

«Петербургское небо» в лирике XIX века

Любой земной пейзаж предполагает присутствие неба. Более того, оно количественно занимает большую часть пейзажной картины, состоящей из ландшафтной части и «покрывающей» его небесной чаши. Для городского пейзажа, в котором ландшафтная часть (улицы, здания) рукотворна, небо зачастую — единственная природная деталь.

Однако пейзаж в искусстве всегда избирателен, автор вправе включить или не включить ту или иную деталь в свою образную картину, уделить ей большее или меньшее место, выбрать тот или иной изобразительный ракурс. Входящий в замысел художника, этот вопрос представляет самостоятельный интерес.

Образ неба в искусстве принадлежит к числу наиболее семантически нагруженных. «Небо в мифологии — важнейшая часть космоса. Небо — это прежде всего абсолютное воплощение верха, члена одной из основных семантических оппозиций (верх-низ). Его наблюдаемые свойства — абсолютная удаленность и недоступность, неизменность, огромность — слиты в мифотворческом сознании с его ценностными характеристиками — трансцендентностью и непостижимостью, величием и превосходством неба над всем земным; небо простерто над всем, все «видит», отсюда его всеведение; оно внешне по отношению ко всем предметам мира, поэтому оно — «дом» всего мира» (1).

Понятно, что все эти смысловые комплексы и ассоциации вошли в мир собственно эстетический и продолжают в нем так или иначе проявляться. Так, «петербургское небо» представляет собой любопытное явление, во всяком случае, — в лирике (род литературы, как известно, особенно активно провоцирующий ассоциации). Эта деталь внешнего мира формирует собственную семантику, культурно-литературную неомифологию. Это наглядно выясняется при сравнительно-историческом анализе поэтики.

Особенно интересен здесь XIX век. Отечественная поэзия предшествующего столетия не знает лирического пейзажа в его конкретике, оперируя пейзажными деталями как отвлеченными концептами. Цель их привлечения далека от буквального живописания. Так, Г.Р. Державин в своем знаменитом описании «петропольской ночи» («Видение мурзы», 1783–1784) избегает рисунка, предпочитая цвет, но при этом избыточная краска-ми картина предлагает невозможное, логически противоречивое «перетекание» красок:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с небес, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем (2).

Цвета здесь выступают носителями особых смысловых комплексов — царственности, богатства, роскоши. Семантика такого неба скорее эмблематична, не живописна.

В начале XIX в. небо в литературе уже воспринимается как узнаваемая деталь реального пейзажа. Именно здесь формируется устойчивый образный комплекс «города Петра» — и фундаментальное, исторически первое типовое «амплуа» неба в петербургской поэзии, связанное с представлением о царственном Петербурге — столице; соответственно, формируется и устойчивый тип идеального петербургского пейзажа.

Вот его характерный пример в идиллии Н.И. Гнедича («Рыбаки», 1821):

Уже над Невую сияет безнойное солнце;
Уже вечерет; а рыбаля нет молодого.
Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;
С пылающим небом слясь, загорелось море,
И пурпур и золото залили роши и дома.
Шпиз тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом,
Как огненный столп, на лазури небесной играя.
Угас он; но пурпур на западном небе не гаснет;
Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;

Вот ночь, а светла синевою одетая дальность;
 Без звезд и без месяца небо ночное сияет.

...

Тогда над Невой и над пышным Петрополем видят
 Без сумрака вечер и быстрые ночи без тени;
 Как будто бы новое видят беззвездное небо,
 На коем покоится незаходимый свет солнца.../56—57/.

Небо в русле этой традиции — важнейший образ, выполняющий по меньшей мере две функции: декоративно-изобразительную и композиционно-конструктивную.

Первая состоит в стремлении представить облик города возможно более эффектным и живописным. Небо предстает красочным, роскошно расцветенным; чаще всего это — небо белой ночи, заря, закат. При этом архитектура выступает в органичном единстве с природой — роскошь неба продолжается в результатах человеческого труда:

Сокрылось солнце за Невую,
 Роскошно розами горя...
 В последний раз передо мною
 Горишь ты, невская заря!
 ...О, дай насытить взор прощальный
 Твоим живительным огнем,
 Горящим в синеве хрустальной
 Блестящим радужным венцом!..

(П.П. Ершов «Прощание с Петербургом», 1835) /141/.

...Лазурь небесного шатра

(В.Романовский

«Петербург с Адмиралтейской башни», 1837) /148/.

...Блещут свежестью сапфирной
 Небо, воздух и Нева,
 И, купаясь в влаге мирной
 Зеленеют острова.
 ...Как над ложем новобрачной
 Притаившиеся сны,
 Так в ночи полупрозрачной
 Гаснут звезды с вышины!
 Голубая,
 Неба северного дочь!

(П.А. Вяземский «Петербургская ночь», 1840) /92/.

Небесный свод прозрачен, тих,
Торжественно зари сиянье;
С предвестьем дня лучей златых
Проснулось к жизни все созданье

*(Б.М. Федоров «Утро перед памятником
Петра Великого», 1839) /158/.*

Конструктивная же роль неба в петербургском пейзаже состоит в том, что через него в «плоский» петербургский пейзаж вводится вертикальное измерение. Характерно, что в текстах рядом с упоминанием неба, как правило, фигурирует стихия воды, отражающая небесную сферу и тем самым как бы продолжающая вертикаль «верх-низ» вглубь, «под» ландшафтную плоскость.

У Ф.И. Глинки:

Все взморье — серебро литое!
Погодный день! — и солнце золотое
Глубоко в зеркале воды горит!
Уж Петербург от нас, как пышный сон, бежит...
(«Плаванье днем», 1825 г.) /78/.

У Пушкина:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы...
(«Евгений Онегин», гл. I, 1824) /104/.

В.Г. Бенедиктов обыгрывает этот эффект сюжетно:

Все смолкло. Тишина в чертогах и во храмах;
Ночь над Петрополем прозрачна и тепла;
С оливом пурпурным, недвижна и светла,
Нева красуется в своих гранитных рамах,
И как торжественно-полна ее краса,
Что, кажется, небес хрустальных полоса
Отрезана, взята с каймой зари кровавой
И кинута к ногам столицы величавой,
Чтобы восставшая в час утренний от сна
Над этим зеркалом оправилась она
(«Ночь», 1840) /154/.

В результате вертикаль «верх-низ» в «идеальном» петербургском пейзаже оказывается лишенной традиционно-ценностной ориентации, свойственной общемифологическим представлениям. Напротив, всячески подчеркивается и обыгрывается принцип симметрии верха и низа, неба — и отражающей его водной стихии. Не случайно Невская и морская гладь часто наделяются свойствами зеркальности, что, вообще говоря, мало соответствует метеорологической реальности Петербурга с его ветрами. В этом отношении собственно петербургская мифология превосходит общекультурную, утверждая свои семантические коррективы.

Композиционно «идеальный» петербургский пейзаж обычно (на протяжении пушкинского периода, во всяком случае) начинается именно со взгляда вверх — и описания неба, далее взгляд переходит на отражение неба в воде, а уже после этого — к описанию собственно городского ландшафта, разместившегося посередине. Удваиваясь в результате отражения в воде, небо в пределах этой традиции обрамляет пейзажную картину, организует ее как целое.

Такой идиллический петербургский пейзаж стабилен и статичен: небо здесь, неизменно безмятежное и прекрасное, неотделимо от облика города.

Историческое завершение судьбы идеального петербургского пейзажа с его прекрасным небом — пушкинская эпоха; в ее пределах он канонизируется (знаменитые «золотые небеса» в «Медном всаднике») — и «застывает», оставаясь в культурной памяти в «эталонной» функции. При этом он сохраняет связь с темой созидания, рождения новой российской столицы. В «чистом» виде далее этот образ встречается все реже; в новую эпоху он фактически эксплуатируется как отвердевший «готовый» образный комплекс-знак (так, характерна его связь с темой Петра-основателя, например, в поэме Блока «Возмездие»).

Главное направление в трансформации идеального петербургского пейзажа в послепушкинское время можно было бы обозначить как «исчезновение неба», его отторжение от города. Процесс этот идет разными путями (которые мы проследим ниже); но в любом случае можно говорить о полемическом диалоге с описанным выше каноническим образом. Он прочно впечатан в читательскую культурную память, поэтому обычно достаточно намека на него.

Так, создавая социальный антураж «низового» Петербурга, оттолкнется от традиции «прекрасного неба» Н.А. Некрасов:

Наша улица — улиц столичных краса,
В ней дома все в четыре этажа;
Не лазурны над ней небеса,
Да зато процветает продажа
(«О погоде», 1859) /205/.

Конкретные пути полемического переосмысления образа проявляются в отношении обеих выделенных выше его изначальных функций.

Первая была обозначена нами как декоративно-изобразительная. Здесь трансформация связана с изменением внешнего облика неба, которое скрывается за *туманом, тучами, мглой*. При этом видимым, изображаемым становится здесь уже не небо, а то, что его заслоняет; чистое воздушное пространство (*купол*) исчезает из предметного пространства Петербурга.

...Всходили робко облака
На небо зимнее, ночное
(Ф.И. Тютчев «Глядел я, стоя над Невой...», 1844) /177/.

...В небе — пыль либо тучи
(Н. Коншин «Жалобы на Петербург», 1828) /128/.

...Это было печальное утро: туман
Над столицей свой саван гробовый
Распростер, с неба дождь, будто слезы, лился,
Веял холод повсюду суровый
(В. Буренин
«Гражданская казнь Н.Г. Чернышевского», 1864) /241/;

... Туман окутал небосклон
(С. Дрожжин «В столице», 1884) /262/.

...Привычной грязью скрыты небеса
(Саша Черный «На Невском ночью», 1913) (3).

Небо скрыто *туманом, тучами, грязью* — но одновременно и само становится их источником. Меняется литературная метеорология города, а в культурно-эстетическом сознании —

экспрессия образа. Небо теперь — ненастное, дождливое, враждебное человеку:

...Петроградское небо мутилось дождем
(А.А. Блок «Петроградское небо...», 1914) (4).

...Небо — вечно в тумане...
...Небо там — сумрачно серо;
Дрянное небо!...
(В. Князев. Из цикла «Проклятый город», 1914) /371/.

Там же, где в поэзии воскресает «даль небес», она неминуемо оказывается принадлежностью грезы, мечты, сна.

И мнится, что вокруг все пышные хоромы,
Вся эта ночь и блеск нам вызваны мечтой.
И мнится — даль небес, как полог, распахнется,
И каменных громад недвижный караван
Вот-вот, сейчас, сейчас волнуясь, колыхнется —
И в бледных небесах исчезнет, как туман.
(К.М. Фофанов «На Неве», 1888) /268/.

Что же касается непосредственно «пейзажного» образа петербургского неба, то в XX веке его новое предметное качество кажется уже вызывающим. У Блока небосвод оказывается лишенным своего главного изначального свойства — цельности, становится ущербным, рваным:

Вечность бросила в город
Оловянный закат.
Край небесный распорот,
Переулки гудят
(«Вечность бросила в город...», 1904) (5).
...Но уж твердь разрывало...
(«Легенда», 1905) (6).

Небо гибнет в своем изначальном прекрасном качестве, и это тем трагичнее, что память об этом качестве жива.

Что касается второй функции неба — конструктивно-композиционной, непосредственно формирующей художественную реальность Петербурга, — то в послепушкинское время, исчезая за тучами и туманом, оно перестает «удваиваться» и в водной глади. Логически это

соответствует новой метеорологической ситуации (покрытая рябью волн, вода не может ничего отражать). Но дело, понятно, не только в этом, и тем более интересны примеры, свидетельствующие, что мы имеем дело с фактом эстетического сознания, авторским стремлением «изжить» каноническую зеркальность неба и воды.

Таково характерное эмоциональное переосмысление эффекта отражения в стихотворении А.А. Кондратьева «Белая ночь», где, несмотря на явное безветрие, в водной глади отражается не звездное небо, а печальный мир людей:

Небо хрустальное синее.
Тихие звезды, мерцающая,
Светят небесной пустыне
В ночи тоскливые мая.

Сонная грезит столица.
И отразились устало
Темные бледные лица
В зеркале темном канала
(«Белая ночь», 1904) /347/.

А вот почти пародийное нагнетение негативных эмоций у В.А. Зоргенфрея:

...В зеркала свинцово-синие
Слепо смотрится заря
(«Декабрь», 1907) /349/.

Идеальная вертикаль неба и его отражения в водной глади теперь может заменяться, например, вертикалью грязного фабричного дыма:

Небо сдавлено домами,
Блеск лазури хмур и груб, —
Распростерт меж ним и нами
Черный дым фабричных труб!
(В.В. Князев. Из цикла
«Проклятый город», 1914) /372/.

Изображение неба все реже служит вступлением к петербургскому пейзажу, все чаще смещается к концу текста.

Но и больше: небо «исчезает» из мира петербургской поэзии буквально, в плане словоупотребления: его упоминание в текстах

1840–1870-х гг. встречается все реже. Поэты как будто избегают не только его живописания, но и просто названия. В этом они также идут двумя путями.

Первый — перифрастический, когда слово «небо» просто заменяется другими словами:

Купол золотой (...)
 Мерцает в высоте холодной и немой
(Я.П. Полонский «Белая ночь», 1862) /229/.

Вчера я шел в ночи и помню очертанье
 Багряно-золотистых туч
(А.А. Фет «Ответ Тургеневу», 1856) /216/.

Он не жалел, что в вышине
 Так бледно тусклых звезд мерцанье
(С.Я. Надсон «Дитя столицы, с юных дней...», 1884) /264/.

Вот перифрастическое — неназванное — небо блоковского Петербурга:

Высоко — над домами — в тумане снежной бури,
 На месте полуденных туч и полуночных звезд,
 Розовым зигзагом в разверстой лазури
 Тонкая рука распластала тонкий крест.
(«Последний день», цикл «Город», 1904) (7).

Все это примеры «осколков» «прекрасного неба», но и в этих, перифрастических ситуациях (как и при прямом назывании), небо все чаще представлено ненастным, недружелюбным, утратившим цельность:

Нависает лоскутьями блеклыми
 Над Невою вечерняя жуть
(Ю. Кричевский «Петербургское», 1906–1908) /356/.

Вторая (наряду с перифрастической) тенденция связана уже не со словоупотреблением, а с непосредственным исключением неба из петербургских сюжетов. Это происходит, когда лирический герой попросту не поднимает глаза вверх, либо поднимает, но не замечает неба, сосредоточиваясь на другом. Тенденцию эту наметил Пушкин в «Медном всаднике»: на смену лирическому герою Пролога, с его признанием в любви Петербургу, когда:

...не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

(«Медный всадник», 1833) /107/, —

являются герои повести, которые устремляют свои взоры не вверх, а вдаль. Как мы помним, и Петр I в прологе — «... вдаль глядел» /106/; и «отчаянные взоры» сидящего на льве во время наводнения Евгения устремлены тоже не вверх, а горизонтально, в сторону взморья — «на край один наведены» /112/. И — мысли, действия, заботы героев оказываются ориентированными в плоскости города. Ценностно-проблемную функцию здесь обретает оппозиция не вертикальная, а иная, расположенная вдоль течения Невы. И событийно-сюжетная жизнь петербургского мира определяется соответствием/несоответствием его — законам природы; собственно, об этом и написана поэма «Медный всадник».

Любопытно, что в финальной части «Медного всадника» слово «небо» возникает дважды, но уже не как зримая деталь пейзажа. Монолог Евгения, сидящего верхом на льве посреди бушующей стихии и мучительно размышляющего о судьбе своей Парашы, завершается вопросом-сентенцией, в котором фигурирует «насмешка неба над землей». Понятно, что небо здесь — метонимия надчеловеческого, верховного мирового начала (небо как «дом» мира). В аналогичной роли встретим то же слово в краткой реплике о графе Хвостове, «любимом небесами»: это опять устойчивое иносказание. Таким образом, Пушкин здесь возвращает нас к исконно мифологическому осмыслению феномена.

Что же касается неба в его прямой — пейзажной — функции, то его описание, как кажется, должно было неизбежно появиться в кульминационной сцене «диалога» Евгения с Медным всадником, которого он видит снизу, на фоне неба. Но в тексте неба нет. «Кумир на бронзовом коне» сидит, по Пушкину — «прямо в темной вышине». Десятью строками ниже — «неподвижно возвышался / Во мраке медною главой» (117).

Эти парафразы выглядят знаменательными в перспективе того, каким предстает образ Петербурга в послепушкинской поэзии. Это город, как бы лишившийся собственного неба, состоящий из «рукотворной плоти» архитектуры и человеческого быта. Его облик

ограничивается плоскостным, земным пейзажем. А небо, если и возникает, то уже в символической сюжетной роли внешнего, над-человеческого, судьбоносного начала.

Обобщая наши предварительные наблюдения, можно сказать, что все три отмеченных процесса — смены ценностно-семантического ореола неба, его перифрастичность и исключение из поля зрения героя — работают на характерную для послепушкинского времени тенденцию «отторжения» неба от образа города. Петербургское небо из органичной «рамочной» части пейзажа превращается в нечто внешнее по отношению к миру этого города. Между ними возможно противостояние, трагический конфликт.

Наиболее интересными выступают художественные тексты, манифестирующие в этой ситуации память об изначальном небе идеального Петербурга. В XX в. наслоения, взаимодействие этих семантических комплексов формирует новые развороты темы.

Ограничимся здесь единственным примером, причудливо соединяющим в единый сюжет разные аспекты интересующего нас образа. Это «Петроградские видения» С.М. Городецкого (1912). Здесь воскресает «рамочное» роскошное небо идеального Петербурга, однако оно обрамляет собой не все произведение, а лишь его часть — вставной сюжет, сон-виденье, в котором беседуют на углу Морской и Невского Пушкин и Гоголь. При этом пространство пригрезившегося города определяется динамикой, двумя горизонтальными векторами.

Первый — это фантастические «скачки» трех конных памятников:

Три императора промчались
На разных, как они, конях
И в пьедесталы вновь вковались
На трех далеких площадях /376/.

Второй — стремительный ход Пушкина.

Гоголь же дан иначе: с его появлением возникает преграда этому неостановимому движению, мир города обретает статику — и вертикальное измерение:

Остановился. Оглянулся.
Вдохнул прохладную струю
И тяжким взором вверх метнулся,
Как бы предчувствуя зарю.

И так стоял, все выше, выше
Заглядываясь в небеса,
Как будто в тайном утре слышал
Пророческие голоса.

Казалось вновь: России счастье —
Не призрак, не мечта, не сон.
И о второй, заветной части
Своей поэмы думал он /376/.

Гоголевский сюжет здесь — эпизод, сюжетная «вставка». Авторский облик города в целом определен все-таки не этой гоголевской вертикалью, а плоскостно-горизонтальным видением. И трагический взгляд лирического героя создает свою рамку текста. Но при этом формирует ее, эту рамку, с помощью образа неба. В начале это — «Бесславно час заката минул...» /375/; в конце (наслаивание авторской рамки на рамку вставного видения): «Дрожало небо, как живое, / В янтарно-пурпурном цвету» /379/.

Так неоднозначно и причудливо соединяет поэт рубежа веков накопленный литературной традицией опыт семантического наполнения мифологемы петербургского неба. Тема петербургского неба не утрачивает актуальности, напротив — утяжеляется, усиливая свое онтологическое качество и выводя к сущностным вопросам бытия. Тенденцию эту разовьют поэты XX века, прежде всего И. Бродский и А. Кушнер, но это уже отдельная тема.

Примечания

В основу статьи положен доклад, сделанный на международной научной конференции «Печать и слово Петербурга» (Санкт-Петербурга, 2002).

1 Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 206–207.

2 Петербург в русской поэзии XVIII — первой четверти XX века. СПб., 2002. С. 57. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках.

3 *Саша Черный*. Стихотворения. СПб., 1996. С. 265.

4 *Блок А.А.* Сочинения в одном томе. М.—Л., 1946. С. 232.

5 Там же. С. 124.

6 Там же. С. 128.

7 Там же. С. 122.