

У. Брумфильд

ПОНИМАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ГЮГО, ГОГОЛЬ, ДОСТОЕВСКИЙ

Ярким примером возрождения стилей Средневековья в европейской архитектуре XIX в. является транспозиция мотивов из «священной» на светскую архитектуру. Это особенно заметно в России, потому что до XVIII в. каменное зодчество в этой стране представлено почти исключительно церковной архитектурой. Действительно, церковь служила основным выражением средневековой русской самобытности, воплощенной в Покровском соборе на Красной площади, известном как собор Василия Блаженного, а в XVI и XVII вв. как Иерусалим.¹ Построенное в 1555–1561 гг. в честь победы Ивана Грозного над Казанским ханством, здание прославляет объединение России и роль Москвы — защитницы православной веры. Хотя другие русские церкви редко достигали подобного единства, церковное зодчество (включая монастыри) оставалось до Петровской эпохи хранителем национальной самобытности в архитектуре.

Однако быстрая секуляризация русского общества в XVIII в. привела к переосмыслению роли церкви.² Этот процесс сопровождался радикальным изменением и в композиционном замысле церкви, чью форму можно было менять в соответствии с последней имперской модой. Таким образом, церковное зодчество стало одним из многих видов монументальной архитектуры, подчиненной государству и зависящей от его поддержки. Изредка встречались уступки национальной традиции, как, например, в величественно прекрасном соборе Воскресения в Смольном монастыре работы Бартоломео Растрелли, возведенном в 1740-х гг. в Петербурге по приказу

¹ Анализ проекта и символизма собора см.: William Craft Brumfield, *A History of Russian Architecture* (New York: Cambridge Univ. Press, 1993), pp. 122–29.

² Пример этого процесса секуляризации внутри самой церкви см.: James Cracraft, «Feofan Prokopovich,» J.G. Garrard, ed., *The Eighteenth Century in Russia* (Oxford, 1973), pp. 75–105.

императрицы Елизаветы.³ Но каким бы ни был композиционный замысел церкви, центральной культуро–формирующей силой просвещенной аристократии оставался императорский двор.

Равновесие государства и нации в русской имперской архитектуре воплотилось в памятниках позднего неоклассицизма работы Карло Росси. После поездки в Европу и учебы за границей (особенно в Италии) молодой Росси в 1805 г. принимает предложение о реконструкции Адмиралтейской набережной в Петербурге. Проект так и не был осуществлен, и рисунки Росси исчезли, но в его пояснительной записке есть отрывок: «Размеры предложенного мною проекта превзойдут принятые римлянами для их сооружений. Действительно, почему мы должны бояться сравнения с ними в великолепии? Следует понимать это слово не как богатство орнамента, а скорее как величие форм, благородство пропорций и основательность. Этот памятник должен быть вечным»⁴. Национальное величие России утверждается здесь сравнением с сердцем западной, римской культуры.

Росси был одним из последних замечательных представителей петербургского неоклассицизма. Как и повсюду в Европе, понятие о доминирующей архитектурной системе, основанной на классических законах, тяготело к идеям местной истории, воплощенным в архитектурном стиле. Вместо универсалий русские интеллектуалы эпохи романтизма, как и мастера европейского романтизма, возвеличивали местное, национально специфическое.⁵ Хотя классические модели продолжали чтить, особенно в программах образовательных учреждений, раздавались настойчивые требования о введении новых архитектурных и декоративных форм, более требовательных к функционированию окружающей среды, что развивало эклектический подход, в основе которого было обращение к национальному характеру и его культурному наследию.

Тем не менее, в истории изучения русской архитектуры отечественные традиции зодчества вначале часто обуславливали различными иностранными производными, что проявилось, например, в обобщениях учащегося Московского дворцового архитектурного училища Алексея Мартынова в его публичной лекции в 1837 г.⁶ Однако предположения и неточности

³ См.: *Brumfield, History*, pp. 251–53.

⁴ О проекте Адмиралтейской набережной (с приложением текста Росси) см.: *Кочедамов В.* Проект набережной у Адмиралтейства Зодчего К. И. Росси // *Архитектурное наследство*. 1953. № 4. С. 111–114.

⁵ О широком обсуждении этого процесса локального возрождения в западной Европе см.: *Eric Hobsbawm and Terence Ranger, eds., The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983), with particular reference to Prys Morgan, «From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period», pp. 43–100. Как пример растущей литературы на русском языке по этой теме см.: *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 7–18.

⁶ *Мартынов, Алексей.* Речь об архитектуре в России до XVIII столетия, говоренная учеником первого класса Алексеем Мартыновым // *Отчет Московского дворцового архитектурного училища за 1836 и 1837 годы и речи, говоренные на акте оногo.* М., 1838. С. 1–12.

Мартынова и других менее важны, чем их попытка воскресить культурное наследие, которое так долго оставалось невидимым. В 1837 г. петербургская «Художественная газета» высказывала сожаление о том, что русские академики все еще увлечены памятниками античности в ущерб пониманию русской архитектуры и ее отношения к архитектуре других культур: «Было бы желательно, если бы наши архитекторы также обратили свое внимание на сооружения разных времен и вкусов, разбросанных в наших провинциях»⁷. Статья, опубликованная там же в 1840 г., утверждала: «Каждый климат, каждый народ, каждый возраст обладает особым стилем, который соответствует особым потребностям или удовлетворяет особые цели»⁸. Для формирующейся интеллигенции народ был единственной подлинной основой современной национальной культуры.

Это многогранная тема для русской и европейской истории. Действительно, она связана с превращением истории в академическую дисциплину.⁹ Обращение к истории в процессе формирования чувства национального самосознания привело к возникновению направлений историзма и эклектизма в архитектуре.¹⁰

Однако постклассическому, эклектическому периоду по определению не доставало своего собственного стиля. Заимствование орнаментальных мотивов из других, зачастую экзотических культур сосуществовало с попытками воссоздания «национальных» стилей, имеющих исток в обновленном интересе к средневековой (в России — допетровской) культуре. В этот период понимание архитектурной формы все больше увязывалось с интерпретациями, которые история получала в литературе.

Одним из первых писателей, осознавшим культурную значимость историзма, был Виктор Гюго — автор романа «Собор Парижской Богоматери», опубликованного в 1831 г. В его «Примечании к восьмому изданию» (1832) содержатся комментарии, касающиеся как упадка современной архитектуры, так и необходимости сохранения исторических зданий

⁷ Художественная газета. 1838. № 12. С. 393–394. Также см.: Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1978. С. 92.

⁸ Художественная газета. 1840. № 3. С. 17. Хотя статья не подписана, вероятно, она написана Нестором Кукольником, редактором газеты, который часто писал заметки об архитектуре. См.: Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 17.

⁹ О теоретическом и историческом рассмотрении этих направлений в историографии XIX в. см.: Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1973).

¹⁰ Связь между архитектурой и более обширным контекстом литературной критики и научного позитивизма в России XIX века раскрывается в: Кириченко Е. И. Проблема национального стиля в архитектуре России 70-х гг. XIX в. // Архитектурное наследие. 1976. № 25. С. 135–37; также см.: Проблемы стиля и жанра в русской архитектуре второй четверти XIX в. // Архитектура СССР. 1983. № 3–4. С. 112–115. Более широкий анализ литературных аспектов этих отношений см.: Борисова Е. А. Некоторые особенности восприятия городской среды и русская литература второй половины XIX в. // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979. С. 252–285. На английском яз. см.: William Craft Brumfield, *The Origins of Modernism in Russian Architecture* (Berkeley, 1991), pp. XIX–XXII; 1–46.

до наступления более значимого периода в архитектуре: «...в ожидании новых памятников должно сохранить памятники древние. Внушим народу по мере возможности любовь к национальному зодчеству. Именно в этом — заявляет автор — одна из главных целей книги...»¹¹.

Парадоксальным оказывается то, что в книге Гюго, действие которой происходит в 1480-х гг., архитектура должна неизбежно утратить свое превосходство среди других искусств, которым она обладала до Ренессанса. В конце первой главы пятой книги одержимый архидьякон отец Клод говорит о чтении «одной за другой мраморных букв алфавита, гранитных страниц великой книги» (С. 177). Определив архитектуру прошлого как высший акт человеческого творчества и хранилище знания, он поднимает левую руку к башням собора Нотр-Дам, а правую помещает на книгу, напечатанную в 1474 г. в Нюрнберге, и говорит: «Вот это убьет то <...> книга убьет здание!» (С. 178).

Значение этого мрачного изречения подробно освещается в следующей главе — авторском отступлении, озаглавленном «Вот это убьет то». В. Гюго сначала интерпретирует это высказывание в его прямом смысле, как неизбежный конфликт церкви и Гутенберга, конфликт церкви и печатного пресса, разрушающего монополию церкви на информацию. Затем он дает и более широкое толкование: книгопечатание разрушит трансцендентную силу архитектуры. «С самого сотворения мира и вплоть до XV столетия христианской эры зодчество было великой книгой человечества, основной формулой, выражавшей человека во всех стадиях его развития» (С. 180). В. Гюго связывает становление текстовых кодов (букв, иероглифов) с композиционным замыслом древних сооружений.¹² Наиболее подробно писатель демонстрирует свою мысль, обращаясь к Иерусалиму:

«Так, например, храм Соломона отнюдь не был только переплетом священной книги, он был сам книгой. На каждой из его концентрических оград священнослужители могли прочесть явленное и истолкованное слово, и, наблюдая из святилища в святилище за его превращениями, они настигали слово в его последнем убежище, в его самой вещественной форме, которая была опять-таки зодческой, — в кивоте завета. Таким образом, слово хранилось в недрах здания, но образ этого слова, подобно изображению человеческого тела на крышке саркофага, был запечатлен на внешней оболочке здания» (С. 181).

С наступлением Ренессанса в пятнадцатом веке архитектурная форма как главное средство передачи культурного знания (в понимании В. Гюго),

¹¹ Гюго, Виктор. Собр. соч. В 15 т. М., 1953. Т. 2. С. 523. В дальнейшем при цитатах в скобках указываются страницы данного издания.

¹² Попытка определить связь — с древних времен до настоящего времени — между сооружением и текстом, архитектурным и вербальными языками предпринята в: John Onians, «Architecture, Metaphor, and the Mind», *Architectural History*, 35 (1992): 192–207. Хотя статья и не связана с книгой В. Гюго, она включает большое число примеров античной культуры, сходных с приведенными в главе «Вот это убьет то».

уступила свои позиции слову, распространяемому новым способом и содержащему семена революционных, дестабилизирующих идей: «Человеческая мысль находит способ увековечить себя, не только обещающий более длительное и устойчивое существование, нежели зодчество, но также и более простой и легкий. <...> Изобретение книгопечатания — это величайшее историческое событие. В нем зародыш всех революций» (С. 187).

Эта переориентация уменьшила исконное значение стиля в архитектуре: «...с момента изобретения печатного станка постепенно нищает, чахнет и увядает зодчество. <...> оно перестает быть главным выразителем основных идей общества; <...> Галльское, европейское, самобытное — оно делается греческим и римским; правдивое и современное — оно становится ложноклассическим. Именно эту эпоху упадка именуют эпохой Возрождения» (С. 189). Ирония этого отрывка заключается в том, что Ренессанс дал толчок развитию книжной культуры (ведущей в конечном итоге к появлению романа), для которой доренессансная «туземная» архитектура — как в книге Гюго — явление историческое и «ложноклассическое».

Как и многие другие литературные критики XIX в., Гюго признает возможность возрождения архитектуры в Новое время, даже если он хулит ее современный упадок и выступает за сохранение оставшихся местных артефактов прошлого.

По резкости выражения своего главного тезиса В. Гюго совершенно оригинален: «Не следует заблуждаться: зодчество умерло, умерло безвозвратно. Оно убито печатной книгой; убито, ибо оно менее прочно, убито, ибо обходится дороже» (С. 192). «Великая случайность может породить и в двадцатом столетии гениального зодчего, подобно тому как она породила в тринадцатом веке Данте. Но отныне зодчество более не будет искусством общественным, искусством коллективным, искусством преобладающим. <...> И впредь, если зодчество случайно и воспрянет, то никогда оно уж не будет властелином» (Там же).

Сожалеея об утрате власти средневековой архитектуры и самоощущения ее превосходства, В. Гюго выражает идею о способности писателя контролировать восприятие подлинного и мнимого в архитектуре. И даже больше, по мысли Гюго, писатель XIX в. обладает властью преобразить национальную историю, «опираясь» на камни древних памятников. Две первые главы третьей книги о соборе Нотр Дам посвящены следам истории в архитектуре, сначала самого собора, а затем панорамы Парижа, каким он видится с высоты башен Нотр Дам. В обоих случаях Гюго описывает богатство времени и архитектуры, а затем он утверждает, что величайшие достоинства собора и панорамы города были утрачены до полного пренебрежения и равнодушия, так же как архитектура была смещена с центральной позиции в человеческом сознании.

Комментарии Гюго страстно полемичны, спорны и увязаны с идеей «консервации» архитектурного наследия, которая ему представляется

способом сохранения народом правды о своей истории, то есть о себе.¹³ В просвещенный век писатель придает значение немым историческим сооружениям и использует архитектуру как семиотическую структуру в своей собственной работе. Хотя популярность «Собора...» уменьшилась в нашем веке, его повсюду читали в веке XIX. Можно предположить, что книга была очень известна, особенно в 1830-е гг., русской литературной элите, которая жадно читала французские романы.¹⁴

Это было время, когда ведущие русские писатели начали заинтересованно обращаться к архитектуре, трактуя ее как историческую хронику. Профессиональные литераторы и писатели, такие как знаток архитектуры Гоголь и получивший техническое образование Достоевский, создали самое выразительное отечественное ее истолкование применительно к середине XIX в. В условиях развития городов в эту эпоху архитектурный стиль большого количества зданий сводился к украшению фасадов посредством стилизации исторических декоративных мотивов. Когда стали, достаточно робко, развиваться капиталистические отношения и экономика, основанная скорее на индивидуальной, чем государственной инициативе, вкусы архитектора и заказчика начали формироваться в условиях осознания возможного разнообразия характерных стилей.

Таким образом, приступая к рассмотрению темы историзма в архитектуре XIX в., мы сталкиваемся с парадоксом: с одной стороны, представляется, что исторические архитектурные стили выражают и воплощают национальный образ, который *ipso facto* соответствует средневековому периоду, до эпохи Просвещения, как во Франции, Англии, Германии, так и в России. Но если миссия архитектуры заключается в пробуждении исторических ассоциаций, содержание декоративного образа должно формироваться не архитектором, а писателем, идеологом, историком. В таком случае, фасад здания становится текстом, обладающим большей значимостью по сравнению с собственно архитектурной ясностью, единством и даже практичностью.

В историзме триумф печатного слова над архитектурой завершен в тот самый момент, когда архитектура заставляет копировать свое особое догутенберговское прошлое. (В России книги стали печатать в начале второй половины XVI в., однако неоднократно высказывалось мнение, что средневековая ментальность преобладала до эпохи Петра I.)

¹³ Об интересе В. Гюго к архитектуре как визуальной записи и потенциальному тексту см.: Philippe Hamon, *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, translated by Katia Sainson-Frank and Lisa Maguire (Berkeley, 1992), pp. 7, 53–55.

¹⁴ Связи Гюго в России анализируются: Алексеев М. П. В. Гюго и его русские знакомства // Лит. наследство. Т. 31–32. С. 777–915. Достоевский в 1862 написал предисловие к первому полному русскому переводу «Собора Парижской Богоматери» (см.: 20; 272–278).

¹⁵ по одной этой причине (лат.)

В важном источнике — очерке о современной архитектуре, вышедшем в 1836 г., Н. В. Гоголь пишет о разделении общественного и эстетического сознания в новую эпоху: «Век наш так мелок, желания так разбросаны по всему, знания наши так энциклопедически, что мы никак не можем усредоточить на одном каком-нибудь предмете наших помыслов и оттого поневоле раздробляем все наши произведения на мелочи и на прелестные игрушки. Мы имеем чудный дар делать всё ничтожным»¹⁵.

Гоголь проявляет исключительную архитектурную проницательность в своих размышлениях о дисперсности, энциклопедичности и даже тривиальности современной архитектуры. Он призывает к приятной взору городской архитектуре, основанной на всех стилях: «Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое» (С. 256). Функция подменяется созданием эстетического ландшафта города для просвещения и восторга его жителей.

О человеке, способном создать этот новый ландшафт, Гоголь пишет: «Архитектор-творец должен иметь глубокое познание во всех родах зодчества. Он менее всего должен пренебрегать вкусом тех народов, которым мы в отношении художеств обыкновенно оказываем презрение. Он должен быть всеобъемлющ; изучить и вместить в себе все бесчисленные изменения их. Но самое главное — должен изучить всё в идее, а не в мелочной наружной форме и частях. Но для того чтобы изучить в идее, нужно быть ему гением и поэтом» (Там же).

Романтический взгляд Гоголя на архитектора-творца кажется далеким от русской практики, но его предсказание возрождения готической архитектуры разделялось многими русскими критиками и зодчими, включая Александра Брюллова, единственного из современных архитекторов, чью работу Гоголь ценил (см. с. 259, примеч. 1). Хотя во время правления Екатерины Великой в России расцвела форма псевдоготической архитектуры, постклассическое возрождение готики стало не только широко использоваться, но оно явилось противоядием неоклассицизму. Действительно, готическое возрождение можно рассматривать как первое развитие стиля после неоклассицизма, имеющее основание считаться эстетически и исторически значимым. Для историзма XIX в. готическое возрождение также служило стимулом новой интерпретации средневековой русской архитектуры.

В конце очерка Гоголь предлагает построить архитектурную улицу нации, все еще имеющей самое смутное представление о собственной истории архитектуры. Пересекая эпохи цивилизации, отраженные в искусстве

¹⁵ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994, т. 7. С. 251. В дальнейшем при цитатах в скобках указываются страницы данного издания.

зодчества (ср. с восприятием Парижа в «Соборе Парижской Богоматери» Гюго), эта идеальная улица должна воплотиться, по мысли Гоголя, в готической архитектуре, «короне искусства», а прогулка по ней завершается знакомством с неким еще неопределенным новым стилем: «Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историю развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать всё» (С. 258, примеч. 1). В этой фантазии нет ни одного упоминания о средневековой русской архитектуре в любом ее проявлении; а упоминания о русском неоклассицизме — нелестные. Гоголь хвалит соборы Милана и Кельна наряду с исламской архитектурой Индии; однако во «всём», что может, по мнению Гоголя, осмотреть интеллигентный, но ленивый русский, нет ничего от Киева или Новгорода XI в., ничего от Владимира XII в. или Москвы XVI в. Очарование Гоголя архитектурой и ее историей (он одно время изучал архитектуру древнего мира) не распространяется на Россию. Его «бульвар истории архитектуры» оказывается выражением представления о том, чего Россия, очевидно, не имела, — не просто архитектурной хроники, а истории народа, выявленной в его архитектуре.

И тем не менее, с начала XIX в. экспедиции в сельскую местность пытались обнаружить артефакты этой истории. В 1830-х гг. Академия Художеств, оплот европейской школы, утредила отчет о памятниках допетровской эпохи, составленный художником Федором Солнцевым (1801–1892), чья работа сыграла важную роль в привлечении внимания к старинной русской архитектуре.¹⁶ В течение следующего десятилетия интерес к открытому заново русскому архитектурному наследию получил значительную поддержку со стороны Ивана Снегирева (1793–1868), профессора–классика Московского университета и любителя средневековой русской истории. В 1846 г. Алексей Мартынов и Иван Снегирев начали издавать популярную серию «Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества», в которой подробно описывались средневековые памятники.¹⁷ Это удивительно еще и потому, что в середине XIX в. именно Петербург, а не средневековая Москва с большей очевидностью репрезентировал идею России как нации с значимой историей.

Этот парадокс отражен в «Петербургской летописи» Достоевского (еженедельном фельетоне, который писатель некоторое время вел в газете «Санкт–Петербургские ведомости»). Говоря в фельетоне от 1 июня 1847 г. о приходе весны в северную столицу, фланер (праздник наблюдатель, который является рассказчиком у Достоевского) описывает муки роста города: «Толпы работников, с известкой, с лопатами, с молотками, топорами и другими орудиями, распоряжаются на Невском проспекте как у себя дома, словно откупили его, и беда пешеходу, фланеру или наблю-

¹⁶ См.: *Славина Т. А.* Исследователи русской архитектуры. Л., 1983. С. 42–44.

¹⁷ Вып. 1–18 вышли в 1846–1859 гг.; 2-е изд. в 1848–1860 гг.

дателю, если он не имеет серьезного желания походить на обсыпанного мукою Пьерро в римском карнавале» (18; 23).

Сходные мотивы давления города на человека появятся вновь в послесибирском творчестве писателя, заметнее всего в «Преступлении и наказании», где они составляют необходимую часть психологического окружения героя. Однако отрывок из «Петербургской летописи» содержит развернутые размышления об архитектурной среде как истории, тексте, расшифровка которого ведет к прошлому, понимаемому как выражение национальной идентичности. Лето приближается, и образованные сословия покидают город: «Что остается делать тем из горожан, которых неволя заставляет вековать свое лето в столице? Изучать архитектуру домов, смотреть, как обновляется и строится город? Конечно, занятие важное и даже, право, назидательное. Петербуржец так рассеян зимою, у него столько удовольствий, дела, службы, преферанса, сплетен и разных других развлечений и, кроме того, столько грязи, что вряд ли есть когда ему время осмотреться кругом, взглянуться в Петербург внимательнее, изучить его физиономию и прочесть историю города и всей нашей эпохи в этой массе камней, в этих великолепных зданиях, дворцах, монументах. Да вряд ли кому придет в голову убить дорогое время на такое вполне невинное и не приносящее дохода занятие» (18; 24).

Ирония здесь двусмысленна, поскольку в последующем творчестве Достоевского архитектура используется как выражение современного состояния мышления отдельных персонажей и целых групп. Это то, что называется «петербургской темой». Кроме того, в годы начала творчества Достоевского архитектура города отражала лишь чуть более чем вековую его историю, часто специально противопоставленную культурным традициям допетровской эпохи. Тем не менее восприимчивый к психологическому воздействию городской среды Достоевский проявил некоторый интерес к архитектурному историзму как средству возвращения ощущения Ренессанса, которое, надо полагать, было присуще истории до современного периода (то есть истории допетровской).

Амбивалентное или чрезвычайно избирательное отношение к истории развивается в следующем отрывке — вступлении к «Петербургской летописи» от 1 июня 1847 г. В нем Достоевский формулирует исторический подход к архитектуре, апеллируя к суждениям о русских памятниках, содержащимся в известной книге «Россия в 1839 году» маркиза Астольфа де Кюстина. Эта книга была запрещена в России, тем не менее она была широко известна образованному обществу и на нее явно ссылается Достоевский: «...между прочим, изучение города, право, не бесполезная вещь. Не помним, когда-то случилось нам прочитать одну французскую книгу, которая вся состояла из взглядов на современное состояние России. Конечно, уже известно, что такие взгляды иностранцев на современное состояние России; как-то упорно не поддаемся мы до сих пор на обмерку нас европейским аршином. Но, несмотря на то, книга пресловутого туриста почиталась всей Европой с жадностью. В ней, между про-

чим, сказано было, что нет ничего бесхарактернее петербургской архитектуры; что нет в ней ничего особенно поражающего, *ничего национального* и что весь город — одна смешная карикатура некоторых европейских столиц; что, наконец, Петербург, хоть бы в одном архитектурном отношении, представляет такую странную смесь, что не перестаешь ахать да удивляться на каждом шагу» (18; 24).

В истолковании Достоевского, А. де Кюстин изображает Петербург как архитектурную гибридизацию, сходную с представленной Гоголем, но не найденную в Петербурге: «Греческая архитектура, римская архитектура, византийская архитектура, голландская архитектура, готическая архитектура, архитектура госсос, новейшая итальянская архитектура, наша православная архитектура — всё это, говорит путешественник, сбито и скомкано в самом забавном виде и, в заключение, ни одного истинно прекрасного здания!» (Там же).¹⁸

Достоевский позднее, в 1870-е гг., опубликует схожие взгляды на гибридную природу петербургской архитектуры как барометра социальной нестабильности в своем «Дневнике писателя». Несомненный интерес представляет его реакция на утверждение А. де Кюстина о том, что архитектуре Петербурга недостает собственного стиля. Несмотря на оборонительный маневр («мы знаем, чего стоят взгляды иностранца на Россию» — 18; 24), Достоевский, кажется, наслаждается описанием архитектурной палитры у А. де Кюстина. Хотя тот критиковал эстетику Петербурга, но был также поражен обликом города, который сочетал стилистическое разнообразие с монументальным единством.¹⁹ Кроме того, А. де Кюстин рассматривал строительство Петербурга как оправданное историей и предвосхищающее ее:

«В других краях великие города строятся в память о великих деяниях прошлого или вырастают сами по воле обстоятельств и истории, без видимого вмешательства людских расчетов, Петербург же с его роскошными постройками и необъятными просторами — памятник, который русские возвели во славу своего будущего могущества; надежда, подвигающая людей на такие труды, кажется мне величественной! Со времен постройки Иерусалимского храма вера народа в свою судьбу не создавала ничего более чудесного, чем Санкт-Петербург. Самое же замечательное в этом

¹⁸ Достоевский, вероятно, обращается к восьмому письму А. де Кюстина, содержащему его первые впечатления в от Санкт-Петербурга. Подобное же представление содержится в описании дворцов и зданий центра города в одиннадцатом письме. Достоевский, похоже, был знаком со вторым, «исправленным и расширенным» изданием работы А. де Кюстина, которое появилось в 1843 г. и быстро проникло в Россию. См.: 18; 226–24; также см.: Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 256–257. Реакция Белинского, Герцена и Достоевского на работу А. де Кюстина анализируется: Кийко Е. И. Белинский и Достоевский о книге Кюстина «Россия в 1839» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 189–199.

¹⁹ См.: Кюстин, Астольф де. Россия в 1839 году. М., 2000. Т. 1. С. 143–146, 213–217. В дальнейшем при цитатах в скобках указываются страницы данного издания.

наследстве, завещанном императором его честолюбивой державе, состоит в том, что история его не отвергла» (С. 168).

Сравнение с Иерусалимским храмом особенно удачно в связи с мотивом Сиона в средневековой русской культуре и архитектуре, а также в последующих произведениях самого Достоевского. Однако более любопытной частью предыдущего отрывка является мнение о Петербурге как о городе, готовящемся к созданию истории и не отвергнутом ею. В этой схеме существуют два уровня истории: всеобщая история цивилизации и культуры и история России, существующая в непрочной связи с первой.

А. де Кюстин, как и Достоевский, находит печать истории в камнях Петербурга. Рассуждая об отталкивающей форме Михайловского замка, в котором в 1801 г. был убит император Павел, А. де Кюстин отмечает в девятом письме: «Если люди в России молчат, то камни говорят и стонут. Неудивительно, что русские боятся своих старинных памятников и оставляют их в небрежении; памятники эти — свидетели их истории, которую они чаще всего желали бы забыть...» (С. 162–163). Однако фактически не было ни одного «старого памятника» в Петербурге: Михайловский замок, например, был завершён менее чем за сорок лет до путешествия А. де Кюстина.²⁰ Кроме того, из последующих частей повествования А. де Кюстина, особенно о Москве, ясно, что многое из далекого, бурного архитектурного прошлого России действительно сохранилось.

В обзрении А. де Кюстина понимание особого значения «истории» можно усмотреть только в контексте, как в приведенном описании недавней политической истории русского царизма. В том же смысле, несомненно, и Достоевский советует читателям размышлять об истории своего города, чья имперская архитектура, несмотря на недавнее происхождение, может определяться как исторический текст, начало которому положено Петром и который расшифровывается современным жителем или приезжим. Однако А. де Кюстин также описывает великую проницательность Петра, который, перенимая формы из многих зарубежных источников, был устремлен к возвышению над Западом и к противодействию ему («против Европы город <...> для господства над миром»). Даже в своем подходе к интеграции с Европой, даже с ее новым западным капиталом Россия потенциально враждебна западному миру и отчуждена от него.

Рассуждения А. де Кюстина усложняются, когда он приезжает в Москву и начинает длинный, намеренно противоречивый диалог о судьбе России, представленной прежде всего архитектурой Кремля и другими памятниками. Парадоксально, но это делает именно А. де Кюстин, а не Достоевский, который читает средневековую русскую архитектуру как В. Гюго прочитал Париж XV века. Однако это уже тема новой статьи. Каким бы ни было очарование Москвой, для А. де Кюстина, как и для Достоевского в 1847 г., Петербург является первым «историческим» горо-

²⁰ О плане и строительстве Михайловского замка см.: Шуйский В. К. Винченцо Бренна. Л., 1986. С. 120–164.

дом современной России, в архитектуре которого как бы заложена идея национального развития. Достоевский понимал, что существование России как великой нации, а следовательно ее культурное и политическое самосознание зависело от поворота Петра на запад.²¹ Этим можно объяснить недостаточное «прочтение» русским писателем русской архитектуры, оказавшейся колоритной и вдохновляющей для такого иностранного путешественника, как А. де Кюстин, но слабо связанной, как тогда казалось, с судьбой России.

²¹ Комментарии на эту тему применительно к более позднему творчеству Достоевского см.: Brumfield, «*The West and Russia: Concepts of Inferiority in Dostoevsky's Adolescent in Russianness: Studies on a Nation's Identity*», ed. Robert Belknap (Ann Arbor, 1990), pp. 144–53.