings in the sky stain. No one has ever painted the sky so disturbing.

Keywords: Russian painting; sky; dramatic synthesis of natural meteorology and human feelings; disturbance in the Russian sky.



^ Александр Иванов.
Явление Христа народу
(Явление Мессии).
1837–1857

Небо в русском пейзаже / The Sky in the Russian Landscape

*О небо, небо, ты мне будешь снится!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла.*

О. Мандельштам

Понять русскую культуру конца XIX – начала XX века, наверное, нельзя без русского пейзажа. А сам этот пейзаж нельзя понять, не оценив того, какую роль играет в нем небо. В принципе небо почти естественный элемент любого пейзажа, не только русского. Но в русском пейзаже, как и в любом другом, небо становится специфическим элементом и символом, впитывающим в себя и историческую судьбу, и утопическую перспективу духовного развития. Поэтому русское небо отличается от немецкого, французского, английского или китайского.

Историческая символика неба тесно слита с его географическим обликом. Любителя живописи, приезжающего в Делфт, уже на вокзале не может не поразить облик неба, знакомый по шедевру городского вида Вермеера. Точно так же и всякого, кто посетит Санкт-Петербург, не может не приковать к себе его магический небосвод. Но одной лишь географической особенностью местной метеорологии тут ограничиться нельзя. За ней просвечивает история.

В исторической ретроспективе небо поначалу выступает как источник жизнетворного света и ассоциируется с солнцем и солярными культами. Таким мы знаем небо Египта и Греции, греческого Аполлона. Но небо как источник дождя в мифологической древности служит стихией не только света, но и влаги, где громовержец важнее Феба. Затем мы припоминаем ночное небо и астрономию, с ее календарными основами. Кронос вырастает за спиной Зевса.

Платонизм переводит натуральный и мифологический смысл неба в область вечных идей и форм. Философское небо строит космический порядок и соответствующие социальные иерархии, которые наблюдаются как в древнегреческой, так и в китайской философии, но в разных странах отражаются в разных политических идеалах. Небо как вместилище законов становится символом социальной упорядоченности, как части космического порядка и, соответственно, человеческой морали. К небу обращается взор, взыскующий истины, добра и справедливости. В иудео-христианской религиозной традиции

небо оказывается центральным символом нравственного законодательства, и союз земли и неба воплощается в символе горы. На Синае даруются человеку Законы, на вершине Вавилонской башни они терпят крушение, на Голгофе они восстанавливают свою силу.

Тем временем культура аграрного типа вытесняется цивилизацией, и небо срывается с городом. Для христианской символики само небо принимает облик Небесного Иерусалима. Утопия идеального города-государства Платона приходит из атлантической дали, но в Средние века она воспаряет ввысь. В качестве законотворящего образа Небесный Иерусалим становится схемой, по которой возводятся средневековые города и строится сакральное пространство икон.

Поэтому в иконописи небо предстает перед верующим как чисто символический образ, и его энергетика воплощается в сводах храма и сиянии золота иконы. Сами светила, бывшие до того естественными атрибутами небосвода, из иконы убираются, а вместе с ними и все метеорологические его атрибуты – тучи, облака, молнии и ливни.

Растождествование идеально-религиозного, светоносно-законодательного небосвода с небом метеорологических образов начинается после Коперника, когда земное небо понемногу освобождается от своих сакральных атрибутов, не теряя их окончательно, но отчасти возвращая им обычный натуральный вид атмосферы, связанной с человеческим дыханием. Небо обретает психологические черты, и в этой психологии неба мы и встретим уникальный облик неба в русской культуре. Но психологическое освоение неба в европейской культурной традиции проходит ряд важнейших стадий, без учета которых своеобразие русского неба не понять.

Ренессансная перспектива вернула небу его собственное место, связав его с землей с помощью горизонта – линии, объединяющей все точки схода линейной перспективы. Отныне горизонт становится тем местом, через которое взор человека может постепенно попасть на небеса и расстаться с грешной землей. Земля и небо стали жить вместе, но порознь.

Расставаясь с землей в пространстве, небо тем не менее не теряет с ней темпоральной связи. Праведник попадает на небо после смерти и потому смотрит на него как на свою будущую обитель, и оно понемногу начинает



текст
Александр Раппапорт /
text
Alexander Rappaport

> Ян Вермеер Делфтский.
Вид города Делфта. 1658-
1660, Маурицхейс, Гаага



^ Рафаэль Санти. Сикстинская мадонна

не только созерцаться, но и обживать. Европейская изобразительная традиция поначалу населяет небо образами святых, которые живут в небесах уже как в пространствах жилых покоев. Сикстинская мадонна Рафаэля ступает по облакам, как по коврам или подушкам. Человек же по мере сил совлекает на землю небесную благодать в виде идеальных или идеализированных городских храмов, площадей и дворцов, а затем и садов. Рядом с идеальной линией горизонта посредниками между небом и землей становятся идеальные архитектурные и садово-парковые декорации.

Собственно, пейзаж впервые в европейской культуре и вырастает из таких декораций. Итальянский юг становится идеальным, но зримым воплощением Аркадии, с ее небесным блаженством в пейзажах Клода Лоррена, породив романтический культ «картинности» (picturesque).

В европейском облике сада XVIII век разглядел ту психологическую естественность, которая стала казаться не глубже «урбанной» этикетности, хотя культ пастушеской невинности был всего лишь новым этикетом куртуазной манерности. Он дал простор для ландшафтной фантазии, и живопись наполнилась рощицами, прудами, руинами и овечками, за которыми синели холмы и горы, утратившие свой грозный и священный смысл.

В XIX веке они стали понемногу возвращать его себе. Джон Рескин, неутомимый путешественник по горам и предтеча альпинизма, ищет впечатлений, далеких от аркадических утопий. Его притягивает романтическая природа – бури и грозы, тучи и ливни, снежные перевалы и скалы, поросшие мхами. Русский пейзажист Иван Айвазовский с почти садомазохистской настойчивостью возвращается от сентиментальных пейзажей Неаполитанского залива к штормовым картинам кораблекрушения, заставляющим вспомнить не только Мальстрем Эдгара По, но и Леонардо, делавшего графические фантазии на тему бурь.

Поначалу в русском пейзаже на первом плане оставались картинные, идеализированные и итальянизированные виды городов (в особенности Санкт-Петербурга, который весь был своего рода Аркадией или Атлантидой небывалого масштаба), усадебных и придворных садов наслаждения, классицистических и барочных утопических фантазий, с их руинами и желто-голубыми далями. Но романтический порыв к природе очень быстро приводит не только Айвазовского с его морскими бурями, но и

других художников к природе, далекой от безмятежности и созерцательного блаженства. В русской природе обнаруживаются реалии географии и метеорологии, а также социальные реалии, далекие от Италии и Аркадии.

Мир русской природы в искусстве не исчерпывается понятиями «реализм» и «натурализм», то есть искусствоведческими категориями, с которыми сегодня все чаще пытаются вписать это явление в мировой художественный процесс, более или менее явно противопоставляя его не только романтизму, но и импрессионизму. Именно здесь, между романтическим пейзажем европейских художников начала XIX века и импрессионизмом французских живописцев его конца, русский реалистический пейзаж XIX века демонстрирует более глубокие психологические и социальные программы, чем пейзажи западноевропейских художников XIX столетия. Русский пейзажист ушел от идиллической картинности, но не просто в поиски «лермонтовской бури» или «горьковско-го буревестника». Эти схемы при всем их своеобразии гораздо беднее русского реалистического пейзажа. Русские художники, глубоко впитав новоевропейский принцип психологизации религиозно-нравственных и, следовательно, социальных ценностей, стали искать в родном пейзаже ответы на вопросы жизни, которых они не могли найти в законодательной и градостроительной действительности своего времени. Русский пейзаж передвижников был не столько этнографическим путешествием в мир крестьянина, оставшегося в социальном отношении в XVIII столетии рабовладельческой империи, сколько в мир иных метеорологических моделей, которые могли бы дать ответ на вопрос о путях существования человека в среде, не повторяющей моделей европейского христианства. Поздно пережив коперниканскую революцию, русские художники начинали свой нравственный ренессанс и отказ от иконописи в ситуации, когда им уже была доступна почти фотографическая техника изображения природы, тот новый тип связи земли и неба, который и обещал найти ответ на неразрешимые социальные вопросы. Не имея никакой концептуально-утопической базы для решения этих своих проблем, они вглядывались в картины, которые поставляла им родная природа, ища в них пророчества.

Унаследованную ренессансно-романтическую способность отождествлять внутренний духовный мир с внеш-



^ Исаак Левитан. Над вечным покоем. Церковь Петра и Павла в Плесе



^ Иван Айвазовский. Встреча рыбаков на берегу Неаполитанского залива. 1842

ними образами ландшафта (от Лоррена до Кольриджа), они использовали как эвристическое средство моделирования мироздания, хотя теоретических программ они и не сочиняли. Бегство в природу для русских художников второй половины XIX века было, разумеется, видом бегства от действительности, но не за границу и не в идеализированную Италию (с этого, правда, все началось, но продолжалось недолго), а в собственную, невозделанную, не обжитую и не освоенную природу, сохраняющую свой дикий нрав и вид, но заряженную невиданной энергетикой просторов. В природе они искали то, чего ищут все беглецы, все мигранты, все кочевники – новую землю. Но как представители христианской нравственной культуры они находили в ней новое небо. Еще Пушкин и Лермонтов, вслед за Байроном, погибшим в Греции, и Бертоном, поэтом, дипломатом и разведчиком, чуть не погибшим в Афганистане, ищут природу в горах Кавказа, ищут бури в морской стихии. Но взгляд Лермонтова уже упал на небо, и он увидел там «тучки небесные, вечные странницы». Передвижники – неудачный термин, в Англии его переводят как «wanderers», то есть «странники», откуда тянется к ним нить через Гейне к Гете и его дороге, которая не пылит и обещает путнику отдых. Нет, дороги русских странников, увы, пылили, изнурили непроходимостью и уж чего-чего, а отдыха не обещали. И тем не менее наши странники, калики перехожие, передвижники и подвижники этого не испугались; шли, отсчитывая версты своих буквально непереносимых просторов. Святую Русь изобразить нельзя, ее можно только исходить, испытав ее безысходность.

В этих просторах, которые обычно ассоциируют со степью и полем, но в какой-то мере и с лесами, небо становится главным элементом пейзажа. Просторы земные естественно превращаются в просторы небесные, и действия, события этих просторов с земли переносятся на небо.

Метеорология становится новым театром драматических событий. Земля сводится часто лишь к горизонту, еще как бы не освещенному утренним светом. Облака, солнечные лучи, особенно в моменты закатов и восходов, метаморфозы небесных знамений привлекают художников больше, чем растительный и социальный мир земной поверхности. Последний выступает как поверхность, отражающая эти небесные события. Люди порой совсем

исчезают из поля зрения художников или пририсовываются как обязательный нормативный атрибут, даются намеком, так что в них порой невозможно разобрать ни рода, ни племени. Но и род, и племя демонстрируют на сей раз небеса, уникальные в географическом и метеорологическом смысле.

Эскапизм этого взгляда в том и состоит, что энергетика и драма ищется не в человеческих делах и подвигах, а в природных явлениях, не предполагающих экстерриториальности, остающихся у себя дома. Это и не внутренняя эмиграция и не аркадийный блаженный сон. Это, скорее, пророческий опыт созерцания с широко открытыми глазами и трезвостью духа, вззирающий на небо и взыскующий знамений.

Реализм подобного взгляда в том и состоит, что средства изображения оптических реалий ближе и понятнее любых форм концептуализации. Понятийное оформление отстает от непосредственной, почти фотографической оптики, с ее ренессансной готовностью видеть, опережающей способность понимать. То, что при этом открывалось взгляду, так и не было оформлено и постигнуто в понятиях. Солнечные пейзажи интерпретируются все еще как всего лишь умиление временами года, хмурые осенние и зимние виды родного бездорожья толкуются как изобразительные эквиваленты безнадежности, дорожной (железной и не железной) тоски и безвыходности. Эти интерпретации, по-своему справедливые, все же проходят мимо того, что весь этот заунывный или умиленный видовой репертуар союза земли и неба как явлений, не только соответствующих психологии настроений, но и превосходящих их, открывает новые категории самопознания и ориентации. С этой точки зрения, лишенный гор российский пейзаж вызывал к жизни новые способы постижения связи земли и неба, который вызывает в памяти и Вавилонскую башню Брейгеля, и другие его пронзительные пейзажи.

Когда искусствоведы сетуют на то, что с формальной точки зрения русские пейзажисты остаются мало вовлеченными в колористические и световые поиски французских импрессионистов, то с этим наблюдением можно согласиться. Труднее согласиться с этим, как с фактом простой нечувствительности к живописной форме. Французский импрессионизм при всем своем колористическом богатстве вовсе не был приспособлен



к постижению российской духовной проблематики, он был скорее способом отвлечения от местных городских реалий, чем поиском их решения. Ближе всего к русскому природному пейзажу во французской живописи не Моне и не Мане, а Писсарро, Утрилло и Марке, вглядывавшиеся в городской пейзаж с той же взыскующей истины наблюдательностью, с какой русские художники вглядывались в поля и дороги своей родины. Восторги Андрея Вознесенского перед Гогеном, который «дал круглая через Яву с Суматрой», крайне неуместны для осмысления поисков русских пейзажистов, которые не могли посетовать на пространственную стесненность местной природы, а ярких красок юга не искали, так как находили достаточные колористические ресурсы в свинцовых тучах севера и пробивающихся сквозь них лучах.

Можно понять искусствоведов, которые судят реалистический русский пейзаж как несвободный и тяжеловесный. Они избегают от вменявшегося поклонения передвижникам, которое для соцреализма было железным занавесом между русской и западноевропейской художественной культурой, и не могут забыть, что все эти реалистические поиски ответа на «русские вопросы» в пейзаже, даже если это русское небо, так ничего особенного и не открыли не только для своих, но и для чужих.

Отсюда относительная невостребованность русского пейзажа западным зрителем. Реакцией на реалистический пейзаж передвижников был не только «Мир искусства» с его возвращением к куртуазности картинных садово-парковых шалостей и милых уголков. Реакцией на него была и колористика импрессионизма, реакцией на него был и угрюмо-оптимистический супрематизм Малевича, который «проколол» купол неба и вышел в белый и черный космос межпланетного пространства, космос, открывший наконец новый способ соединить с горизонтом хлебопашцев, уже лишенных глаз и ртов. Утопические картины крестьянской утопии Малевича отличались от крестьянской утопии Чаянова не только тем, что были, по сути своей, антигородскими, но и тем, что люди у Чаянова были с глазами, ртами и вообще с индивидуальными чертами. Сохранялись глаза и рты у людей и в соцреалистических пейзажах, хотя порой лица трактористов и жнецов колхозных полей тоже казались масками. Они унаследовали, вопреки всем гуманистическим декларациям, итог супрематизма – уничтожение человеческой индивидуальности.

Тут мы сталкиваемся с трудной и до конца еще не ясной диалектикой коллективных и индивидуальных форм постижения человеком мироздания и обустройства в нем своего дома и своего лица. Супрематический космизм частично можно рассматривать как развитие метеорологического эпоса художников реалистов. В нем тоже человек был сведен к исчезающей подробности.

Но если допустить, что при этом сам метеорологический и экологический эпос этих пейзажей был своего рода проектом психологического пространства, то этот проект будет отличаться от супрематического несравненно большей индивидуализацией. Ему несвойственен схематизм геометрических фигур Малевича, как несвойственен и экзотический хаос пятен в живописи Кандинского. Здесь масштабы космизма и экзотики не теряют связи с горизонтом земного бытия и земного космоса.

Если говорить о пятне как важной категории для понимания и самого неба, и его живописного изображения, то тут тоже можно провести параллели между трактовкой пейзажа реалистами XIX века и абстрактными экспрессионистами, начиная с Кандинского. Достаточно внимательно рассмотреть морские фантазии Айвазовского, чтобы увидеть, в какой мере они были манифестацией чистого воображения в сфере категории пятна и насколько они богаче беспредметных фантазий на эту же тему у Кандинского. Но ни пятнистый, ни геометрический схематизм все же не может считаться развитием реалистического пейзажа, так как понизил уровень сложности в постижении природы как модели самопознания, представленной в реалистическом пейзаже, и прежде всего в простой утрате той энергетически существенной оппозиции, которая в этом пейзаже задавалась противостоянием земли и неба и энергетическими ресурсами этой оппозиции во всем его предметном богатстве. Один из лучших русских художников XIX века, Александр Иванов пытался соединить фигуративный пейзаж с реалистическим небом в своем «Явлении Мессии», но опыт провалился. Достоинства натуральных эскизов на полотне исчезли, небо и пейзаж оказались не связанными с фигурами, целое развалилось.

Небо – архетип всякого пятна. И как таковой он противопоставлен всякой фигуративности, как геометрической, так и органической. Но русский пейзаж обнаружил в пятне неба драматический синтез натуральной мете-



орологии с человеческими чувствами. Такого неба не было ни в бледном небе венецианских пейзажей Гварди и Каналетто, ни в мистическом фосфоресцирующем небе Каспара Давида Фридриха, ни в театрализованном небе голландцев и фламандцев, Констебля и французских реалистических пейзажистов, но нет ни у Констебля, ни у французов отчаянной тревожности русского неба.

Это небо в XIX веке еще не было продырявлено ради космической белизны или черноты. Здесь не было «победы над Солнцем», здесь не было победы над природой и насильственной экспроприации ее милостей. Здесь было нечто совершенно иное – поиск и обретение неба как энергетической модели уникального земного пейзажа, уникального в космическом (такого пейзажа нет на известных нам планетах Вселенной) и в собственно географическом смысле: этот пейзаж соответствует широтам и долготам российской территории. Быть может, подобные метеорологические и экологические картины дает природа Канады и США; вероятно, в них есть свои особенности (они заметны, например, в живописи Уайеса и Кента), но эта тема нуждается в особом исследовании.

Теоретики социалистического реализма в своей борьбе с авангардом как с революционной альтернативой их собственному проекту не заметили, что в реалистическом пейзаже XIX века вообще нет революционной инициативы, что эпический пафос реалистического пейзажа в гораздо большей степени наполнен созерцательной, нежели деятельной установкой, что он по-своему искал новой сакрализации природы, отличающейся от проектов ее супрематической сакрализации и утопической иконописи соцреализма. И в этой природе прозревались способы соединения исторического и вечного. Уникальность этого пейзажа была в том, что метафизика платоновской космической трансцендентности в нем преодолевалась земной имманентностью. Небо реалистического пейзажа оставалось земным небом.

Это позволяет видеть и в самом реалистическом пейзаже русских художников второй половины XIX века те интуиции, которые через сто лет стали осмысляться французской философией постструктурализма, в частности Делезом. Имманентность значит в данном случае неистребимую посюсторонность жизни, невозможность выскочить за ее пределы. Оставаясь в пределах пейза-

жа, художники научили нас тому, что жизнь, за которой может быть, уже ничего и нет, дает нам то, что «тот свет» только обещает. Но нам достаточно и «этого», если не на небе, то под ним, что ничуть не хуже, а может быть, и лучше. Мы не знаем, куда ведет дорога жизни. Но пока дорога длится, покуда небо над головой, покуда мы живы, у нас, в сущности, есть нечто, что больше счастья. Ибо жизнь больше счастья, которое можно встретить, а можно и не встретить, а встретив, потерять на жизненном пути. Но вот небо потерять нельзя, даже заблудившись. Оно вплетено в жизнь, оно – часть ее ткани.

Привычка отождествлять пейзаж передвижников с соцреализмом и сталинской культурой, конечно, не способствует такой интерпретации. Все же нельзя забывать, что русские пейзажисты, даже если они и писали пейзажи, напоминающие нам о Колыме и Соловках, никого туда ссылать не планировали. Наброски видов соловецких пейзажей, сделанные незадолго до расстрела отцом Павлом Флоренским, в большей мере восходят к русскому реалистическому пейзажу XIX века, чем к супрематизму Малевича или абстрактным фантазиям Кандинского.

Справедливости ради можно заметить, что соцреализм волюно или неволюно сохранил какие-то черты русского пейзажа XIX века, но утратил при этом его смысловой нерв, превратив его в фон картин в стиле пейзажных праздников в потемкинских деревнях или в голубой океан самолетов и ракет, это небо отчасти бороздящих, отчасти убивающих. И лишь реалистический кинематограф конца XX века в какой-то мере стал вновь пить из источника, пробитого трудами Левитана и Саврасова, Айвазовского и Васильева. В наши дни интерес к реалистическому пейзажу отравлен сентиментальной лубочностью и третичным символизмом в духе дешевых натуралистических олеографий, а порой и использованием неба в концептуальных плакатах.

Но поскольку социальные вопросы, ответы на которые искали в тревожном и непостоянном русском небе передвижники, так и не были найдены ни певцами колхозных полей и городских новостроек, ни певцами космодромов, есть надежда на то, что в какой-то форме (в какой – никто не знает) эти пейзажи и это небо вновь вернуться в мир духовных поисков и живописных экспериментов русской культуры.