



**А.В. Марков**

*Российский государственный гуманитарный университет*

## **ЭСТЕТИКА ПИРАНЕЗИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПРОТОКУРАТОРСТВО ПУБЛИЧНОГО ПРОСТРАНСТВА**

Хотя систематического восприятия наследия Пиранези как конструктивной эстетической программы в русской литературе не было, необходимость примирить классицистский образ Петербурга с притязаниями авангарда на изобретательность иногда приводила литераторов к созданию пространств, напоминающих Пиранези. В статье рассматриваются два примера такого русского пиранезианства: спор писательницы Мариэтты Шагинян и философа Михаила Лифшица о стилистике Михайловского замка и прилегающего пространства и поэтический экфрасис Марии Веги возможного памятника Ломоносову на стрелке Васильевского острова. Раскрываются ограничения в видении архитектурных комплексов Петербурга всеми авторами, которые и потребовали компенсаторно создать вариант «бумажной архитектуры», близкой эстетике Пиранези. Доказывается, что усвоение эстетики Пиранези было определено усложнением представлений о публичном пространстве и структурными противоречиями литературного описания публики сложно организованных пространственных комплексов, так что смыслы пиранезианства были восстановлены самим порядком описания в своеобразном виртуальном кураторстве, наследующем некоторым особенностям «петербургского текста».

Пиранези, протокуратство, коммеморация, экфрасис, бумажная архитектура, публика, эстетика архитектуры, петербургский текст

### **Введение**

При всей высокой восприимчивости русской культуры к самым разным художественным стилям и способам построения искусства как института, до сих пор в литературе в широком смысле как письменной рефлексии над живописными и графическими формами выразительности почти не присутствуют два имени: Арчимбольдо и Пиранези. Тем удивительнее, что за каждым из этих имен стоит способ отношения к миру и свой способ выстроить мир, как мы говорим «мир Кафки» или «мир Пруста». В литературе в предпочитаемом нами широком смысле, включая журналистику, очерк и публицистику, оба имени начинают звучать на страницах журнала «Химия и жизнь», в котором поощрялись эксперименты с обновленной сюрреалистической иллюстрацией. Введение имени Арчимбольдо [2] и Пиранези, хотя бы как того, кому посвящены объемистые альбомы в библиотеке Эрмитажа [4], обосновывало иллюстративную программу журнала и значимость искусства как модели для понимания сложных процедур химического эксперимента и внедрения химического производства, в том числе как социального института, в повседневность. Таким образом, уже на этом примере мы подходим к главной проблеме нашего исследования: как публика, компетентная в устройстве современной науки, которая расширялась, была склонна воспринимать не просто визуальные произведения, из которых можно извлечь какие-то выводы, но сложно организованные и сложно работающие с пространством изображения, – которые принимаются так же, как достижения науки, со своим режимом времени и собственными крите-

риями, что именно явится «подлинным» и «научно обоснованным».

Такую победу принятия факта сложной организации над эмоциональными режимами реагирования на отдельные образы мы называем протокуратским, исходя из главной задачи кураторства – создания публики, которая не столько самоорганизуется, пусть даже в соответствии с тем порядком, который Бодлер и Беньямин называли «фланёрством», сколько направляется самими условиями существования пространства сложных установок (сооружений), исчерпывающих все возможные смыслы данного места. Такая неопределенная публика должна расширяться благодаря самому своему целенаправленному движению, и в этом смысле она отличается, при многих сходствах, от публики авангарда, которая уже вовлечена в действие.

При этом такой порядок публичности подразумевался проектом Пиранези, который, как показала недавняя его реконструкция Л. Кантор-Казовской [6], представлял собой гротескную попытку вычестить греческий элемент из исторической римской архитектуры и тем самым превратить любое восприятие древности в реализацию ряда отвлеченных идей, таких как идея стиля, конструкции, инфраструктуры и других – которые прежде реализовывались в «бумажной архитектуре», рассчитанной на профессионалов (коллег и заказчиков), а теперь стали частью нормы публичного восприятия любого специфического визуального объекта. Применяя методологию Кантор-Казовской к русскому пиранезианству, мы вскрываем, в какой мере в русской литературе советского периода стал возможен не просто переход от «бумажной архитекту-

ры», от воображаемых пространств, к анализу реальной публичности, но соединение, часто парадоксальное, режима индивидуального воображения и режима публичного действия структуры, вызывавшее свои споры и недоумения.

### Основная часть

Впервые имя Пиранези как способ обозначить впечатление от лестничных площадок и внутренних помещений здания появляется в романе Г. Алексева «Зеленые берега» (1984), где с эффектами Пиранези сравнивается «Золотистая пыль в узком оранжевом солнечном луче» [1, с. 149] – что более чем удивительно, учитывая черно-белую графику *темниц* и лабиринтов Пиранези. Но это связано с общим смыслом эпизода, исследованием того, насколько последовательность аффектов позволяет человеку утратить контроль над собой, забыться, и тогда возвращение контроля над аффектами требует воспринять цвет как способ отчетливо переживать вполне сюрреалистический опыт лестницы, и тем самым сохранить над собой контроль. Когда имя Пиранези названо, то вопрос о кураторском превосходстве структуры над индивидуальными эмоциями, и непосредственном переживании уже структуры, а не эмоции ввиду визуальных образов, с наличием неперемного эксперимента с оговоренными условиями, уже решен. Но нас интересует то, как стало возможно это превосходство, когда оно было еще проблемой, а не решением.

В советской культуре существовало более раннее пиранезианство, точнее, эстетика прощания с бумажной архитектурой в пользу особого публичного эффекта реальности, которое могло не осознаваться именно как подражание данному художнику, но следовало из особых предпосылок отдельных писателей. Мы рассматриваем два самых ярких примера такого пиранезианства, и оба раза они связаны с городом на Неве и укоренены в «петербургском тексте»: это видение Михайловского замка, которое отстаивала Мариэтта Шагинян в начале 1950-х, и проект памятника Ломоносову на стрелке Васильевского острова, эфрасис которого дала поэтесса-реэмигрантка Мария Вега уже во второй половине 1970-х, когда она вернулась в СССР и провела остаток дней в основанном ее крестной матерью Марией Гавриловной Савиной Доме ветеранов сцены.

Следует отметить ряд сходств между обеими писательницами: символистская генеалогия и позднесимволистская поэтика стихов, принятие советской культуры как народной и разделяемой большинством потенциальных читателей, а не как части собственно литературного проекта, определенная игра с массовой культурой и умелое использование ее штампов (скажем, шпионский детектив «Месс-Менд» Шагинян и романс «Институтка», который принято приписывать Веге, и который по образности ничем не противоречит ее устойчивой поэтике), восторженное внимание к музыке, архитектуре и пластическим искусствам, бытовая честность на протяжении всей жизни, несмотря на идеологические уступки, и наконец, переживание масштабного строительства как чего-то очень живого, даже интимно существенного.

Наша гипотеза состоит в том, что перед обеими писательницами встал вопрос, как соединить режимы ностальгии, неизбежные в центре Ленинграда, где всё уже построено и всё имеет свой собственный культурный смысл, размещенный в прошлом, с общим патетическим переживанием необходимости новых строек как народного дела. Такое соединение и давало гротескные образы, которые можно назвать пиранези-евскими, которые исходят из того, что проектный характер Петербурга должен быть сохранен, но новый тип компетентной публики требует полного отказа от тех образов и культурных ассоциаций, которыми славится Петербург, в пользу постоянной реконструкции замыслов, постоянного возвращения к начальному проектному характеру города, к концепту, который все время проясняет себя. И в случае Шагинян, и в случае Веги это был своеобразный платонизм, принимавший именно проектирование Петербурга за подлинную сущность Петербурга и переживаемый прямо здесь и сейчас – такой подход Шагинян и вызвал гнев философа Михаила Лифшица, с его строгим историзмом и антиплатонизмом, который увидел в оптике Шагинян пример своеобразной бесхозяйственности, неумение видеть в структуре хозяйство, поддерживаемое специалистами, а не публики.

В развернутой и шумевшей рецензии на книгу путевых дневников Шагинян философ постоянно возмущался тем, что писательница, видя те или иные явления в хозяйстве из окна автомобиля или при беглом разговоре, быстро создает схему, иногда с привлечением консультантов, – но всякий раз эта схема не работает, оказывается непроизводительной, банальной, упрощенной или ошибочной, так что практические выводы из нее только повредили бы делу. Явно Лифшиц видел в этих дневниковых записях нечто противоположное настоящей философии, которая, всматриваясь в явления, подбирая нужный метод, осторожно экспериментируя, и позволяет понять действительные процессы и улучшить их. Не является исключением и поездка по Ленинграду, где, как считает Лифшиц, Шагинян показывает незнание истории архитектуры.

Шагинян писала, что закрытый главный фасад не существовал в начальном проекте замка, что этой «крепостной замкнутости» в проекте Росси «не было» [8, с. 166], что архитектор проектировал открытую аллею, и хвалит современных ленинградских архитекторов, превративших пространство перед дворцом в публичное, что они «сняли стену, прорезали ход к Инженерному замку и открыли садик для народа». Для Шагинян это изменение пространственной среды и есть настоящее исполнение замысла архитектора – замена любых закрытых пространств открытыми, а значит, и возможность напрямую непосредственно соприкоснуться с историей. Лифшиц считает, что Шагинян спутала Михайловский замок и Михайловский дворец – но на самом деле Росси руководил и засыпкой каналов и организацией пространства вокруг дворца, так что права была Шагинян, а не Лифшиц, говоря, что проект Росси подразумевал создание единого и не рассекаемого никакими оградами пространства.

Лифшица [7, с. 230] раздражало панибратство писательницы с историей, и поэтому он изложил свою

реконструкцию истории Михайловского замка. Он как раз был открытым с самого начала: «Он стоял как бы на острове, открытый со всех сторон», когда не были засыпаны Церковный и Вознесенский каналы. Рост деревьев, затенивших замок – необратимый процесс, а желание Шагинян видеть «еще молодую, широкую аллею, помолодевший облик мрачного замка» – это простое мечтательство, никак не отвечающее собственным законам истории, где публичное пространство усложняется и становится другим, чем оно было раньше. «Дать ему [замку] столько света в настоящее время не представляется возможным». Получается, что если Шагинян исходит из того, что публичное пространство можно в любой момент восстановить, поскольку образцы и свидетельства говорят об общей идее дворца как идее открытости, то Лифшиц замечает, что замок строился как крепость, и поэтому любое отношение к этому памятнику прошлого будет иметь дело с идеей замкнутости, а не разомкнутости, и только достоверное и точное знание прошлого, всех обстоятельств строительства и работы замка, позволит нам самим не впасть в эту замкнутость, вредную для хозяйства.

Но интересно, что Лифшиц считает, что когда замок был на острове и система каналов отделяла замок и горнверк с памятником Петру от города, тогда он и получал больше всего света. Лифшиц мыслит живописно и антипиранезиански, исходя из того, что возможность представить замкнутый предмет – это и есть возможность видеть его с наибольшей наглядностью. Тогда как Шагинян выступает как пиранезианка – она исходит из того, что любая замкнутость, любая ограда делает замок более мрачным. Лифшиц считает, что стеной Шагинян назвала хозяйственную ограду, и придумывает свою историю, что этот забор не имел отношения к архитектуре, он функционален и никак не связан с восприятием архитектуры. Лифшиц и говорит, что Шагинян «плохо разбирается в дворцах» – иначе говоря, принимает какие-то отдельные операции по реставрации объекта за действительные режимы существования объекта. Тогда как в оптике Шагинян, наоборот, всё функциональное и хозяйственное входит в готовую конструкцию, что вполне отвечает современной реконструкции идеи *темниц* Пиранези [6], обозначенной в нашем Введении.

При этом Лифшиц считал, что «[д]ворец, построенный для удовлетворения рыцарских претензий Павла, имел вид крепости с внутренним двором, подобием готического шпиля и подъемными мостами через рвы, наполненные водой». На самом деле, крепостная функция вовсе не требовала никакого специфического готического стиля: каркасный шпиль не имеет ничего общего с каменными шпилями настоящей готики. Но общая культурная легенда о замке как мрачном и запутанном сооружении, наподобие рыцарских замков, оказывается здесь сильнее реальных наблюдений над тем, как этот замок устроен, в котором анфилада парадных залов и зеленый тронный зал меньше всего напоминают залы в орденовых замках, действительно для собрания рыцарей, но соответствуют стандарту дипломатических приемов конца XVIII века. Тогда как, бесспорно, Шагинян, несмотря на непродуманность многих замечаний в путевых заметках, обладала

несравненно большей культурной интуицией, чем ее критик: она исходила из того, что дворец XVIII века имеет общую схему, а любое обновление территории, от России до наших дней, и позволяет увидеть замок в соответствии с некоторой общей идеей дворца. В этом смысле, Лифшиц, конечно, противник любого такого доверия к обновлению как «модернизма», исходящий из того, что в истории всякая новая форма становится неповторимой, что возвращения к прошлому нет, что бы в истории ни происходило.

Мария Вега, вернувшись в СССР и обосновавшись в Доме ветеранов сцены, основное внимание уделяла локальной мифологии этого дома, но думала и о Ленинграде как особом месте памяти и забвения. Ее гимн Ломоносову заканчивается экфрасисом циклопического сооружения, которое, судя по размещению, должно занять часть Васильевского острова, в том числе вобрав в себя Университет:

Быть может, Ленинград, наш верный друг,  
Отдаст свой долг Великому Помору, –  
На Стрелке будет выстроен помост  
И к саркофагу поведут ступени,  
Чтобы лежал, челом касаясь звезд,  
Крестьянский сын, великий русский гений.  
И толпы потекут к нему тогда  
Со всей земли для низкого поклона...  
Темна, темна летейская вода,  
И у причала спит ладья Харона [3, с. 254].

Этот пример бумажной архитектуры нужен поэте, чтобы противопоставить открытое закрытому, футуристическую установку-мавзолей – усыпальнице Александрово-Невской Лавры, где ученому приходится лежать «у летейских вод» «среди великосветской черни», то есть противопоставить старой публичности эмоций новую публичность пиранезиевского типа, с постоянно переизобретаемыми и обновляемыми как бы архетипическими формами архитектуры. Но общим образом для реальной и воображаемой усыпальницы оказывается образ Леты, забвения среди дождей и непогод, могил «Изъеденных дождями и веками» – бумажная архитектура может быть осуществлена только в перформативном жесте, и Ломоносов остается на своем кладбище. Едкие дожди в стихотворении Визи, вероятно, пришли из «Лаодамии» Иннокентия Анненского, где Гермес предвосхищает свое будущее как религиозного факта, необходимого для интерпретации культуры, как свое будущее в Петербурге и общее будущее Петербурга и Летнего Сада:

Когда веков минует тьма и стану  
Я мраморным и позабытым богом,  
Не пощажен дождями, где-нибудь  
На севере, у варваров, в аллее  
Запущенной и темной.

Конечно, идея музея-обсерватории как наиболее продуктивного места памяти, и создающего правильную перспективу развития наук, высказывалась многими мыслителями от Афанасия Кирхера до Н.Ф. Федорова. Также очевидны аллюзии и на хрестоматий-

ное «Все флаги в гости будут к нам» и «во лбу звезда горит», и на образ человека как микрокосма, способного своим гением не только познать мир, но и подчинить стихии. Но важно, как устроено это сооружение: к нему можно прийти пешком, подражая Ломоносову, но сам ритуал подразумевает некоторую исключительность события, которой все оказываются причастны. Таким образом, пиранезиевское и антипиранезиевское начало оказываются примирены, а не разведены как в случае спора Шагинян и Лифшица, в том, что все архетипическое в архитектуре объявляется уже необходимой частью переживания Петербурга, переписывается в таком протокураторстве петербургскому тексту, где есть дожди, печаль, замыслы и целый космос культуры.

На самом деле, такой конфликт между пиранезианским и антипиранезианским видением Петербурга был предопределен еще опытами XIX века, такими как знаменитый очерк В.Ф. Зотова [5], долгое время приписывавшийся (в том числе А.А. Блоком) Аполлону Григорьеву. Согласно Зотову, Петербург представляет собой особый тип публичного пространства, как раз делающего невозможной простую прогулку как перемещение на дальние расстояния. Этому мешают особенности инфраструктуры, начиная с устройства мостовых: «Для красы или какой-нибудь другой тонкой цели, о которой мы не догадываемся, они посыпаются еще сверху толченым кирпичом, который при малейшем ветре засыпает глаза прекрасною пылью, а при дожде марают платье очень эффектного цвета грязью» (Там же, с. 38). В этой фразе замечательно соединение двух оптик: свободной прогулки, когда вдруг неожиданный ветер и может нанести пыль в глаза, и вынужденного передвижения под дождем, когда гулять особенно не хочется. Таким образом, перед нами мир частого вынужденного передвижения, в котором просто инфраструктура не позволяет передвигаться до конца свободно, и пиранезианство полного принятия Петербурга как сложной инфраструктуры публичной уравнивается антипиранезианством неприятных эмоций.

Другое противоречие очерка Зотова – рассуждение о разнообразии или однообразии петербургских улиц. Зотов говорит, что петербургские улицы не больше похожи друг на друга, чем Пекин на Варшаву или Калькутта на Царевкокшайск (нынешнюю Йошкар-Олу). Но чем они отличаются, если везде «желтые стены с красными крышами», если «какой-нибудь эксцентрик окрашивает их замысловатую краскою светло-лосиного или гнедо-розового цвета, то это где-нибудь на Песках или в отдаленных линиях Петербургской стороны»? (Там же, с. 35) Получается, что основанием различия становится не сама архитектура, а ее лабиринтная общая структура, необходимая для крупного города, та сложная сеть магазинов и складов, делающая передвижение по любой улице движением по замкнутому пространству. Зотов каталогизирует запахи города, которые только как-то и могут дать представление о невидимой конфигурации магазинов и складов, непрозрачной и пугающей. Таким образом, утверждается, что пиранезианство может существовать на уровне не проектов, а интуиции, вроде нюха, что, конечно, сближает его не с бумаж-

ной архитектурой, а с той общечеловеческой интуицией мироздания, где вдруг рядом будут Пекин и Варшава, где циклопизм окажется просто необходимой частью высказывания этой интуиции, как это и происходит у Веги в строках, переносящих Ломоносова из мира кладбищенской помпезности в мир всемирного архитектурного воображения.

Согласно Зотову, единственным публичным пространством Петербурга оказывается мост, что сразу напоминает помост в стихах Веги: на нем люди едят, встречаются, покупают товары, разговаривают, любопытничают, смотрят на реку как на зрелище – Зотов иронически сравнивает мосты с римским форумом. Но при этом форум, вполне в духе Лифшица, указывающего на поздние дворцовые заборы, сравнивается с пространством у хозяйственного забора, прагматического сооружения, которое и позволяет нам понять необратимость истории. Зотов говорит, что если торговля или общение не удаются на мосту, они вполне получают около забора, который тоже оказывается и местом зрелища (глядеть сквозь щели), местом сиделок рядом, торгового обмена и долгой остановки зевак. Тем самым оказывается, что здесь Зотов мыслит как Лифшиц, который видел в практической ограде свидетельство того, что никакого публичного пространства создать невозможно усилием воображения, можно только зафиксировать действительную социальную жизнь в этот период, но при этом поддерживает скорее позицию пиранезианскую, где всё же само это ограниченное пространство может поддерживаться архетипической архитектурной структурой, а не историческими знаниями.

И когда речь заходит о белых ночах, Зотов мыслит как раз скорее как Шагинян, видя в этом явлении возможность молчаливой мысли, которая вопреки повседневной суете города и может осуществиться как некоторое обособленное и обновленное видение каждого предмета, как музыкальности города. Романтическая экстатичность выстроена здесь не прямо, а от противного, в противопоставлении суете жаркого делового дня, и иконическое видение ночи, что всё замерло, позволяет выстроить и особое чувство обновления и мысли, и жизни, возможность проникать мыслью до любого предмета в городе и понимать, насколько он стал ясным именно в данный момент. «Не схватить никакому живописцу тех чудных красок и цветов, которые переливаются на небе, отражаются в реке, как на коже хамелеона, как в гранях хрусталя, как в поляризации света. Не переложить музыканту на земной язык тех глубоко проникнутых чувством звуков, поднимающихся от земли к небесам и снова, по отражении их небесами, падающих на землю» [5, с. 46]. Таким образом, именно цветные нюансы помогают понять, как устроен сам предметный мир города, прежде казавшийся загадочным, что вполне отвечает тому пиранезианству Алексеева, с которого мы начали.

## Выводы

Итак, мы можем сказать, что русское пиранезианство было немислимо в той мере, в какой был мыслим петербургский текст или вообще текст культуры,

в котором каждый момент памяти обладает своим режимом, и нет общей нормы публичности, которая подчинит себе все воспоминания. При этом оно появилось не в рамках социального проектирования авангардного типа, а в своеобразном археоавангарде вроде бы не самых замечательных авторов из писавших об архитектуре, но исходивших из того, что существует корреляция публичного признания и обновления и что публичное признание не может быть сведено даже к самому лучшему набору эмоциональных реакций окружающих. Думая о расширяющейся публичности, рассматриваемые авторы и пришли к пиранезианскому пониманию архитектурного замысла, как отражающего не столько эпоху или индивидуальность архитектора, сколько некоторую архетипическую идею. Этот платонизм мог оспариваться взвешенной философской критикой, как в случае полемики Лифшица против Шагинян, но он оказывался незыблемым, если ни в чем не противоречил общему видению Петербурга как места переменчивых настроений, каждое из которых поддерживается возвращением к архетипическому архитектурному замыслу и внеисторическим созерцанием Петербурга как всемирного города, как в стихотворении Веги. Такое видение было задано еще в XIX в. в очерке Зотова и при этом оказалось востребовано на разных этапах кризиса пе-

тербургского текста. Перспектива данной работы – анализ петербургской прозы последних четырех десятилетий, в диапазоне от Нины Катерли до Аллы Горбуновой, с пониманием степени пиранезианства разных изводов «фантастического реализма».

#### Литература

1. Алексеев, Г. Зеленые берега / Г. Алексеева. – Санкт-Петербург : Новый Геликон, 1996. – 381 с.
2. Варшавский, А. С. Пелика с ласточкой / А. С. Варшавский // Химия и жизнь. – 1967. – № 3. – С. 18–24.
3. Вега, М. Ночной корабль: стихи / М. Вега. – Москва : Водолей, 2009. – 518 с.
4. Дьяков, Л. А. Странные картины Джузеппе Арчимбольдо / Л. А. Дьяков // Химия и жизнь. – 1975. – № 11. – С. 54–56.
5. Зотов, В. Ф. Заметки петербургского зеваки / В. Ф. Зотов // Заметки петербургского зеваки : очерки. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – С. 30–46.
6. Кантор-Казовская, Л. Современность древности: Пиранези и Рим / Л. Кантор-Казовская ; авторизованный пер. с англ. Кирилла Асса. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 368 с.
7. Лифшиц, М. А. Дневник Мариэтты Шагинян / М. А. Лифшиц // Новый мир. – 1954. – № 2. – С. 206–231.
8. Шагинян, М. С. Дневник писателя / М. С. Шагинян. – Москва : Советский писатель, 1953. – 509 с.

#### A.V. Markov

#### PIRANESI'S AESTHETICS IN RUSSIAN LITERATURE: PROTOCURATION OF PUBLIC SPACE

Although there was no systematic perception of Piranesi's legacy as a constructive aesthetic program in Russian literature, the need to reconcile the classicist image of St. Petersburg with the avant-garde's claims to inventiveness sometimes led writers to (re)imagine spaces reminiscent of Piranesi. The article examines two examples of such Russian Pyranesianism: the dispute between the writer Marietta Shaginyan and the philosopher Mikhail Lifshits about the style of the *Mikhailovsky Castle* and its adjacent space and the poetic ekphrasis of Maria Vega of a possible monument to Lomonosov on the Spit of *Vasilievsky Island*. A.V. Markov analyses the limitations in the vision of the architectural complexes of St. Petersburg by all the authors, which demanded to develop a compensatory version of «paper architecture» close to Piranesi's aesthetics. It is proved that the assimilation of Piranesi's aesthetics was determined by the complication of ideas about *public space* and the structural contradictions of the literary description of the public of complex spatial compositions, so that the meanings of Pyranesianism were restored by the very order of description in a kind of virtual curatorship, taking some sense from the Petersburg text of Russian culture.

Piranesi, protocuration, commemoration, ekphrasis, paper architecture, public, aesthetics of architecture, Petersburg text.