

“Смотрю на Лодор через наше окно — это живопись — просто неподвижный цвет — через стекло, когда он увеличивается в размерах, он приобретает движение. Движение таким образом — это нечто”⁷⁹.

Движение водопада, данное нашему зрению, по мнению Кольриджа, связано не столько с движением самой воды, сколько с энергией световых лучей (*the vigor of the rays of Light*), проникающих через стекло. Отсюда важное соображение, что движение не столько связано с перемещением по отношению к некому неподвижному месту, сколько с неким феноменом в рамках неизменного места. Кольридж замечает:

— “...мы должны начать рассматривать движение внутри одного и того же места — как движение водопада — даже если действительно для восприятия это [явление] может быть рассмотрено как изменение места — вместо простого Ощущения”⁸⁰.

То, над чем размышляет здесь Кольридж, непосредственно связано с транспарантностью. Свет для Кольриджа — воплощение времени и движения. Цвет он определяет как “застывший свет”, особым образом связанный с движением луча⁸¹. Таким образом, простое цветное пятно водопада в стекле, будучи застывшим светом, несет в себе энергию и движение света. Движение в транспарантное изображение вносится не столько потоком струй, сколько именно проникновением луча внутрь носителя, то есть движение это дается не по отношению к месту, но внутри места. Характерно, что Кольридж объясняет динамически-статическую манифестацию видимого на примере водопада, чья динамическая энергия полностью реализует себя внутри неизменного места падения струй.

Тернер все свои живописные поиски направляет в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя, динамической цветосветовой среды. Отсюда его внимание к облакам, туману, небу, воде во время бури. Отсюда же и интерес к акварели, где белый лист бумаги — чистый носитель — выступает как “источник” света. Отсюда же, наконец, упорное стремление вводить солнце прямо в холст “напротив” зрительского глаза, “за транспарантным атмосферным

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ S. T. Coleridge. Notes on Colour, Light, etc. In: The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments, vol. 1, p. 606—607.

слоем”. Но желание зафиксировать движение света в среде порождает в десятки годы и тенденцию к превращению самого холста или листа в транспарант. Именно в его “теле” свет и призван манифестировать образ. Облако не только вводится в живопись как объект изображения, но становится моделью самой живописи. Все это ориентирует художников на образцы транспарантной живописи по стеклу.

После повсеместного упадка в XVIII веке витражное производство оживает в начале XIX века. В 1809 году Диль (Анри-Луи Боп, 1776—1855) открывает первую выставку живописи на стекле, заменяя мозаический состав древних витражей “традиционной” живописью на одном большом куске стекла, подобном холсту. В рецензии на работы Диль его хвалят за то, что “эти картины обладают плотностью природы. Глаз не может обнаружить в них стекла, на котором они написаны”⁸². Примеру Диль следуют многие. Вскоре живопись по стеклу становится неперенным разделом живописных выставок. Особое распространение получает живопись по стеклу в Англии, где распространяется мода на витражи в домах (в библиотеках и столовых) и в каретах⁸³. Здесь возникает школа исторической витражной живописи (Масс, Мартинс, Уорд, Джонс и др.), работающая над переводом на стекло копий шедевров мирового искусства. Считалось, что транспарантная техника может придать старой живописи дополнительные качества.

Английская живопись по стеклу первой половины XIX века наносилась эмалевыми красками на белое стекло таким образом, что “живой свет” никогда не попадал непосредственно в глаз зрителя (зона света была зоной белого стекла), грации света и тени изображались слоем эмали точно так же, как это делается на холсте (ср. с отзывом на Диль). Отсюда постоянные упреки английским витражам в тусклости⁸⁴. Лишь в 1847 году Чарлз Уинстон обнаружил причину этой тусклости, заклю-

⁸² Moniteur, 12 mars 1809. — См.: E. Lévy. Histoire de la peinture sur verre. Bruxelles, 1860, p. 218.

⁸³ То же и во Франции. В предыдущей главе я приводил цитату из “Кузена Понса” Бальзака, касавшуюся моды на витражи в домах: “В спальне Понса в оба окна были вставлены швейцарские цветные витражи, самый маленький из которых стоит тысячу франков, а у него было шестнадцать таких шедевров, за которыми в наши дни любители гоняются по всему свету. В 1815 году такие витражи шли от шести до десяти франков штука”. — О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти т., т. 10. М., 1954, с. 516.

⁸⁴ L. Lee. Appreciation of Stained Glass. Oxford, 1977, p. 76.

чавшуюся в том, что новые витражи не пропускали ни единого луча живого света, в то время как старые витражи концентрировали в пузырьках почти не видимые глазу лучи живого солнечного света, создававшего эффект сияния⁸⁵.

Опыт витражей имел для живописи существенное значение. Один из протагонистов световых перипетий живописи Джон Мартин начинал как живописец по стеклу. Давно оставив этот род занятий, он тем не менее делает следующую декларацию:

“Живопись по стеклу превзойдет все иные разделы искусства своим великолепием, поскольку она способна производить самые изумительные, прекрасные эффекты, оставляющие далеко позади масляную живопись и акварель. Дело в том, что в транспарантах у нас есть возможность использовать *реальный свет*, в нашем распоряжении весь природный выбор света и тени, так же как и богатство цветов, которого мы не имеем ни в масляной живописи, ни в акварели”⁸⁶.

Первая картина, принесшая Мартину широкую известность, “Седак в поисках вод забвения” (1812, по Шелли), — прямая имитация на холсте эффектов живописи на стекле. Мартин добивается ощущения, что “реальный свет” пробивается сквозь густое пунцовое стекло. Эффект витража здесь столь очевиден, что Кольридж замечает: “Мне кажется, что Мартин всегда смотрел на природу через кусочки цветных стекол”⁸⁷.

Такого рода зрение становится типичным для некоторых романтиков, активно использующих в своих цветовых сравнениях образы драгоценных камней. В. Штайнерт, например, связывает эту тенденцию у немецких романтиков (Фр. Шлегель, Л. Тик, Ф. О. Рунге и др.) с увлечением витражами⁸⁸.

В “Седаке” — первом мартиновском опыте перенесения витража на холст — местом действия выбран залитый горячей лавой склон вулкана. Вулкан на длительное время становится излюбленным сюжетом живописи, имитирующей транспарант. Это пристрастие в значительной мере, по-видимому, связано с отмеченной неспособностью новых витражей к передаче видимого солнечного света. Вулкан, описанный поэтом Дэвидом Малле-

⁸⁵ Ch. Winston. An Enquiry into the Difference of Style Observable in Ancient Glass Painting, Especially in England, with Hints on Glass Painting. Oxford, 1847.

⁸⁶ Cit in: W. Feaver. The Art of John Martin. Oxford, 1975, p. 15.

⁸⁷ Table Talk, May 31, 1830. См.: W. Feaver. Op. Cit., p. 15.

⁸⁸ W. Steinert. Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks. Ein Beitrag zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Dichtung. Bonn, 1907, S. 29.

том (поэма “Прогулка”, 1728) как инвертированное подземное солнце, связанное с темой конца света и гаснущим небесным светилом, был в отличие от подлинного солнца “тусклым” огнем, чьи эффекты легко поддавались передаче в живописи по стеклу.

Уже в конце XVIII века отмечаются отдельные случаи имитации эффектов вулкана с помощью цветных стекол. Сохранилось, например, описание использования “призматического фонаря с кусками разноцветных стекол” для создания в домашних условиях ощущения вулканического света⁸⁹. Для Мартина вулкан — это такой же “призматический фонарь”. Пожар, извержение вулкана становятся главными световыми подтекстами практически всех катастрофических видений Мартина, даже в тех случаях, когда они не представлены на холсте непосредственно. Густой слой облаков или дыма, сквозь который рвется слепящий огонь, — таков транспарантный принцип большинства его работ, отмечавшийся уже современниками:

“Он редко заимствует свои средства у природы; его картины не схожи с ее творениями <...>, но являются большей частью искусственными и, как все достижения, носящие механический характер, отличаются большой точностью и неизбежной одноитиностью. Шесть из семи сюжетов этого художника представлены под облачным сводом с одним центральным источником света и в целом отличаются химически-красным оттенком”⁹⁰.

Химически-красный оттенок — это цвет транспарантного стекла, неизменно вводимый Марином в холст.

Таков же принцип построения наиболее знаменитой картины Мартина “Пир Вальтасара” (1820). Здесь изображен огромный, уходящий в бесконечность дворец Вальтасара, залитый кроваво-красным сиянием. Над дворцом — пламенеющие огнем, прорезаемые молнией тучи. В просвете — тревожный месяц. На левой стене дворца горят огнем вешние слова пророчества. В центре у пиршественного стола темная фигура Даниила. Вальтасар и гости в ужасе отшатнулись от горящих букв. Картина Мартина имела грандиозный успех. Длительное время она одна была выставлена в специально арендованном зале “Инджиптиан Холла”, собирая толпы любопытных. Без преувеличения можно считать эту картину самым популярным английским холстом первой трети XIX века.

⁸⁹ Chr. Thacker. Op. Cit., pp. 192-193.

⁹⁰ Mr. Martin's Exhibition. - The Repository of Arts, Literature, Fashions, Manufactures, etc., vol. 13, 1822, № LXXVII, p. 300.

Здесь в значительной мере объединены расхожие мотивы живописных «светофаней». Мотив сияющего, горящего дворца, как я уже указывал, связан с видением солнца — града небесного или — в инвертированной форме — пандемониума. Некоторые исследователи возводят дворец Валтасара к дворцу Гипериона у Китса⁹¹, хотя в принципе Мартин здесь выражает скорее общий стереотип облачного видения города. У современника Мартина — Генри Харта Мильмана, например, горящий Вавилон «кажется построенным из густых облаков вокруг заходящего солнца — вся небесная ширь один сияющий и теневой дворец»⁹².

Мартин многократно обращался к метафоре города, возникающего под действием ослепительного света. Впервые в «Иисусе Навине, приказывающем солнцу встать над Гаваоном» (1816) и вплоть до «Распятия» (1834) и «Страшного суда» (1853). С тридцатых годов небесное видение города обыкновенно определяется Марином как небесный Иерусалим. Пандемониум интерпретируется Марином в том же ключе «небесного видения» («Падшие ангелы входят в Пандемониум», 1823; «Пандемониум», 1841). Этот мотив восходит к «Потерянному раю» Мильтона⁹³ и уже обрабатывался в транспарантной технике в маленьком театрике транспарантных декораций «Эйдофузиконе» Ж. -Ф. де Лутербурга (1782)⁹⁴.

Наряду с мотивом дворца в «Пире Валтасара» представлен классический мотив ослепления светом — отшатавшиеся пирующие ослеплены сияющими буквами. Сам Мартин в опи-

⁹¹ J. Jack. Keats and the Mirror of Arts. Oxford, 1967, p. 172; W. Feaver. Op. Cit., p. 44.

⁹² H. H. Milman. Belshazzar. A Dramatic Poem. London, 1822, p. 159.

⁹³ Солярную символику видения Гаваона подчеркивала пирамида (традиционный символ света и солнца), стоящая у ворот города. В мешко-тинто этой же картины, выполненном в 1827 году, Мартин убрал пирамиду как очевидный анахронизм.

⁹⁴ Как показали исследования, сам Мильтон в описании пандемониума ориентировался на театральную постановку — маску У. Девенпорта «Триумф Британии» (1637), где прототип пандемониума «Дворец славы» — был изготовлен Иниго Джонсом. (J. C. Demaray. Milton's Theatrical Epic. The Invention and Design of "Paradise Lost". Cambridge-London, 1980, p. 35.) Таким образом, театральный элемент у Мильтона стимулировал позднейшую театрализацию живописи. Отмечу также характерную инвертируемость дворцов небесного и подземного.

⁹⁵ См.: М. Ямпольский. Приемы Эйдофузикона. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 9, с. 42-44.

сании своего холста употребляет образ Шелли: «Как стрелы огня летят они сквозь зал»⁹⁶. Из этого же мартиновского объяснительного текста становится ясным, что огненное пророчество является для него аналогом небесно-облачного транспаранта. Он, в частности, пишет:

«...буквы, подобные ударам самого мощного света, излучают неопишемое сияние; таким был бы блеск молний, если бы их можно было закрепить на темном фоне гневных туч, из которых они исходят»⁹⁷.

Художник употребляет глагол emanate (эманировать) — неоплатонический термин. Позже Эдгар Кине, чуткий к такого рода смысловым транспозициям, в ином контексте повторит образ сияющей надписи над Вавилоном как небесного (транспарантного) языка: «Свет ночи освещает надписи Семирамиды, выгравированные на камнях горы Ашшур. Каждое слово сияет отсюда как огненное лезвие, пишущее на камне язык небес»⁹⁸. Одновременно с Кине сияющие письмена «Валтасарова пира» были введены в вулканический контекст Бульвером-Литтоном. В «Последних днях Помпеи» старуха колдунья, живущая в пещере на склоне Везувия, обнаруживает в своем жилище причудливые трещины, в которых проступает огонь вулкана, — «длинную полосу света, интенсивного, но темного красного цвета»⁹⁹. Эти природные письмена Бульвер прямо соотносит с пророчеством Даниила и картиной Мартина: «Судьба пишет свое пророчество красными буквами, но кто сможет их прочесть?»¹⁰⁰ Чарльз Лэм, посвятивший «Валтасарову пиру» специальное эссе, подчеркивает транспарантный характер горящей надписи: «Эти буквы являются не чем иным, как освещенным транспарантом»¹⁰¹, — и подчеркивает,

⁹⁶ T. Balston. John Martin 1789—1884: His Life and Works. London, 1947, pp. 263—264.

⁹⁷ Ibid., p. 263.

⁹⁸ E. Quinet. Ahasvérus. Paris, n. d., p. 36.

⁹⁹ E. Bulwer-Lytton. The Last Days of Pompeii, p. 192.

¹⁰⁰ Очевидный тут мотив «природных криптограмм» (Мартин определяет их как «головоломные монограммы»: J. Balston. Op. Cit., p. 265) часто обнаруживаются в контексте метафоры покровы. Более полно, например, он развернут в «Приключениях Артура Гордона Пима» Эдгара По с их пещерными письменами и белым туманом.

¹⁰¹ Ch. Lamb. Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art. — In: The Essays of Elia and the Last Essays of Elia. London-Toronto-New York, 1929, p. 266.

что их очевидная “транспарантность” совершенно снимает мистический характер сцены, переводя ее в разряд театральных “трюков”. Тут же он рассказывает анекдот о приеме у принца-регента, на котором “изобретательный господин Ферлей из Ковент-Гардена” якобы напугал публику фантазмагорическим транспарантом, “где сияющими золотыми буквами было написано: Брайтон — Землетрясение — Поглощает живьем”¹⁰².

Для иронического Лэма транспарантный характер картины Мартина свидетельствует против ее живописности в пользу ее театральности. Связь полотна с транспарантом была подчеркнута самим Марином, изготовившим ее копию на стекле. Стекло было выставлено в витрине выставочного зала и должно было служить приманкой для публики. В варианте на стекле был особенно подчеркнут светоносный характер надписи, что в сознании современников неразрывно связывало картину с театром. Ричард Редгрейв описывает это стекло, вделанное в стену “так, что луч света действительно проходил сквозь ужасающую надпись: эффект был поразителен, хотя он, несомненно, в большей степени относился к театру, чем к изобразительному искусству”¹⁰³. Констебль называл “Пир” “мариновской пантомимой”¹⁰⁴.

Всеобщее понимание картины Мартина как своего рода театрального представления в значительной мере опиралось на концепцию самого Мартина, издавшего по случаю выставки цитированный выше объяснительный буклет, где сюжет картины излагался в виде либретто трехактной пьесы, героям которой — Валтасару, царице и др. — даже приписывались отдельные реплики. Либретто было снабжено объяснительной диаграммой, где с помощью номеров указывалась последовательность рассмотрения картины. Таким образом, “Пир Валтасара” предстает не как синхронный текст живописного полотна, но как диахронное, растянутое во времени повествование. Отчасти такая временная растяжка фиксировалась уже в наличии нескольких противопоставленных друг другу источников света, луны и надписи, где надпись ассоциируется с солнцем не только живописной имитацией солнечного сияния, но и всей солярной образностью словесного описания¹⁰⁵. Наличие

¹⁰² Ibid., p. 267.

¹⁰³ Cit. In: T. Balston. Op. Cit., p. 58.

¹⁰⁴ J. Sezec. John Martin en France. London, 1964, p. 48.

¹⁰⁵ Противопоставление луны и солнца у Мартина зашифровано в сложной символике картины. Луну он связывает с Астартой (T. Balston. Op. Cit., p. 263) и подчеркивает, что видения Вавилонской башни и Храма Ваала (солярные символы) даются через дым благовоний, курящихся у алтаря Юпитера-Ваала (Ibid., p. 264) (видение через мистериальную дымку).

двух оппозиционных источников света постоянно подчеркивалось в текстах интересующего нас культурного ареала¹⁰⁶ и имело существенное значение для семантики транспаранта, в том числе и с точки зрения вводимой в его восприятие временной растяжки¹⁰⁷.

Временная растяжка, непосредственно выступающая живописи типа мариновской в театральное пространство, связана не только с мелодраматичностью ее сюжетов. Театральность проникала в живопись также и в связи с освоением необыкновенно расширенного панорамного зрения. В той мере, в какой сам холст, как аналог покрова, экрана, становится местом манифестации зрения, уменьшается роль точки зрения перспективы, в которой раньше фиксировалось местонахождение зрителя. И хотя картины Мартина построены едва ли не на гиперпрофилированной линейной перспективе, точка зрения в них оказывается как бы подавленной. С одной стороны, она все в большей степени начинает проецироваться на световое пятно на холсте (аналог солнца и глаза, характерный для живописных систем Тернера и Ван Гога). С другой стороны, зрение как бы распространяется по всей поверхности холста, который вместо глаза, фиксированного в точке зрения перспективы, все в большей мере предполагает наличие некоего наблюдателя, блуждающего в бесконечно расширенных пространствах. Но этот блуждающий глаз уже вписан в холст в виде солнца, луны или иного источника света. Движение этих источников странным образом вписывает движение глаза наблюдателя в холст¹⁰⁸. Этот

¹⁰⁶ Например, особое значение двум разнородным источникам света у Рембрандта придавал Тернер. (J. Ziff. “Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape”: a Lecture by J. M. W. Turner. — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 26, 1963, p. 14.

¹⁰⁷ О топосе дневного месяца у романтиков см.: М. П. Алексеев. “Дневной месяц” у Тютчева и Лонгфелло. — В кн.: М. П. Алексеев. Сравнительное литературоведение. Л., 1983, с. 376–389. Конечно, временная растяжка всегда характеризовала повествовательную живопись. Лессинг риторически вопрошал в “Лаокооне”: “Но кто же будет придирается к живописцу, который находит удобным представить нам в одно и то же время два разных момента?” — Г. Э. Лессинг. Избранные произведения. М., 1953, с. 458. У Мартина, однако, эта “растяжка” идет гораздо дальше принятого в его время.

¹⁰⁸ Жан Парис отмечает, что у Ван Гога, когда “солнце восходит, центр зрения (le centre visuel) поднимается вместе с ним, вынуждая художника, как и зрителя, следовать за ним на высоту”. — J. Paris. Op. Cit., p. 120. Парис приводит факты, свидетельствующие о том, что изображение солнца, низко висящего над горизонтом, вынуждало самого Ван Гога вставать перед холстом на колени в грязь. — Ibid., p. 119.

блуждающий взгляд и вводит в холст временную растяжку квази-театрального действия.

4

Процесс театрализации становится еще более интенсивным в панорамах и диорамах, доводящих до логического конца некоторые важные компоненты поэтики транспарантной живописи. Здесь временная растяжка, лишь в зачаточной форме возникающая в полотнах, ориентированных на эстетику транспаранта, получает подлинную реализацию.

Считается, что впервые идею использовать световые эффекты для демонстрации картин реализовал изобретатель панорамы Роберт Баркер (патент 1787)¹⁰⁹, хотя так или иначе эта идея уже реализовалась театральными художниками, такими как Сервандони или Лутербур.

Баркер специально оборудовал зал, где огромное круговое полотно освещалось через продуманную систему верхних окон, так что характер живописи менялся в зависимости от внешнего освещения, как в витражах. Такой же принцип использовал и Тернер в своей галерее, построенной в 1822 году, где свет от верхних окон рассеивался с помощью сетки и тонкой бумаги¹¹⁰. Радикальное новшество было внесено изобретателем диорамы Л.-Ж.-М. Дагерром в том же 1822 году. Дагерр использовал двойную систему освещения, которая уже применялась до него театральными художниками Сервандони, Кармонтеlem¹¹¹ и в популярных оптических коробках, так называемых "Mondo nuovo". Часть окон освещала полотно спереди, а часть с помощью сложной системы зеркал обеспечивала транспарантное освещение. При этом Дагерр, изменяя освещение, переносил акцент с переднего на задний свет, смог натуралистически воспроизвести смену времени дня и продемонстрировать природный эффект покровы. В первых же откликах на диораму Дагерра отмечалось, что "свет и тень тут меняются так, как если бы

¹⁰⁹ G. Bapst. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris, 1891, p. 7.

¹¹⁰ Е. А. Некрасова. Тернер. М. 1976, с. 48.

¹¹¹ С. А. Zotti Minici. *Vedute ottiche e Mondi Nuovi: dimensioni spettacolari di un girovagare esteso d'immagini*. In: *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. A cura di С. А. Zotti Minici. Milano, 1988, pp. 38—40.

облака проходили на фоне солнца"¹¹². Но самым замечательным достижением Дагерра была живопись с так называемым "двойным эффектом". Полотно писалось с двух сторон с помощью прозрачных и непрозрачных красок. Когда освещение перемещалось спереди назад, то прозрачные краски переднего слоя исчезали, но зато "проявлялось" изображение, написанное на заднике с помощью непрозрачных красок и невидимое при первом освещении. Таким образом, исключительно благодаря игре света менялся и сюжет полотна. Наибольшую сенсацию вызвала диорама "Ночная месса в Сент-Этьен-дю-Мон" (1834), так описанная журналистом Поставом Девилем:

"Первоначально перед нами день, неф заполнен массой пустых стульев; понемногу свет меркнет; одновременно зажигаются свечи на хорах; затем вся церковь становится освещенной, паства начинает располагаться на стульях, но не мгновенно, как при перемене сцены, а постепенно — достаточно быстро, чтобы поразить, и вместе с тем достаточно медленно, чтобы не слишком удивить. Начинаясь ночная месса, и в момент неописуемой святости слышалась органная музыка, чье эхо отражалось под сводами церкви. Понемногу загоралась заря, паства расходилась, свечи гасли, перед нами возникала церковь и пустые стулья, как вначале. Это было волшебство"¹¹³.

Сеанс диорамы длился минут пятнадцать. Для наиболее полной своей манифестации свет требовал временной протяженности, так как только в изменении он ощущался с максимальной силой, как субстанция, порождающая зрелище. Солнце и луна не требовали более единовременной фиксации на полотне, но возникали последовательно.

Интерьеры церквей были излюбленным мотивом диорам (здесь использовался эффект витражного освещения) и связывали это зрелище с мистериальной традицией. Немецкие романтики, живо интересовавшиеся эффектами транспаранта, часто интерпретировали церковь как духовное видение. Фридрих неоднократно писал видение церкви в облаках: "Видение христианской церкви" (ок. 1812), "Собор" (ок. 1818) и др. Транспарантные эффекты очевидны в изображениях соборов и других немецких романтиков: К. Ф. Шинкеля, К. Блехена, Е. Ф. Еме и других.

¹¹² H. and A. Gernsheim. L. G. M. Daguerre (1787-1851): *The World's First Photographer*. Cleveland-New York, 1956, p. 14.

¹¹³ Ibid., p. 32.

Сам Фридрих, изготовивший несколько транспарантов для русской императрицы, в числе прочего использовал в качестве мотива готический собор. Он также сделал транспарант "Город в лунном свете", с очевидностью переключившийся с видениями городов в лунном свете, характерными как для его живописи, так и для творчества других художников его круга¹¹⁴.

В диорамах породивший их культурный миф в значительной мере оказывается заглушенным чисто сценическими, зрелищными эффектами. Однако в рудиментарной форме они все еще сохраняют обломки архаической культурной мистерии, отмечаемые современниками. Так, например, Жерар де Нерваль, в своей рецензии на представленную соавтором Дагерра Ш. М. Бутоном диораму "Потоп" называет ее "зрелищной мистерией, разыгрываемой стихиями"¹¹⁵, и проницательно возводит такие мотивы диорамы, как фантастический город с обелисками и пирамидами, а также раду, к "Потерянному раю" Мильтона и еще дальше — к апокрифической "Книге Еноха".

Диорама, будучи театрализованным представлением живописи, ввела мистерияльные мотивы, характерные для мифологии покровы, в свой ритуал. Диорама К. В. Гропиуса в Берлине была оформлена как дом в Геркулануме. Зритель попадал к полотну, проходя через темные покои, освещенные слабым красным светом, сочившимся сквозь загадочные транспарантные изображения¹¹⁶. Само движение зрителя к полотну имитировало обряд инициации с обязательным проходом по темным коридорам к финальному явлению ярчайшего света¹¹⁷. Фридрих в подробных инструкциях В. А. Жуковскому о ритуале показа своих транспарантов подчеркивал необходимость мрака, занавеса, мистерияльной музыки, ковров, приглушающих шум шагов, и т. д.¹¹⁸.

Одновременно происходит проникновение диорам в театры. С конца 10-х годов XIX века эволюция стенографии ока-

зывается в очевидной взаимосвязи с развитием театрализованной живописи. С точки зрения распределения света театральное пространство нарушало классические живописные коды, в том числе и принцип светоносности глаза, соотношенного с источником освещения. Так, Людвиг Тик выражал неудовольствие тем, что от нижнего освещения от рампы и бокового из-за кулис выигрывал в основном задник, а не передние планы сценического пространства в соответствии с нашим повседневным (и живописным) опытом¹¹⁹. Такое "противоестественное" освещение получает мотивировку с введением диорамных декораций, приобретающих самодовлеющее значение. В 1817 году в Друри-Лейн вводится газовое освещение, расширяющее диапазон световых эффектов. Генри Ирвинг, вероятно, не без влияния нового зрелища вводит в обиход полное затемнение зрительного зала¹²⁰. А с 1820 года диорамы и транспаранты становятся традиционным элементом пантомим, которые также строятся по "мистерияльному принципу". До "реформы" Д. Р. Планше классическая пантомима включала так называемую "темную сцену" (dark scene), подготавливавшую слепящий световой финал.

Тяготение живописи к театру выражалось также и в стремлении многих художников экспериментировать с транспарантами. Тернер, вероятнее всего, был автором одного из первых полотен, выставленных в панораме Баркера "Битва на Ниле" (1799), первые транспарантные опыты обнаруживаются в его альбомах с 1796 года¹²¹. К. Ф. Шинкель создал панораму Палермо, участвовал в диораме Гропиуса, работал над панорамой пожара Москвы. Кларксон Стенфилд, которого Рескин назвал вторым живописцем облаков после Тернера¹²², был долгие годы автором сенсационных диорам в Друри-Лейн и т. д.

Это отчасти объясняет факт почти полной ассимиляции диорамами "светофанических" мотивов живописи, которые затем почти механически переносятся и в театр.

Но дело не только в переходе художников из одного жанра в другой. "Светофаническая" живопись сложилась как сложная символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы прошлого века и отмеченная устойчивой системой значений. Превращение философских и эстетических

¹¹⁴ См. E. Waldman. Zum Landschaftstransparent der hinterdründen Romantik. — In: Caspar-David-Friedrich-Almanach. Berlin, 1941, S. 13—16.

¹¹⁵ G. de Nerval. Diorama. Oeuvres, t. 2. Paris, 1958, p. 773.

¹¹⁶ E. Strenger. Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie. Berlin, 1925, S. 22.

¹¹⁷ G. Bapst. Op. Cit., p. 9.

¹¹⁸ G. Heider. Unbekannte Briefe C. D. Friedrichs an W. A. Shukowski zur Transparentmalerei. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 1963, 12 Jahrgang, Heft 2, S. 375—376.

¹¹⁹ Н. Извеков. Свет на сцене. Л.-М., 1940, с. 33—34.

¹²⁰ The Golden Age of Melodrama. Ed. by M. Kilgariff. London, 1974, p. 20.

¹²¹ J. Lindsay. Op. Cit., p. 88—89.

¹²² J. Ruskin. Modern Painters, vol. 5. New York, 1885, pp. 317—318.

опытов в материал театрального зрелища вульгаризировало и символику и сам смысл художественных исканий, в значительной мере завершая длительный этап развития живописи, вынужденной преодолевать груз вульгаризаторских напластований отказом от отработанных мотивов. Мотивная система световой проблематики в 20—30-х годах XIX века постепенно переходит в театр, где тиражируется и вырождается.

Чтобы не быть голословным, приведу несколько красноречивых примеров такого перехода мотивных структур в театр. Почти одновременно с мартиновским "Валтасаром" в парижском театре Сен-Мартен идет популярная пьеса "Даниил, или Ров со львами", вся построенная вокруг световых эффектов. Томас Мур так описывает центральный эпизод этой "духовной мелодрамы", перекликающийся с мистериальными мотивами в его же собственном "Эпикурейце":

"Огонь становится колыбелью подкрашенных облаков, в глубине которой помещена группа облаков с особенно сильным сиянием, а посреди находится "Иегова" в центре круга сияющих лучей"¹²¹.

В 1824 году в Друри-Лейн ставится пьеса У. Т. Монкрифа "Зороастр, или Дух Звезды", для которой Стенфилд делает диораму извержения Везувия и затем диораму "Город Вавилон во всем его величии", переходящую в вид "Разрушения Вавилона"¹²². Как видим, "Валтасаров пир" уже в 1824 году переходит в диораму. В "Амбигю комик" в Париже в 1833 году был поставлен "Валтасаров пир", кончавшийся имитацией картины Мартина¹²³. Вполне логичным в этом контексте является и "законное" плагиирование учеником Дагерра Ипполитом Себроном мартиновского "Валтасарова пира" для диорамы на полотне площадью в две тысячи квадратных футов. Диорамный эффект позволял провести трансформацию и ввести в картину Мартина временное измерение. Сам Мартин был в негодовании, видимо, воспринимая работу Себрона как нестерпимую вульгаризацию своего холста. Он подал на Себрона в суд, но проиграл дело¹²⁴.

Перечисление всех имитаций картин Мартина или Тернера в театре и диораме заняло бы слишком много места. Такие ими-

тации с 30-х годов исключительно многочисленны. В диорамы переносились даже мотивы, не поддающиеся воспроизведению в театральной технике. Так, в панораме Стенфилда "Плимутский мол" (Друри-Лейн, 1823) была транспарантно воспроизведена радуга, которая в газовом освещении на просвет оказалась черно-белой, что вызвало ироническую критику рецензентов¹²⁵. Радуга тут — чисто мотивная цитата. Бесчисленны в диорамах и театре солярные храмы — наиболее знаменитыми были "Храм солнца" Шинкеля и "Открытие храма Соломона" Дагерра. Через весь XIX век проходят театрализованные мотивы вулканического извержения и пандемониума. В иронической рецензии на "полярную панораму" в Ковент-Гарден обозреватель, жалуюсь на нестерпимый холод, писал, что ему "хотелось бы чего-нибудь теплого и комфортабельного, вроде внутренностей пандемониума или кратера горы Везувий"¹²⁶. Не стоит специально останавливаться на таких банальных мотивах диорам, как "тучи, пробегающие на фоне луны", или пожар.

К середине XIX века диорамы стали одним из главных кодов восприятия природы с непрременной фиксацией световых эффектов и трансформаций. Природа в глазах "зараженных" транспарантным сознанием превратилась в зрелище с четко отмеренным временным ресурсом, наподобие сеанса. Пародийным выглядит поведение Рескина, который на старости лет в своем имении в Брентвуде ежевечерне садился в специально выставленное кресло созерцать закат. Легенда утверждает, что перед "сеансом" в комнату входил слуга, произносивший одну и ту же фразу: "Закат, господин Рескин", — как если бы объявлял о прибытии почетного гостя¹²⁷. В дневнике Г. Д. Торо (7 янв. 1852) диорамические коды восприятия природы выражены особенно ярко:

"Я никогда не устаю от драмы заката. Каждый вечер я выхожу из дома и за четверть часа до заката устремляю свой взгляд на запад с живым любопытством: какая новая картина будет тут сегодня написана, какая новая панорама выставлена, смогут ли Вашингтон-стрит или Бродвей предложить что-нибудь сравнимое с этим сеансом волшебного фонаря? Каждый день тут пишется и вставляется на полчаса в раму новая картина. Она возникает в свете, выбранном Величайшим из Художников, а затем исчезает, и опускается занавес"¹²⁸.

¹²¹ The Poetical Works of Thomas Moore, vol. 4. Leipzig, 1842, p. 77.

¹²² M. Meisel. The Material Sublime: John Martin, Byron, Turner and the Theatre. — In: Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities. Ed. by K. Kroeber, W. Walling. New Haven-London, 1978, p. 216.

¹²³ Ibid., pp. 218-219.

¹²⁴ H. and M. Gernsheim. Op. Cit., p. 43.

¹²⁵ D. Mayer. Harlequin in His Element. The English Pantomime, 1806—1836. Cambridge, 1969, p. 130.

¹²⁶ Ibid., p. 306.

¹²⁷ W. Gaunt. The Aesthetic Adventure. Harmondsworth, 1957, p. 119.

¹²⁸ H.D. Thoreau. Selected Journals. Ed. by C. Bode. New York, 1970, pp. 170—171.

Код транспаранта стал кодом восприятия природы, тем самым приобретая статус “реалистического”. В результате сама природа начала восприниматься как естественный аналог театрального зрелища. Отсюда, возможно, идут истоки критики природы у Бодлера, Гюте — поколения эстетов, формировавшихся в период исключительной популярности зрелищных транспарантов. А знаменитый афоризм Уистлера о том, что “закат вулгарен”, может быть понят именно в контексте театрализации природы у “консерваторов”, подобных его антагонисту Рескину или Торо.

В 1939 году в “Санатории под песочными часами” Бруно Шульц описал осень как панорамное шоу, эстетизм которого как раз и создается крайней искусственностью и театральностью:

“Вторая осень нашей провинции — не что иное, как большой мираж, спроецированный силой излучения на наши небеса умирающей, больничной красотой наших музеев. Осень — это великое гастролирующее шоу, гигантская лиловая луковица, обнаруживающая все новые и новые панорамы под каждым слоем кожи. Центр здесь недостижим. За каждой кулисой, содранной и убранный, открываются новые сияющие сцены, на мгновение подлинные и живые, откуда вы не осознаете, что они сделаны из картона. Все перспективы нарисованы, все панорамы сделаны из досок, и только запах — подлинный, запах увядающих декораций, театральных уборных, дышавших жиром, краской и духами”¹³¹.

Наложение диорамного кода на “естественное” созерцание природы означало конец транспарантной эпопеи в живописи. Закономерно, что импрессионисты, продолжавшие разрабатывать световую проблематику, полностью игнорируют систему мотивов, связанных со световым мифом. Вулканы и огненные дворцы окончательно переходят в театральный арсенал, освобождая природу от мифологической атрибутики и расчищая поле для ее непосредственного созерцания.

Между тем история транспарантного зрелища только начиналась. Непосредственное возникновение изображения под воздействием светового луча, гипнотизировавшее ряд художников в начале XIX века, приобрело почти магические формы в фотографии. Дагерр, отойдя от диорам, занялся изучением воздействия света на химические соединения и открыл дагерротипию. Тернер увлеченно следил за работами американского фо-

¹³¹ B. Schulz. *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*. Boston, 1978, p. 107.

тографа Мэйала и, вероятно, собирался привлечь его для доказательства своих световых теорий.

Но особое значение имела транспарантная традиция для кинематографа с его зрелищем, возникающим на просвет, изображением, летящим в темном зале в потоке света. Именно в кино луч, как генератор временного измерения, стал использоваться в подлинном, развернутом повествовании. Любопытно, что раннее кино еще в полной мере нагружено живописными световыми мотивами вроде “Тибели Помпеи” или извержения вулканов. Творчество Дэвида Уорка Гриффита также пронизано “транспарантным” сознанием. Снимая в 1914 году фильм “Совесть — мститель”, Гриффит, например, заставляет своего оператора Билли Битцера снимать большую серию “облачных этюдов”, а затем использует светлые облака в качестве фона для видения ангелов, а темные — для видений демона¹³² (далекие отголоски Мильтона). Одним из иконографических источников “вавилонского эпизода” в его фильме “Нетерпимость” (1916) становится “Пир Вальтасара” Мартина¹³³. Гриффит вводит сюда же символический Храм Священного Огня¹³⁴, а богиня Иштар, чья символика существенна для фильма, не только перекликается с лунарной символикой Мартина, но, вероятно, прямо связана с Изидой.

“Церковью света”¹³⁵ назвал кинематограф известный французский режиссер Абель Ганс, как будто напоминая современникам об истории транспарантов.

¹³² L. R. Phillips. D. W. Griffith: *Titan of the Film Art* (A Critical Study). New York, 1976, p. 109.

¹³³ B. Hanson. D. W. Griffith: *Some Sources*. — *The Art Bulletin*, vol. 54, 1972, № 4, pp. 504—511.

¹³⁴ L. Gish. *The Movies, Mr. Griffith and Me*. New York, 1970, pp. 170—171.

¹³⁵ A. Gance. *Le temps de l'image est venu!* — In: *L'Art Cinématographique*, t. 2. Paris, 1927, p. 96.

III

Кафедра

Театрализация транспарантной живописи возвращает нас к теме старьевщика. То, что Бруно Шульц ощутил в панорамном зрелище осени призрак театральных кулис и запах театральных уборных, не случайно. Зритель панорамного зрелища, казалось бы, далек от старьевщика, высматривающего крупички золота в кучах старья, в хаотической гряде реквизита. Зритель панорамы не наделен остротой избирательного зрения, он стоит перед огромным полотном природы, потерянный в его необъятном пространстве. Но в действительности панорамное зрение не так далеко от зрения городского фланера, как это может показаться. Панорама или диорама принципиально не сцентрированы, они не организованы вокруг центрального луча линейной перспективы. Природа в них предстает огромным скопищем разнородных элементов, в которых глаз обречен блуждать как глаз старьевщика в гудах театрального старья.

Театрализация природы, характерная для XIX века, возрождает в сознании забытые представления о всеобщем естественном символизме и приводит к неожиданному успеху сведенборговской теории "корреспонденций", известной нам сегодня по Бодлеру и Бальзаку. Речь идет о чувстве всеобщей взаимосвязанности явлений и их скрытом символизме. Тотальная символизация природы непосредственно отражает ее "текстуализацию" в зрелищах типа панорам. Но и поиски старьевщика — это прежде всего разыскивание символических значений, глубоко упрятанных в хаос вещей. Показательно, конечно, что и у старьевщика и у зрителя панорам скрытые символы неизменно существуют в театральном пространстве.

Одним из наиболее ярких носителей сознания тотального символизма был Гете, который ощущал скрытую символическую значимость почти любого элемента окружающего мира. Отсюда его поведение, напоминающее этос старьевщика, — почти иррациональная страсть к собиранию всего на свете, в том

числе и любого хлама, вроде газетных вырезок, преysкурантов, театральных программ и т. д., аккуратно складываемых им в бесчисленных папках¹. Это поведение старьевщика у Гёте неотделимо от его отношения к миру. В письме Шиллеру (16 августа 1797) Гёте объясняет, что мир для него символичен, поскольку явления "выступают как представители многих других явлений, заключают в себе известную тотальность"². Далее он называет два главных символических *locus*'а его мира: площадь, на которой он живет, "которая в силу своего местоположения и всего того, что на ней происходит, символична в любое мгновение, и все пространство моего дедовского дома, двора и сада"³. Любопытно, однако, дальнейшее развитие этого признания:

"Тут, разумеется, примешиваются и милые моему сердцу воспоминания; но если сделать выводы из этих случаев и обращать внимание в дальнейшем путешествии не только на *примечательное*, но и на *значительное*, то можно надеяться собрать под конец прекрасную жатву для себя и для других. Я намереваюсь сперва поискать еще здесь что-то символическое, но в особенности буду упражняться в подобных наблюдениях в местностях, которые увижу впервые. Если бы это удалось, то, даже и не распространяя опыта виширь, всегда можно было бы надеяться на достаточные трофеи в знакомых местностях и странах, если в каждом месте и в каждый момент продвигаться вглубь настолько, насколько удастся"⁴.

Каким образом производится символизация мира у Гёте? Прежде всего наблюдатель должен располагаться в знакомой местности. Именно известность окружения, как в дедовском доме или на площади, где он живет, подключает каждый вновь открываемый элемент к уже существующему опыту, то есть вписывает его в те пучки значений (корреспонденций, соответствий), которые и делают явление символическим или отражающим тотальность. В эссе "Коллекционер и его близкие" Гёте пишет:

"Одно из свойств узко определенной коллекции заключается в том, что она притягивает к себе все рассеянное по свету и силой сведенной

¹ Это поведение не может быть целиком отнесено к области частной патологии, оно отражает "дух" времени. Друг Гёте Лафатер собрал не менее впечатляющую коллекцию любого рода изображений — 22 тысячи —, составивших в его глазах ценность в качестве скрытых символических, "физиогномических" текстов. См.: E. Louis. *Der beredte Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater*. — In: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Hg. I. B. Fliedl und Chr. Geissmar. Salzburg-Wien, 1992, S. 113—155.

² И.-В. Гёте, Ф. Шиллер. Переписка, т. I. М., 1988, с. 394.

³ Там же, с. 395.

⁴ Там же, с. 395.

воедино массы даже как бы упраздняет привязанность собственника к отдельной драгоценности"⁵.

Вальтер Бенджамин в своем комментарии к такого рода поведению Гёте заметил: "Человек окаменеет в хаосе символов и теряет свободу, неизвестную древним. Его деятельность происходит среди знаков и оракулов"⁶. Стремление вернуть любое явление в мир знакомого отчасти объясняется страхом перед этим "хаосом символов". Хаос символов — превосходное определение для всей структуры панорамного зрелища.

Герман Брох в "Лунатиках" описывает "Императорскую панораму" "Индия" в Лейпциге, расположенную в неприметном здании с картинками на тему гибели Помпеи в окнах. Действие происходит в 1888 году, и панорама сделана фотографическим способом. Герои романа "Пазенов" Иоахим и Элизабет попадают в панораму и к крайнему своему удивлению обнаруживают в экзотических видах Индии навязчиво присутствующее лицо их знакомого Бертранда, находящегося в это время в Гамбурге. Вот как описывает Брох функционирование "Императорской панорамы". Появляется вид "Уголок порта в Бомбее":

"Мужчина, который только что сидел на скамейке в королевском парке, стоит теперь в тропическом шлеме на переднем плане на тесных каменных глыбах волнореза, опираясь на прогулочную трость. Он зачарован видом жестко закрепленного такелажа сулов, их труб и крапов, зачарован горами тюков с хлопком на набережной, он не может отвести от них взгляд, и можно лишь с большим трудом рассмотреть черты его затененного лица. Но вдруг в магическом пространстве происходит странная подвижка, и ты узнаешь Бертранда, который ненавязчиво и в то же время внушая ужас напоминает, что его уже невозможно вычеркнуть из твоей жизни, будь он даже в такой дали от тебя"⁷.

Проявление знакомых черт в незнакомом лице соответствует принципу проступания образа сквозь покров, на котором основаны транспаранты. "Двойной эффект" диорам осмысливается Брохом в контексте метафоры покровов как метафоры памяти. Возникает вид "Начало охоты на слонах". Зрители обнаруживают маленькую кнопку, которую нажимают:

⁵ И.-В. Гёте. Собрание сочинений в 10-ти т., т. 10. М., 1980, с. 75.

⁶ W. Benjamin. *Goethe's Elective Affinities*. In: W. Benjamin. *Selected Writings*, vol. 1. Cambridge, Mass., 1996, p. 319.

⁷ Г. Брох. *Лунатики*, т. I. Киев — СПб, 1997, с. 188.

“Тотчас же к твоей радости картина превращается в освещенный мягким лунным светом ландшафт: оказывается, ты волен начинать охоту днем или ночью. Но поскольку тебя больше не ослепляет яркое солнце, ты не упускаешь случая рассмотреть лица наездников, и если твои глаза тебя не обманывают, то это ведь Берtrand сидит в корзине за смутным погонщиком слона и держит в правой руке изготовленное к стрельбе ружье, предвещающее смерть. Ты закрываешь глаза и, открыв, опять видишь совершенно незнакомого мужчину, который улыбается тебе...”

Открытие и закрытие глаз здесь эквивалентно световому эффекту, превращающему день в ночь. И каждый раз лицо, возникающее на картине, кажется то знакомым, то нет. Панорама как бы мерцает между внешним образом и воспоминанием. И эта подвижность связана как со световыми, театральными эффектами, так и с размытостью позиции наблюдателя, как бы парящего над огромным изображением, которое как будто само непрерывно движется: “...ландшафт делает последнее, едва уловимое движение, словно стремится расположиться таким образом, чтобы преподнести себя тебе, рассматривающему его, в более выгодном свете, и неподвижно застывает”.

Природа в панорамах предстает огромным неорганизованным скопищем фрагментов, оторванных от человеческого опыта и вызывающих к некоему упорядочиванию прежде всего через подключение памяти. Зигфрид Кракауэр так характеризует трансформацию природы в фотографиях (хотя его замечания в полной мере относятся и к панорамам):

“Сознание получает изображения природного фонда, распавшегося на элементы, и может делать с ними все, что ему заблагорассудится. Их исходный порядок утерян; они больше не встраиваются в пространственный контекст, связывавший их с оригиналом, из которого был отобран образ, сохранявшийся в памяти. Но если остатки природы более не ориентируются на образ в памяти, то их порядок неизбежно становится временным. В силу этого сознание должно устанавливать временный статус всех предлагаемых конфигураций, а возможно, даже и создавать подобие истинного порядка в инвентарном списке природы”¹⁰.

Для Кракауэра наибольшей ценностью обладают изображения, связанные с человеческим опытом и памятью, поскольку

¹⁰ Там же, с. 189.

¹¹ Там же, с. 187.

¹² S. Kracauer. *The Mass Ornament*. Cambridge, Mass., -London, 1995, p. 62.

ку через память они могут возродить прошедшее. Хаос неорганизованной природы, отчужденный от памяти человека, с неизбежностью искажает истинный облик природы”¹¹.

Этот опыт “мнемонических” изображений напоминает фотографии, о которых рассуждает Марсель Пруст в связи с живописными полотнами Эльстира:

“Начиная с первых опытов Эльстира, мы познакомились с “великолепными” фотографиями пейзажей и городов. Если постараться понять, что любители имеют в виду под этим эпитетом, то мы увидим, что он обычно относится к некоторому необычному изображению известной вещи, к изображению, отличающемуся от тех, которые мы привыкли видеть, необычному и вместе с тем правдивому, и которое по этой причине для нас вдвойне захватывающе, так как оно удивляет нас, заставляет нас расставаться с нашими привычками и вместе с тем понуждает нас погрузиться в нас самих, напоминая об уже испытанном впечатлении”¹².

Этот эффект “необычного знакомого” понуждает Жюль Делёза говорить о “неистовом эффекте знака” (*l'effet violent d'un signe*), который понуждает искать смысл знака¹³. За знаками в таком контексте, по мнению Делёза, обнаруживаются разные типы темпоральности и разные типы памяти¹⁴.

Панорамное сознание в значительной степени ориентировано на связывание видимого с образами памяти. Зрение блуждает в пространстве, покуда не испытывает “неистового эффекта знака”, покуда не сталкивается со “знакомым незнакомым”. В наибольшей степени это относится к изображениям руин — излюбленного мотива панорам и одного из наиболее эффективных мнемонических знаков. Знакомое в них всегда преображено необычной формой, стирающей, скрывающей известное.

Любопытным и весьма характерным опытом в этой области были путешествия и путевые заметки Шатобриана. В его “Путешествии из Парижа в Иерусалим” (1807) пейзаж описывается как панорама, а текст строится как своего рода запись экскурсии в панораме, например: “Теперь повернемся на запад и увидим в единообразии открывающейся местности три руины...”¹⁵ и т.д. Неудивительно, что вскоре после публикации мно-

¹¹ См. D. Barnow. *Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore-London, 1994, pp. 30—31.

¹² M. Proust. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, 1954, p. 495-496.

¹³ G. Deleuze. *Proust et les signes*. Paris, 1964, p. 32.

¹⁴ Ibid., p. 34.

¹⁵ Chateaubriand. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris, 1964, p. 95.

гие пейзажи "Путешествия" были перенесены в панорамы, а текст Шатобриана лег в основу объяснительных брошюр панорамных видов. В предисловии к третьему изданию книги (1827) автор с гордостью сообщает:

"В Париже были показаны *Панорамы* Иерусалима и Афин; иллюзия была полной; с первого взгляда я узнал памятники и места, на которые я указывал. Никогда еще путешественник не подвергался такому суровому испытанию: я не мог ожидать, что Иерусалим и Афины будут перенесены в Париж, чтобы убедить меня в моей правоте или неправоте. Столкновение с очевидцами говорило в мою пользу: точность моих описаний была таковой, что фрагменты "Путешествия" использовались как программы и доступные объяснения к картинам *Панорам*"¹⁴.

Шатобриан загипнотизирован руинами, которые он постоянно пытается связать с известными ему описаниями Павсания или других древних авторов. Упорядочивание хаоса связано с его интеграцией в культурную память¹⁵. Шатобриан настойчиво осматривает каждый камень предполагаемых руин Спарты, стараясь, например, найти могилу Леонида, о которой из Геродота известно, что она была украшена статуей льва. В конце концов он находит обломки скульптуры, которые отдаленно напоминают возможный фрагмент такой статуи.

Два момента кажутся мне особенно любопытными в шатобриановском описании руин Спарты. Первый связан с описанием общей панорамы развалин, увиденной с вершины горы во время восхода солнца:

"Какое великолепное зрелище! Но сколь грустное! <...> Повсюду руины, и ни одного человека среди руин! Я стоял в неподвижности, в некоем оцепенении, и разглядывал эту сцену. Смесь восхищения и боли не давала мне сдвинуться и останавливала мою мысль; вокруг меня царил глубокая тишина: мне захотелось, чтобы хотя бы эхо заговорило в этих местах, где не слышалось более человеческого голоса, и я крикнул во весь голос: Леонид! Ни одна руина не повторила этого великого имени, казалось, что его забыла даже сама Спарта"¹⁶.

¹⁴ Ibid., p. 29.

¹⁵ О связи руин с памятью см.: Ph. Hamon. Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France. Berkeley, 1992, p. 57–63; R. Mortier. La poésie des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo. Genève, 1974. В частности о Шатобриане: Jean-Pierre Richard. Paysage de Chateaubriand. Paris, 1967.

¹⁶ Chateaubriand. Itinéraire de Paris à Jérusalem, p. 92–93.

Созерцание руин, окружающего хаоса повергает Шатобриана в состояние глубокого оцепенения, которое связано с ощущением пустоты, отсутствия смысла, исчезновением человека. Его иступленный крик — это попытка оживить мертвый пейзаж, выйти из соприкосновения с пустотой в некое человеческое пространство, в котором реверберация звука произвела бы иллюзию жизни. "Я" писателя расплывается в бескрайнем панорамном пространстве, и он хочет собрать его снова воедино этой звуковой иллюзией.

Второй момент прямо связывает пейзаж Спарты с театрализованными транспарантами. Весь ландшафт описывается как театр живописи:

"На правом берегу Тайгет разворачивает свой великолепный занавес: все пространство между этим занавесом и рекой занято холмами и руинами Спарты; эти холмы и руины вовсе не кажутся такими безжизненными, как когда на них смотришь вблизи: напротив, они кажутся окрашенными в пурпур, фиолетовый цвет или цвет бледного золота. Но вовсе не травы и не ярко-зеленая холодная листва создают этот великолепный пейзаж, а световые эффекты"¹⁷.

Свет, играющий в руинах, чем-то подобен эху, которое пытался пробудить здесь писатель. Он мерцает в пространстве ландшафтного театра, перед "занавесом" Тайгета, и своим движением вносит в панораму то, чего в ней нет — жизнь, течение времени, цвет. Световые эффекты создают иллюзию оживления ландшафта, которая может быть понята как иллюзия памяти. Свет создает ту мистическую игру теней и оттенков, которая издавна связывалась с памятью и очеловечиванием.

Разбрасывая в пейзаже яркие цветовые пятна, свет вносит в пейзаж порядок, который призвано внести в него сознание. Игра световых эффектов оказывается эквивалентной переструктурирующему движению сознания. В этом смысле переход от чистой панорамности к живописи световых эффектов, к диорамам — это переход к иллюзии странного внешнего, внесубъектного сознания, работающего внутри природы, внутри живописного холста.

За два года до посещения Греции Шатобриан оказался в Неаполе и, разумеется, совершил ритуальное паломничество на Везувий. Вулкан с его светом и огнем, проступающими сквозь темное облако дыма, был по существу естественной, природ-

¹⁷ Ibid., p. 98.

ной диорамой, снабженной богатейшей машинерией световых эффектов. Кроме того, и это особенно важно, он соединял в себе зрелище первобытного хаоса со световой анимацией. Вот как описывал Шатобриан Везувий:

“И вот мы в глубине бездны. Я не в состоянии описать этот хаос. Представьте себе таз с милю в окружности и в триста футов высотой, расширяющийся сверху наподобие воронки. Его внутренние стенки изоборождены потоками огня, которые наполняли этот таз и которые излились из него наружу. Выступающие части этих борозд похожи на камни фундамента, на которые опирались гигантские сооружения римлян. В некоторых местах на краях висят каменные глыбы, а их обломки, смешанные с массой пепла, покрывают собой пропасть”²⁰.

Описание начинается с декларации невозможности описать увиденное. Хаос, предстающий взору, не может быть упорядочен в любой дискурсивной форме. Далее, однако, следует описание, за которым просвечивает мотив руин. Природные камни превращаются в подобие руин циклопических римских сооружений. Через несколько строк, однако, с руинами, обломками, хаосом происходит метаморфоза, уже известная нам по описанию Спарты. В ландшафт проникает свет, который неожиданно одухотворяет безлюдный и пугающий пейзаж:

“Общий цвет пропасти — это цвет догоревшего угля. Но природа умеет распространять свои милости даже на самые ужасающие предметы: в некоторых местах лава полна лазури, ультрамарина, желтого и оранжевого. Куски гранита, вырванные и исковерканные действием огня, свернулись по краям подобно пальмам или акантовым листьям. Вулканическая материя, остыв на живых камнях, вокруг которых она текла, то там то сям образует розетки, жирандоли, ленты; она также изображает растительные и животные формы, а также разнообразные рисунки, обнаруживаемые в агатах. На одной голубоватой глыбе я заметил великолепно вылепленного лебедя из белой лавы; можно было поклясться, что перед вами прекрасная птица спит на тихой воде, спрятав голову под крыло и свернув свою длинную, подобную шелковому свитку, шею на спине”²¹.

Архитектурные фрагменты (розетки, жирандоли, акантовые листья) возникают в описании до растений и лебедя, но в

²⁰ Chateaubriand. *Voyages en Amérique, en Italie au Mont Blanc*. Paris, 1873, p. 343—344.

²¹ Ibid., p. 344.

них уже явно проступает органическая жизнь — это все же каменные цветы и листья. Постепенно неопишимый и ужасающий хаос преобразуется во фрагменты руин, в некую упорядоченную коллекцию античного искусства, которая пробуждает память. Из памяти всплывают все более умиротворенные и одушевленные подобию, в конце увенчанные идиллической птицей, спящей на тихих водах. Руины, памятники у Шатобриана обыкновенно — знаки вторжения памяти в созерцаемую картину, которая постепенно вытесняется из поля зрения²².

Любопытно также и то, что лазурь, аквамарины, агаты, эти полудрагоценные камни, явленные в театре Везувия (по самой своей форме имитирующего амфитеатр), сродни драгоценностям, которые выхватывает орлиный взор старьевщика в городском хаосе. Филипп Амон заметил, что руины позволяют взгляду проникать внутрь и обнаруживать скрытую от взора архитектурную структуру²³. По существу они работают напросвет, отчасти подобно транспарантам, отчасти подобно современной стеклянной архитектуре. Барбара Стаффорд заметила, что гравюры руин у Пиранези вдохновляются анатомическими рисунками *écorsés*, превращая камни пришедших в упадок зданий в тела, с которых содрана кожа²⁴. Джозеф Рикверт прямо говорит о некрофильском отношении Пиранези к руинам²⁵. Возможно, за эффектом анимации руин у Шатобриана в равной мере скрываются и их транспарантность и их анатомическая структура.

Вулканы стали важным компонентом культурного сознания значительно раньше визита Шатобриана в Неаполь. В 1665 году Атанасиус Кирхер опубликовал “Подземный мир” (*Mundus Subterraneus*), в значительной степени посвященный вулканам. Кирхер был, вероятно, первым, кто провел аналогию между строением земли и строением живого тела. В этой аналогии потоки лавы уподоблялись потокам крови в организме²⁶. Де Сад позже разовьет эту аналогию в моральном плане, поместив в “Жюльетте” замок сверхзлодея Минского на склон вулкана. Экспессы природы у Сада прямо воздействуют на эксцес-

²² См. об этом свойстве Шатобриана: M. Riffaterre. *La production du texte*. Paris, 1979, pp. 127—151.

²³ Philippe Hamon. *Op. Cit.*, p. 60.

²⁴ B. M. Stafford. *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass., 1991, pp. 58—60.

²⁵ J. Rykwert. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass.—London, 1980, p. 370.

²⁶ M. H. Nicolson. *Mountain Gloom and Mountain Glory*. Seattle-London, 1997, pp. 168—169.

сы организма. Жюльетта так мотивирует свое желание во что бы то ни стало увидеть кратер вулкана:

“Глубоко преданная всем отклонениям Природы, боготворя все, что выражает ее патологию, ее капризы и невероятный ужас, неиссякающие примеры которого она ежедневно предлагает нам, я, разумеется, должна была увидеть это явление...”²⁷

В середине XVIII века, однако, вулканы начинают все более устойчиво ассоциироваться с театральным зрелищем. В 1749 году французский архитектор Эннемонд Петито (Ennemond Petiot) создал для Филиппа Пармского “машину” — то есть специальное временное архитектурное сооружение, предназначенное для фейерверков, чтобы отпраздновать открытие театра в Геркулануме. Машина была построена в виде круглого сооружения, имитирующего амфитеатр, и по сути дела ее фейерверки связывали театр Геркуланума с извержением Везувия, погребшего его под слоем пепла. Двумя годами позже Франческо Пречиадо (Francesco Preciada) построил “машину”, уже непосредственно изображавшую извержение Везувия и гибель Плиния Старшего.²⁸

В шестидесятые годы культ вулканов обрел своего оракула в лице британского посланника в Неаполе сэра Уильяма Гамильтона, получившего назначение в Неаполитанское королевство в 1764 году. Гамильтон (сегодня более известный как муж возлюбленной адмирала Нельсона Эммы Харт) был ценителем искусства, специалистом по античным вазам, богатым меценатом, чей дом очень быстро стал культурным центром международной колонии, жившей в Неаполе. У Гамильтона была одна причуда — необыкновенная страсть к вулканам. Он с риском для жизни провел на склонах Везувия и Этны множество дней. Отчеты о его вулканических наблюдениях печатались в публикациях Королевского научного общества. В 1776 году он издал роскошную книгу о вулканах “*Campi phlegraei*” (“Выжженные поля”), оформленную изысканными гуашами талантливого художника Пьетро Фабриса. Гамильтон выстроил на склоне Везувия виллу “Анжелика”, куда устремлялся, как только вулкан проявлял признаки активности. Везувий баловал английского эксцентрика. Мощные извержения следовали одно за другим в 1767, 1779, 1794 годах (последнее — одно из самых сильных в истории). Интерес Гамильтона к вулканам носил не только на-

²⁷ The Marquis de Sade. Juliette. New York, 1968, p. 575.

²⁸ J. Rykwert. Op. Cit., p. 362.

учный, но и эстетический характер. Он испытывал чувство особого подъема от созерцания извержения как зрелища и стремился передать это чувство на страницах своих отчетов, заразить им художников, посещавших Неаполь. По его заказам Везувий изображали не только Пьетро Фабрис, но и Райт из Дерби, Янг Скот, Ричард Купер²⁹.

Книга Гамильтона насыщена описаниями извержений, поданными в эстетических категориях “прекрасного” и “возвышенного”. Везувий и Этна систематически сравниваются с фейерверками и спектаклями, а несчастных жертв извержений, называемых “зрителями”, английский лорд жалеет за то, что “они проявляли нечувствительность к красоте сцен, заботясь более о собственной безопасности”³⁰. Гамильтоновское отношение к природе как к зрелищу не было новинкой для конца XVIII века. Новым был объект внимания — световые эффекты, контрасты огня и дыма, солнца, луны, лавы и бликов на морской поверхности. Особое значение Гамильтон, а след за ним неаполитанская культурная элита, придавали изменениям освещенности, постоянной трансформации пейзажа под воздействием вулканического огня.

Проповедь Гамильтона имела широкий резонанс. В 1771 году король и королева Неаполя с огромным кортежем предприняли восхождение на Везувий, чтобы любоваться зрелищем извержения. На листе Фабриса рядом с монархами виден вездесущий Гамильтон. С 70-х годов XVIII века восхождение на Везувий и любовное извержениями входят в туристический ритуал.

6 марта 1787 года Гёте поднялся на вулкан вместе с художником Вильгельмом Тишбейном. Не приобщенный к новому эстетическому культу, Гёте так передает свои ощущения:

“Тишбейн сегодня отправился вместе со мной на Везувий. Художнику, постоянно имеющему дело с прекрасными формами человека или животного, более того, благодаря своему разуму и вкусу умеющему очеловечить бесформенное, как, например, скалы или пейзаж, такое страшное нагромождение бесформенности, каковая вечно сама себя пожирает и воюет со всяким чувством прекрасного, должно показаться омерзительным”³¹.

²⁹ O. Warner. Sir William Hamilton and Fabris of Naples. — Apollo, v. 65. № 385, March 1957, p. 104.

³⁰ W. Hamilton. Campi phlegraei. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies. As They Have Been Communicated to the Royal Society of London. Naples. 1776, p. 13.

³¹ И. В. Гёте. Собр. сочинений в 10-ти т., т. 9. М., 1980. с. 94—95.

Гёте ошибался. Тишбейн, долгое время живший в Италии, хорошо знавший Гамильтона (а позднее работавший над изданием его коллекции античных ваз), оставил восторженное описание извержения как "спектакля", с детальной и упоенной фиксацией игры световых эффектов¹². К концу XVIII века сравнение Везувия с театром и фейерверком становится общим местом.

Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений безусловно является световая метаморфоза, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы. Неподвижный пейзаж может быть представлен в виде живописи: с некоторой натяжкой тут можно абстрагироваться от временного фактора и смены освещения. Иное дело вулкан, чья "эстетика" связана с изменениями в освещении и облике, не передаваемыми в статичной картинке. Временной фактор поэтому непременно вводится в его описание¹³, а живописные коды восприятия заменяются театральными (с подразумеваемым членением на различные фазы "действия").

Характерно в этом контексте замечание Жермены де Сталь:

"...днем пламя Везувия закрыто дымным облаком, и лава, пылающая ночью, при свете солнца кажется темной. Эта метаморфоза просто восхитительна: каждый вечер вновь испытываешь чувство изумления, но оно, конечно, притупилось бы, если бы картина оставалась неизменной"¹⁴.

Александр фон Гумбольдт, особенно чуткий к диалектике изменчивого и неизменного в природе (изучавшейся им с точки зрения так называемой "физиогномики" ландшафта), видит в Везувии модель природных метаморфоз: "Очень важно время от времени фиксировать состояние Везувия: неизменность в нем проступает сквозь изменчивые проявления природы"¹⁵. Вулкан становится метафорой всяческих изменений. Показательно, что когда Джону Китсу понадобилось описать трансформацию Ламии, он избрал для изображения метаморфозы своей героини метафору извержения вулкана:

¹² W. Tischbein. Aus meinem Leben. Berlin. 1922, S. 262—265.

¹³ Характерно, что Неаполь вызывает у Гёте желание "побывать здесь еще некоторое время, дабы по мере сил запечатлеть на бумаге сию подвижную картину..." — И. В. Гёте. Цит. соч., с. 97.

¹⁴ Ж. де Сталь. Коринна, или Италия. М., 1969, с. 197.

¹⁵ Deutsche Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius. Gesammelt und Herausgegeben von E. Haufe. Leipzig. 1965, S. 242.

Изогнутое тело запылало
Окраской огненной, зловеще-алой;
Орнамент прихотливый скрылся вдруг —
Так лава затопляет пестрый луг;
Исчез узор серебряно-латунный,
Померкли звезды, и затмили луны;
Погас наряд диковинно-цветной
И пепельной застался пеленой".

(Перевод С. Сухарева)

В итоге весь Неаполь становится своего рода световым зрелищем, фокусирующим в себе магический эффект трансформаций. Одна из путешественниц, известная художница Элизабет Виже-Лебрен, выражает это представление с четкостью формулы: "С моей точки зрения, — пишет она, — Неаполь следует рассматривать как чарующий волшебный фонарь"¹⁶. Эдвард Бульвер-Литтон в тех же категориях описывает Помпеи, погребенные на склоне Везувия: "Помпеи были миниатюрой цивилизации той эпохи <...>, моделью всей империи. Это была игрушка, забава, театральный ящик (show-box), которым развлекались боги, устраивая здесь представления величайшей монархии мира..."¹⁷.

Бульвер-литтоновский "театральный ящик" был действительно построен в Неаполе, он находился в доме того же Уильяма Гамильтона. На своей вилле Гамильтон устроил круговой балкон, открывавший широчайший вид на Неаполь. Все стены этого балкона были покрыты зеркалами, так что посетителям казалось, будто природа охватывает их со всех сторон. Рассмотрение природы в зеркало, превращавшее естественный вид в художественный текст, было ритуализировано в сороковые годы XVIII века модой на так называемые "зеркала Клода", о которых я упомянул в предыдущей главе. Путешественники возили с собой эти овальные зеркала с затемненной амальгамой, чтобы любоваться обрамленной природой, как живописным пейзажем. В зеркалах на вилле Гамильтона центром зрелища был свет Везувия. К тому же рамы тут не было вовсе. Весь кругозор был сплошным живописным театром. По просьбе друзей Га-

¹⁶ Д. Китс. Стихотворения. М., Наука, 1986, с. 64.

¹⁷ Cit. In: B. Fothergill. Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary. New York, 1969, p. 85.

¹⁸ E. Bulwer-Lytton. The Last Days of Pompeii. N. Y.—Boston, n. d., p. 8.

мильтон решил перевести вид с зеркала на бумагу и тем самым увековечить бесконечно трансформирующийся спектакль своего зеркального театра. Изготовление рисунка с зеркала было заказано пейзажисту Тито Луфieri. Панорама Луфieri была одним из первых панорамных видов³⁹. Ее необыкновенно вытянутый формат снимал традиционную границу холста, аннулировал единую точку схода перспективы и программировал последовательное, растянутое во времени "сканирование" взглядом, вводившее в зрелище временной фактор. Время было вписано в ее структуру, хотя она и была лишена существеннейшего элемента породившего ее зрелища — световой трансформации.

Одновременно ряд художников упорно работал над введением временного измерения, то есть световой трансформации, в саму структуру холста. Джозеф Райт из Дерби, приобщенный Гамильтоном к культу вулканов, саму работу над картиной "Везувий" строил на последовательном ряде изменений первоначального изображения, изменений, аналогичных природным световым трансформациям. Вот его отчет об этой работе:

"Затем я осветил почву, по которой вот-вот пойдет лава, осветил очень сильно, поджег растительность и поднял свежий дым, в тех или иных местах проходящий над лавой. <...> Я также увеличил количество и интенсивность сияния того дыма, что восходит от верхнего слоя лавы, так, что центр картины стал более освещенным и общий эффект возрос. Я добавил также раздвоенное освещение, всегда сопровождающее темный дым..."⁴⁰ и т. д.

Райт из Дерби старательно имитирует световые эффекты с помощью широкого арсенала живописных средств. Роберт Баркер пошел в том же направлении дальше. Он ввел в зрелище верхнее освещение, организованное таким образом, что "живопись окрашивалась в различные оттенки, в зависимости от часа и погоды"⁴¹. Панорама Баркера снимала традиционное для живописи равен-

³⁹ Историю изготовления гамильтоновской панорамы см.: W. Tischbein. Op. Cit., S. 243—244.

⁴⁰ Cit. in: S. C. K. Smith, H. C. Bemrose. Wright of Derby. L., 1922, p. 90.

⁴¹ G. Bapst. Essais sur l'histoire des panoramas et des dioramas. Extrait des rapports du jury international de l'exposition universelle de 1889. Paris, 1891. p. 12. Некоторые виды были рассчитаны на восприятие в определенное время дня. Так, например, панораму Рио де Жанейро, написанную Мерелем и Лангероком, рекомендовалось осматривать вечером в часы заката, так чтобы свет в картине соответствовал естественному освещению и черпал из него свои эффекты. В Миллебурге панораму открыл художник садовых декораций Брайзиг, который занимался вопросами экспозиции картин в парковых аллеях, а потому вынужден был учитывать игру естественных света и тени на холсте. — G. Bapst. Op. Cit., p. 16.

ство холста самому себе. Изменение облика холста под воздействием меняющегося освещения в панораме не рассматривалось как дефект, от которого следовало абстрагироваться, но как фундаментальный элемент художественной системы. В панораму, организованную таким новаторским образом — "Английский флот на рейде между Портсмутом и островом Уайт", — был введен мотив пожара (горел флагманский корабль). Пожар был очагом временных трансформаций в холсте, альтернативным общему изменению освещения пейзажа. Время в панорамах таким образом как бы расслаивалось на два потока, один был связан с движением солнца, другой с локальным очагом освещенности — пламенем, пылающим на корабле. Блуждающий глаз зрителя тем самым притягивался к локальному световому центру.

Главные сюжеты панорам — виды городов (особенно в момент восхода или заката), а также морские сражения с непрерывным пожаром, отражающимся в воде. Такого рода сюжеты обеспечивали максимально ясный круговой обзор. Морские пейзажи к тому же в значительной мере упрощали перспективные построения на холсте и были удобны для решения одной из главных живописных проблем — передачи на сферическом холсте прямых линий.

Вошли в моду и стали распространяться небольшие "анаморфические" копии, где в круте представал весь обзор горизонта. Такие панорамические круги метафорически выражали идею "круга земного" — orbis terrarum, а их осмотру почти приравнивался к кругосветному путешествию. Один из ведущих английских мастеров панорам Джон Барфорд так рекламировал новое зрелище:

"Все здесь сокращено; горы и море, классическая долина, античный город переносятся к нам на крыльях ветра. Менее чем в 100 метрах от остановки экипажей мы можем восхищаться извержением Везувия. Или же Константинополь с его увенчанными башнями бородачами как будто волшебной рукой перенесен прямо к торговой улице христианского города. Швейцарию с ее ландшафтами, окрашенными заходящим солнцем, ее ледяными и грозными вершинами <...> можно посетить в одном из уголков Лондона. Помпеи хранят свой двухтысячелетний сон в уличной сумятице Стрэнда"⁴².

Характерно, что эта туристическая конденсация эпох и культур берется Барфордом в "неаполитанскую" рамку — между Везувием и Помпеями.

⁴² Cit. in: S. Ostermann. Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M., 1980, S. 88.

Вулканические мотивы были ассимилированы неоизиадическим мифом. Этому способствовали связь Везувия с Помпеями, а также представление о том, что огонь вулкана — это дыхание Тифона, главного мифологического врага Изиды, часто идентифицировавшегося с греческой “ипостасью” Сета. Миф о Тифоне в мильтоновском ключе связывался с популярным мотивом поверженного титана.

Вулкан был введен в контекст поэзии облачного покровы. Еще Плиний Младший в знаменитом описании гибели Помпеи отмечал, что над Везувием накануне извержения появилось облако, похожее на пинию⁴³. В дальнейшем черное злое облако над Везувием становится темой бесконечных описаний как у путешественников, так и в обширном цикле романов так называемой “школы катастроф”, специализировавшейся на описании гибели Помпеи⁴⁴. Образы, возникавшие в этом облаке, понимались как пророческие. Бульвер-Литтон, например, дал описание облака как титана, пророчески распростершего длань над обреченным городом⁴⁵, явно отсылая к Тифону, мстящему Помпеям как городу Изиды.

Эта традиция чрезвычайно существенна для восприятия вулканов потому, что она увязывает хаос катастрофы с памятью и приводит к тотальной символизации беспорядочного зрелища. Кроме того, зрелище природной катастрофы увязывается с памятью о катастрофе человеческой, гибелью городов. Это увязывание отражается на самой позиции наблюдателя, которая оказывается чрезвычайно противоречивой. С одной стороны, панорама предстает как пространство выбора, пространство свободы, принципиально не сцентрированное и не навязывающее зрителю определенной позиции. Вместе с тем в этом “неорганизованном” пространстве помещается особый очаг временных трансформаций — вулкан.

⁴³ Письма Плиния Младшего. М., 1983, с. 105. Гамилыгон с удовольствием сообщал, что увидел над Везувием такое же облако, похожее на пинию, которое описывал Плиний. — В. Fothergill. Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary, p. 86.

⁴⁴ О “школе катастроф” см.: C. Dahl. Bulwer-Lytton and the School of Catastrophe. — *Philological Quarterly*, vol. 32, 1953, № 4, pp. 428-442; C. Dahl. Recreators of Pompeii. — *Archaeology*, vol. 9, 1956, № 3.

⁴⁵ E. Bulwer-Lytton. *The Last Days of Pompeii*. New York-Boston, n.d., p. 137. В России влияние школы катастроф можно обнаружить в “Медном всаднике” Пушкина, воспроизводящем тематику “школы катастроф” — гибель города в наказание за идолопоклонство.

Этот центр зрелища структурно организует его вокруг образа адского хаоса, катастрофы, дезинтеграции любого возможного порядка. Парадоксально порядок зрелища строится вокруг очага, разрушающего порядок, который одновременно и приковывает к себе внимание наблюдателя, и решительно дистанцирует его.

Классический топос восприятия катастрофы был сформулирован Лукрецием в начале второй книги “О природе вещей”:

Сладко, когда на просторах морских разыгрываются ветры,
С твердой земли наблюдать за бедою, постигшей другого,
Не потому, что для нас чьи-либо муки приятны,
Но потому, что себя вне опасности чувствовать сладко.
Сладко смотреть на войска на поле сраженья в жестокой
Битве, когда самому не грозит никакая опасность⁴⁶.

Эта дистанцированная позиция наблюдателя возможна у Лукреция и Эпикура прежде всего потому, что в хаосе катастрофы природа творит новые гармонические формы⁴⁷. Спокойствие наблюдателя здесь укоренено в мудрости философа. Ганс Блуменберг показал, что к эпохе просвещения эта дистанцированность, хотя и сохраняется, она меняет свое содержание:

“Наблюдатель более не представляет исключительного положения мудреца, стоящего на краю реальности, он сам становится выражением одной из тех страстей, которые приводят в движение жизнь и подвергают ее опасности. Правда, он сам лично не вовлечен в приключения, но он несомненно оказывается в полной власти притягательной силы катастроф и ощущений. Его участие не сводится к созерцанию, но выражается во всепоглощающем любопытстве”⁴⁸.

⁴⁶ Тит Лукреций Кар. *О природе вещей*. М., 1983, с. 59. (Пер. Ф. Петровского.)

⁴⁷ Лукреций описывает движение атомов именно как катастрофу кораблекрушения, где видимость случайного хаоса есть творящий механизм природы: Множество маленьких тел в пустоте ты увидишь, мелькая, Мечутся взад и вперед в лучистом сиянии света; Будто бы в вечной борьбе они бьются в сраженьях и битвах, В схватки бросаются вдруг по отрядам, не зная покоя, Или сходясь, или врозь непрерывно опять разлетаясь, Можешь из этого ты уяснить себе, как неустанно Первоначала вещей в пустоте необъятной мятутся. — Там же, с. 62. О хаосе и случайности см. ниже главу “Клиномен”.

⁴⁸ H. Blumenberg. *Shipwreck with Spectator*. Cambridge, Mass., 1997, p. 35.

Театр оказывается таким местом дистанцирования, которое делает любопытство возможным, поскольку любое приближение опасности уничтожает любопытство и интерес к зрелищу⁴⁹.

Гёте в полной мере отражает в своем поведении этос любопытства, то есть дистанцированного, безопасного наблюдения. 3 марта 1787 года он записывает: "Только прошу вас, ни во сне, ни наяву не воображайте, что я здесь окружен опасностями; уверяю вас — там, где я брожу, опасности не больше, чем на шоссе к Бельведеру"⁵⁰. Подъем к вершине Везувия целиком описывается в кодах дистанции: "Покуда было довольно пространства, чтобы оставаться от нее на подобающем расстоянии, это было величественное, возвышающее дух зрелище"⁵¹. Когда же они с Тишбейном непосредственно подходят к стенкам кратера, эстетическое отношение, столь очевидное на расстоянии, исчезает: "Вид их не был ни поучительным, ни отрадным, но именно поэтому мы мешкали, стараясь хоть что-нибудь разглядеть"⁵².

Речь в данном случае идет о довольно сложном режиме дистанцирования. С одной стороны, наблюдатель должен интегрировать вулканическую катастрофу в общую гармонию пейзажа, то есть сохранять широкий обзор. Но в этом широком панорамном пространстве катастрофа исчезает, теряет возвышенный ужас всепоглощающего хаоса. Приблизиться слишком близко, то есть элиминировать гармоничный пейзаж неаполитанской бухты — значит оказаться целиком во власти хаоса и, следовательно, утратить стороннюю позицию наблюдателя. Катастрофа поэтому постоянно фигурирует внутри гармонического панорамного пространства.

Что означает утрата позиции наблюдателя? Мир, который на расстоянии предстает как некий объект, противопоставленный нам как субъекту, приближается так близко, что парадоксально становится зеркалом нашего внутреннего неорганизованного хаоса⁵³, который Эрнст Блох определял как "темноту самого

⁴⁹ Blumenberg иллюстрирует это положение письмом аббата Галиани к мадам Эпине, посланным из Неаполя в 1771 году. — Ibid., p. 39. О любопытстве и в том числе этом письме Галиани см.: H. Blumenberg. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, Mass., p. 403—435.

⁵⁰ И.-В. Гёте. *Собрание сочинений*, т. 9, с. 93.

⁵¹ Там же, с. 95.

⁵² Там же, с. 96.

⁵³ Елена Петровская в контексте американской wilderness так формулирует эту ситуацию сочетания дистанцированности и близости в панорамах: "...все панорамы природы пишутся так, как если бы мир обзоревался с горы, с натурального возвышения. Во всех панорамах присутствует мазок — след их автора". — Е. Петровская. *Часть света*. М., 1995, с. 74.

проживаемого". Блох сравнил этот недифференцированный момент проживания, еще не отодвинутый от моего сознания на расстояние, необходимое для рефлексии, с "хтоническим", "лунным" пейзажем⁵⁴. Этот пейзаж не может осмысливаться, он целиком принадлежит области подсознания. Осмысление этого пейзажа, равнозначное установлению позиции стороннего наблюдателя, происходит, по мнению Блоха, после того, как между этим пейзажем и сознанием "тысячью складок падает занавес"⁵⁵. Этот занавес знаменует дистанцирование, то есть такой момент, когда хтонический хаос преобразуется в организованный ландшафт. Вот как описывает Блох этот процесс:

"Где начинается живописный пейзаж на картине? Художник не включает себя в картину, хотя он также непосредственно находится в пейзаже и представляет самую внутреннюю сферу Непосредственного. Более того, вторая сфера непосредственного — подлинный ближний план картины — также может быть идентифицирована с трудом; она находится все еще слишком близко к местонахождению художника. И именно эта неопределенность, создаваемая близостью, — причина относительного отсутствия ясной формы также и ближнего плана, [она отражает] тот факт, что он в действительности не принадлежит пейзажу. Изображаемый пейзаж, таким образом, начинается, как явление, вне художника, его изображающего, но и по ту сторону все еще неопределенных объектов его ближайшего окружения"⁵⁶.

Пейзаж, однако, не просто дистанцирует наблюдателя, он оказывается именно занавесой, занавесом между наблюдателем и катастрофой, которая выступает как зеркало такой непосредственности, способное элиминировать внешнюю позицию субъекта, а следовательно, и блуменберговское *любопытство*. В этом смысле следует совершенно непосредственно понимать блоховскую метафору занавеса, отделяющего хтонический пейзаж от сознания.

Возникновение техники диорам с их двойным эффектом может быть осмыслено именно как театральное воплощение такого блоховского занавеса. Катастрофы здесь проецировались именно на занавес, вуаль, отделявшую, согласно притче о храме в Саисе, хаос невыразимого (начиная с эпохи романтизма невыразимое

⁵⁴ E. Bloch. *L'esprit de l'utopie*. Paris, 1977, p. 234.

⁵⁵ Ibid., p. 242.

⁵⁶ E. Bloch. *The Principle of Hope*, v. 1. Cambridge, Mass., 1986, p. 296. О блоховской концепции дистанцирования пейзажа как отчуждения от времени и истории см.: G. Lukács. *History and Class Consciousness*. Cambridge, Mass., 1971, pp. 157—158.

стало пониматься как природа) от созерцающего сознания⁵⁷. Сама вуаль и становится местом манифестации катастрофы.

В 1903 году Вильгельм Йенсен в "Градиве", известной сегодня благодаря интерпретации Фрейда, вводит странную транспарантную завесу в описание Помпей, увиденных глазами его героя:

"Норберт Ханольд провел вторую половину этого дня с чувством, что все Помпеи, или во всяком случае все те места, которые он посещал, покрыты облаком тумана. Это был не обычный туман, серый, непрозрачный и давящий: скорее по-своему ясный и до крайности расцвеченный голубым, красным и коричневым, но более всего белым, слегка переходящим в желтый, смешанный с белизной алебаstra, и кроме того пронизанный золотыми нитями, которые ткало своими лучами солнце. Глаз вовсе не утрачивал в нем способности видеть, как слух — способности слышать: лишь мысль не могла проникать его, и одного этого хватало, чтобы воздвигнуть облачную стену, чье действие спорило с воздействием самого густого тумана"⁵⁸.

Помпеи оказываются видимыми как проекция на завесу, как дистанцирование мысли от катастрофы подсознательного. При этом завеса оказывается вполне в духе транспарантной эстетики местом манифестации света и цвета, она повисает между глазом и его двойником — солнцем⁵⁹. Речь по существу идет о превращении руин разрушенного города в диораму, превращении, сходном со свето-цветовой трансформацией Спарты у Шатобриана.

В аналогичной технике Дагерром был представлен горный обвал, уничтоживший в Швейцарии деревню Голдау (1806). Первоначально зрителю предлагался дневной вид Голдау, окруженной зелеными лугами. Затем поднималась буря, сверкали молнии, гремел гром (диорамы сопровождалась натуралистическими звуковыми эффектами), жители деревни "выходили" из своих домов и возносили к небу молитвы. Появлялась луна, высветившая трансформированный пейзаж и деревню, раздавленную огромными глыбами камня. Позже картина разрушения дерев-

⁵⁷ Эта притча была переосмыслена в таком ключе Новалисом в "Учениках в Саисе". Блох дал дальнейшее развитие интерпретации этой притчи в "Духе утопии".

⁵⁸ W. Jensen. *Gradiva. Fantaisie pompéienne*. In: S. Freud. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris, 1986, p. 96.

⁵⁹ Сара Кофман показала, что "Градива" строится на символической оппозиции солнца, Везувия, цветов облачному покрову, камню, минералам, статуям. — S. Kofman. *Freud and Fiction*. Boston, 1991, pp. 100–102.

ни была воспроизведена и в других диорамах, например в "Деревне Алагне в Пьемонте". Новая техника позволяла воспроизводить в квазитеатральном зрелище сюжеты катастроф, потопа, извержений. Существенно, однако, что круговое пространство панорамы в диорамах сузилось до размеров театральной сцены. Катастрофа отныне оказывалась уже не элементом гармонического целого, но главным и по существу единственным очагом зрелища. Театрализация живописных видов меняла их статус, вводя иную, характерную для театра форму дистанцирования и условности. Зритель уже не находился в круговом пространстве, имитирующем непосредственность природного окружения, но был отделен от зрелища рампой. В этом смысле катастрофа диорамы в полной мере соответствовала определению, данному Морисом Бланшо: катастрофа "всегда уже миновала, хотя мы находимся рядом или под угрозой <...>. Катастрофа отделена от нас, она то, что наиболее от нас отделено"⁶⁰.

С изобретением диорамы утопический театральный проект Гамильтона наконец получил свое наиболее полное воплощение. Попытки динамических представлений извержения следуют одно за другим в парижских театрах начиная с 1827 года. Театральный художник Гё устроил в театре Гёте извержение Везувия для пьесы Жильбера де Пиксеркура "Голова мертвеца, или Руины Помпей" (1827). Но самым известным театральным извержением был аттракцион, поставленный театральным художником Чичери в опере для спектакля "Ла Мюэтт де Портичи" (1828) Скриба, Деламина и Обе. Здесь полотно с изображением спокойного Везувия незаметно подменялось холстом с изображением извержения, а с колосников на сцену бросались обломки камней⁶¹. Диорама с "двойным эффектом" позволяла осуществить метаморфозу без использования театральных машин, только игрой света на одном холсте. В 1840 году ученик Дагерра Диосс вызвал сенсацию своей "трехактной" диорамой "Гора Этна". Сначала демонстрировалась спокойная Этна ночью, затем днем под чистым лазурным небом. Наконец,

⁶⁰ "из кратера вырывались клубы дыма и пламя, выплеснувшаяся раскаленно-красная лава освещала густые облака дыма и пара, в то время как потоки жидкого огня сбежали вниз по склону горы, открывая в сиянии..."

⁶¹ M. Blanchot. *The Writing of the Disaster*. Lincoln-London, 1986, p. 1.

⁶² См. M.-A. Allevy. *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*. Paris, 1938, pp. 59–60.

