

Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Scienze del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione
Università degli Studi di Bergamo
Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate

SLAVICA TERGESTINA

8

Художественный текст и его
гео-культурные стратификации

Atti dei convegni
Università degli Studi di Bergamo
Художественный текст и соседние культурные ряды
9-10 dicembre 1996
Литература и культурные стратификации
7-8 settembre 1998

Edited by
Maria Chiara Pesenti (*chief editor*)
Margherita De Michiel
Patrizia Deotto
Mila Nortman
Ivan Verč

Trieste
2000

Slavica tergestina
Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Scienze del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione
via Fabio Filzi, 14
34132 Trieste (Italy)
Tel.: (+) 040 / 6762361
Fax: (+) 040 / 6762362
(+) 040 / 6762301
E-mail: ivan.verc@xnet.it
verc@sslmit.univ.trieste.it
pdeotto@tin.it
patrde@sslmit.univ.trieste.it
milanortman@hotmail.com
mdemichiel@libero.it
demichie@sslmit.univ.trieste.it
Internet: <http://www.sslmit.univ.trieste.it/>

*Il volume è stato pubblicato con i contributi del
Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della
Traduzione dell'Università degli Studi di Trieste e del
Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate
dell'Università degli Studi di Bergamo*

Cover page

The building, now the seat of the Faculty of Modern Languages for Translators and Interpreters, as it was in 1904 constructed according to the design of the architect Max Fabiani by the Slovene community of Trieste as a multipurpose centre – hotel, bank, theatre, library. The building (*Narodni dom*) was set on fire in 1920 and a plaque today commemorates this disavowal of civic values.
(Drawing by Architect Dorianò Grison)

© 2000 by Università degli Studi di Trieste
Stampato in Italia.

È vietata la riproduzione anche parziale
in qualunque modo e luogo.

Printed in Italy.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means including information storage and retrieval systems without permission in writing from the publisher, except by a reviewer who may quote brief passages in a review.

CONTENTS

- 7 Introductory note
Maria Chiara Pesenti (Bergamo, Italia)
- 9 Текст и культурно-географический контекст
Вячеслав Вс. Иванов (Москва, Россия; Los Angeles, U.S.A.)

Художественный текст и соседние культурные ряды

- 21 Люди в пейзаже Бенедикта Лившица: поэтика анаколуфа
Михаил Л. Гаспаров (Москва, Россия)
- 37 География либо художественная канва *Бесов* Достоевского
Nina Kauchtschishwili (Bergamo, Italia)
- 53 Письмо и рисунок: альбомы А. М. Ремизова
Antonella d'Amelia (Salerno, Italia)
- 77 Semantic Integration and Diversion in Henry Peacham jr.'s Emblems
Angela Locatelli (Bergamo, Italia)
- 93 Анжамбеман как фигура (битва в представлении А. Альтдорфера и И. Бродского)
Caterina Graziadei (Siena, Italia)
- 111 Слово и образ, или *Последний день Помпеи* в зеркале художественной литературы
Michaela Voethig (Napoli, Italia)

CONTENTS

- 127 Рисунки Андрея Белого
Tatiana Nicolescu (Milano, Italia)
- 145 Типология натюрморта в литературе (на материале XX века)
Silvia Burini (Venezia, Italia)

Литературный текст и гео-культурные стратификации

- 175 The Moscow of Pasternak
Вячеслав Вс. Иванов (Москва, Россия; Los Angeles, U.S.A.)
- 191 Интерьер петербургского пространства в Пиковой даме Пушкина
Татьяна В. Цивьян (Москва, Россия)
- 203 Visions of the Modern Townscape Between the Nineteenth and Twentieth Centuries
Renzo Dubbini (Venezia, Italia)
- 219 Освоение пространства поездом (заметки о железнодорожной прозе Пастернака)
Aleksandar Flaker (Zagreb, Hrvatska)
- 227 Литературные Сибири
Rossana Platone (Milano, Italia)
- 241 Территория Кубани и сталинская утопия „изобилия”
Gian Piero Piretto (Milano, Italia)
- 263 Динабург – Двинск – Даугавпилс в русской литературе
Александр Ф. Белоусов (Санкт-Петербург, Россия)

CONTENTS

- 273 Rethoric of Place in Henry Peacham jr.'s Writings
Angela Locatelli (Bergamo, Italia)
- 289 Диалогия Мельникова-Печерского – проблемы литературного геопоэзиса
Rosanna Casari (Bergamo, Italia)
- 299 Три пространства Игорева похода (художественное, летописное, „реальное”)
Татьяна М. Николаева (Москва, Россия)
- 319 Функция пейзажа в духовных листах
Maria Chiara Pesenti (Bergamo, Italia)
- 347 Культурные напластования русской территории: религиозное преобразование природы (к постановке проблемы „духосферы”)
Marica Fasolini (Bergamo, Italia)
- 363 Мультфильмы Бейгеля и образ Волги в *Между собакой и волком* Саши Соколова
Mario Caramitti (Roma, Italia)
- 371 The Image of Muscovy in Early XVII Century Polish Literature
Luca Bernardini (Milano, Italia)
- 383 Послесловие
Margherita De Michiel (Trieste, Italia)

INTRODUCTORY NOTE

This book contains the papers from two separate conferences which were held in Bergamo and were organized by the Slavic Languages Department of the University of Bergamo. These followed an earlier conference dedicated to the legacy of Ju.M. Lotman, which was held in Bergamo in November 1994¹. Two years later, with the conference *The Literary Text and Parallel Sessions*, we wished, once again, to consider the legacy left by Jury Michailovich, on cultural studies.

The two days of the 1996 Conference (*The Literary Text and Parallel Sessions*) gave the participants at the conference the opportunity to exchange opinions on two specific aspects of an artistic text: textual semiotics and semiotics in painting and music (the semiotics of a text and the analysis of an artistic, poetic and pictorial text). The aim of that conference was to analyze the common features between a literary text and artistic text belonging to other cultural areas, especially to figurative art.

In 1998 another opportunity to exchange opinions took place during the two days of the *Literature and Cultural Stratifications* Conference. The next step in the direction that had been previously planned, called for further study on the intersections of a literary text, or in a wider artistic sense, on the intersections with the territory, regarding the cultural background.

This book contains the papers of the participants in the 1998 conference, while for the 1996 conference it was necessary to select those papers that dealt with the aim of this publication. The papers of these two Conferences have thus found a common ground in highlighting the literary text and its interaction with other texts, be they artistic or territorial texts.

Maria Chiara Pesenti

¹ For the proceedings of the Conference *The inheritance of Lotman: present and future* see in: *Наследие Ю.М. Лотмана: настоящее и будущее*, Slavica Tergestina 4, Trieste 1996.

ТЕКСТ И КУЛЬТУРНО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ (ПРЕДИСЛОВИЕ)

Вячеслав Вс. Иванов

В предлагаемом вниманию читателей сборнике соединены доклады, прочитанные на двух конференциях, устроенных университетом Бергамо: „Литература и территория” (сентябрь 1998г.) и „Литературный текст и соседние культурные ряды” (декабрь 1996г.). Внимание к соотношению литературного ряда с другими (например, изобразительным, на который особое внимание было обращено на первой по времени конференции) было поставлено на повестку дня уже самим развитием литературоведческих исследований минувшего столетия. Когда начал осуществляться переход от имманентного изучения литературных текстов (в раннем формализме) к более широкому структурному подходу, на первый план выдвинулось соотношение литературного ряда с рядами, ему параллельными, как это было намечено уже в тезисах Р. Якобсона и Ю. Тынянова, сформулировавших программу будущих исследований этого направления (Тынянов, Якобсон 1928: 35-37). Сам Якобсон много позднее изучит соотношение поэтических текстов с изобразительным искусством на примере Анри Руссо и Клее, более известных как художники, но сочинявших и стихи, и Уильяма Блейка, для которого (как и для восприятия его следующими поколениями) оба эти вида творчества были одинаково значимы (Jakobson 1981: 322-344). Русская литература даёт для подобных изысканий богатый материал, как это видно из вошедших в настоящий том трудов, таких как А. д’Амелия об альбомах Ремизова и Т. Николеску о рисунках Андрея Белого. Начало систематического изучения рисунков писателя было положено замечательными исследованиями Абрама Эфроса о Пушкине (Эфрос 1933, 1945). Он показал, как можно проследить развитие одной и той же пластической темы (например, лаврового венца и связанного с ним отношения к славе) в пушкинских стихах и рисунках. В сходном направлении шли исследования Т.Г. Цявловской. Она, в частности, открыла, как много можно извлечь из рисунков Пушкина для рекон-

струкции его неосуществлённого замысла прозаического сочинения о *Влюблённом бесе* (Цявловская 1960: 101-130). Замеченный ею ангел с крыльями и с пламенным мечом на черновике Пушкина (Цявловская 1980: 53-55) помогает понять едва ли не самые тёмные строки („И оба с крыльями и с пламенным мечом“) его элегии *Воспоминание*. Точно так же рисунки Лермонтова проясняют образность не только его оригинальных сочинений, но и переводов: из карандашного рисунка, который сопровождал черновик стихотворения *Сосна и пальма* („На севере диком стоит одиноко...“) в альбоме Лермонтова, видно, что в оригинале Гейне его занимало именно противопоставление сосны на вершине и пальмы на утёсе. Оттого и в тексте он (в отличие от Тютчева) сохранил оба названия деревьев без изменения. Наряду с немецким текстом и его лермонтовским русским переложением нужно иметь в виду и лермонтовский рисунок, переводящий замысел Гейне без слов. Не принимая во внимание рисунок, филологи давали чисто лингвистическое объяснение грамматическому отличию лермонтовского стихотворения от немецкого подлинника (Фёдоров 1940, Фёдоров 1967, Щерба 1957).

В русском искусстве рядом с писателями, обнаруживающими (как Пушкин, Лермонтов, Волошин¹, Ремизов²) незаурядные художественные способности, есть и художники, которые показали себя как мастера слова. В только что завершившемся веке это относилось прежде всего к автобиографическим или мемуарным книгам, написанным крупными художниками: Петровым-Водкиным, Валентиной Ходасевич. Последняя применяла в своих воспоминаниях о современниках технику, на-

1 О Волошине-художнике см.: сб. *Волошин-художник* 1976; Волошин 1991; Wallraffen 1982; Marsh 1983; Scherr 1991: IV: 518-536.

2 Проблема соединения у Ремизова графического образа, письменного знака и словесного текста, изучаемая в настоящем сборнике в работе А. д'Амелиа, была поставлена ещё Д. Чижевским в его предисловии к немецкому переводу каталога пражской выставки 1933г. рисунков русских писателей: Zaretsky 1960. Ср. также Koulbine 1979, Slobin 1985: 13-23. Из интересных примеров в других традициях особого внимания заслужил Гюнтер Грасс, внимание к творчеству которого (не только прозаическому, но и графическому) стимулировано вновь полученной им в 1999 г. Нобелевской премией по литературе.

поминающую живописную. Недаром она говорила о „портретах словами”³.

Ещё Державин (вслед за своими западноевропейскими предшественниками) называл поэзию „говорящей живописью”. Следуя подобным аналогиям, можно изучать соответствие живописным жанрам – натюрморту и пейзажу – в поэзии, как это делает в настоящем томе С. Бурины (ср. также здесь и статью М.Л. Гаспарова о *Людах в пейзаже* Бенедикта Лифшица).

С большим проникновением писал о корнях, объединяющих словесное и изобразительное искусство с живописью, Ремизов. По его формулировке, писатель или „писец” (искусство и письмо для него переплетены друг с другом) испытывает „рисовальный соблазн” или „зуд к рисованию” и оттого может стать (как сам Ремизов) „рисовальщиком”.

Для изучения знаковой природы искусства увлекательные перспективы открывает изучение таких многосторонних гениев, как кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн, пользовавшийся средствами словесного искусства в своих сценариях (непоставленный гротескный „МММ” написан вольным стихом), в пока не полностью напечатанных дневниках и в недавно полностью изданных по-русски мемуарах, и делавший наиболее откровенную запись пронесившихся перед ним образов – в рисунках. Помимо прежде изданных в России 4-х альбомов и книги мексиканских рисунков, а также отдельных российских публикаций (преимущественно журнальных или малотиражных) последних лет, огромный интерес для изучающих соотношение этих разных рядов в искусстве одного мастера могут иметь вышедший в Париже в 1999г. целый том эротических „заветных” рисунков Сергея Эйзенштейна. В 30-е и 40-е годы многие из друзей великого кинорежиссёра боялись держать их у себя и даже уничтожали, не только в сталинской России, но и в тогдашней Америке, опасаясь обвинений в поощрении порнографии. И всё же большая их часть уцелела и теперь становится доступной ценителям и исследователям творчества Эйзенштейна. Они поймут, что суть их не столько в повторяющихся картинах фантастических или необычных совокуплений, фаллических символах и других знаках Пола, где можно

3 О её искусстве ср. в моём предисловии: Иванов 1987: 3-14.

было бы отыскать ключ к довольно загадочной личности гения, сколько в вольном – как у Матисса – беге линии рисунка и в полной свободе жизнерадостной импровизации, которой даже в лучших его фильмах мешали ограничения государственной цензуры. Графика Эйзенштейна становится рядом с его кинокартинами и ещё не полностью изданными увлекательными исследованиями психологии искусства⁴. Приведу один только пример, из которого видно, как эти новые материалы позволяют подойти к взаимосвязи зрительных (графических) и словесных образов в искусстве кинорежиссёра. В парижском издании опубликован рисунок, изображающий попавшую в естественную западню из двух берёз лису и зайца, воспользовавшегося её несчастьем (Eisenstein 1999: n.15). Эта сцена взята из любимой сказки Эйзенштейна из того озорного собрания Афанасьева, которое было издано анонимно в Женеве в 60-е годы XIX в.: „Заяц в лесок, лиса за ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и застрянь. Заклинься меж березок-то, трык-брык, трык-брык, трык-брык, ни с места. То-то ей беда, а заяц стоит рядом и сурьезно говорит ей: – хочешь, говорит, я всю твою девичью честь сейчас нарушу...”. В фильме *Александр Невский* Эйзенштейн вложил этот отрывок из заветной сказки в уста воину Игнату, который у костра рассказывает её главному герою, а у того родится в голове план будущего Ледового побоища, где войско рыцарей будет так же зажато с двух сторон. В главе *Сказка про Лису и Зайца* в своих мемуарах Эйзенштейн рассказывает, как он пришёл к мысли использовать этот афанасьевский

4 Отрывки из предсмертных его рукописей я включил в свою книгу об эстетике Эйзенштейна, недавно вышедшую в Москве в первом томе моих избранных сочинений (Иванов 1998: 141-378), но тогда я ещё не знал, как много из тем его раздумий – мистических, кошунственно-богоборческих, натурфилософских, – воплощено и в его заветных озорных рисунках, почти всегда несущих печать трагической иронии. Любопытно, что в подписях к двум из наиболее откровенных рисунков, сделанных 6-8 января 1933г., содержатся ссылки на Ремизова (имя которого как эмигранта в Москве, где эти рисунки сделаны, было в то время не менее запрещено, чем эротическая тематика этих вдвойне опасных произведений): Eisenstein 1999, pp. 61-62. Из других великих кинорежиссёров прошлого рисунки, заслуживающие параллельного изучения рядом с другими областями их эстетической деятельности, оставили Кокто и Феллини.

текст в своём фильме. При этом он подчёркивает, что в кинокартине для пластического прообраза боя используется этот словесный, звуковой текст – „наводящий материал другого измерения – сказка, рассказ. Вероятно, под этим есть известная закономерная правда. «Наводить» на замысел должна динамическая схема под фактом или предметом, а не сами детали. И если факт или предмет принадлежит к другому ряду – например, не пластическому, а звуковому, то ощущение этой динамической схемы острее” (Эйзенштейн 1997: 267). В фильме выступает сказка как таковая, а пластическое её воплощение было дано Эйзенштейном в рисунке, а не в кино.

Ю.М. Лотман в своих теоретических работах настаивал на том, что в любом обществе культура всегда полиглотична и включает не меньше двух семиотических систем, из которых одна (как фольклор и литература) ориентирована на естественный язык, другая (как рисунок и вообще изобразительное искусство) связана с моделированием пространства (Лотман 1992: I: 142-147). С этой точки зрения он пробовал понять и стремление к соединению разных художественных рядов у отдельного человека⁵, чем можно объяснить и упомянутые выше примеры совмещения писательского искусства с изобразительным. Из тех конкретных работ, которые определялись этой общей установкой, обращает на себя внимание предпринятый им опыт реконструкции замысла пушкинского стихотворения о последнем дне Помпеи (Лотман 1992: II: 445-451). Его занимало, что именно и по каким культурно-историческим причинам увидел или домыслил себе Пушкин на полотне Брюллова. Здесь Лотманом открыта часть той общей картины, которая описана в работе М. Бемиг, публикуемой в настоящем томе.

Лотману же принадлежат и пионерские исследования в той области пространственных моделей в искусстве, которым посвящена значительная часть докладов, прочитанных на второй из конференций, отражённых в данном сборнике. Из непосредственных предшественников, на которых Лотман опирался в своих поздних исследованиях этого цикла, особое влия-

5 Лотман 1993: 317. Нейросемиотический аспект той же проблемы, затрагиваемый во многих статьях Лотмана, вызывал в нём особый интерес к функциональной асимметрии мозга (ср. Иванов 1998: I: 381-604).

ние на него оказал священник П.А. Флоренский. Последний в своей книге *Мнимости в геометрии* поставил проблему особенностей структуры пространства у Данте. По догадке Флоренского (Флоренский 1992, Силард 1987), согласующейся с выводами других математиков (Callahan 1976, Иванов 1998: I: 731), Данте в *Божественной комедии* описывает мир, устроенный согласно геометрии Римана. Помимо значительного интереса, который эта точка зрения представляет для исследования творчества Данте, исследование Флоренского открывает новые возможности использования свидетельств о пространстве, как оно было воспринято автором. Эту сторону работы Флоренского развил и оценил Лотман, который, продолжая свои исследования пространства как семиотической категории, в последние годы жизни много занимался индивидуальными особенностями пространства у разных писателей: Данте, Лермонтова, Гоголя, Булгакова (Лотман 1992: I: 386-463).

Как и в современных точных и естественных науках, исследование пространства оказывается неотделимым от временного измерения. Недаром Бахтин заимствовал для своих исследований романа термин „хронотоп“, передававший в биологических трудах физиолога Ухтомского тот же смысл, что и эйнштейновское *Raum-Zeit* или *time-space* Эддингтона в трудах по теории относительности.

В исследованиях пространственных, главным образом географических, особенностей текста, которые составляют вторую часть настоящего издания, можно отметить черты, обусловленные исторически. Прежде всего внимание исследователей (Р. Дуббини, Т.В. Цивьян, А.Ф. Белоусова и других) привлекает городское пространство – Петербурга, Москвы, Двинска. Город предстаёт таким, каким он видится в одном произведении (Петербург в *Пиковой даме*), у одного писателя (Москва у Пастернака) или у многих писателей (Двинск в русской литературе). Значимость города как основного социально-географического явления нового времени в последние годы изучается с разных точек зрения. Взгляд на город с точки зрения пространственной характеристики текста дополняет семиотическую картину роли города.

Динамический аспект понимания пространства в новом искусстве вызван и новыми средствами сообщения. В этом пла-

не значительный интерес представляет публикуемая в настоящем томе статья А. Флакера об освоении пространства поездом в железнодорожной прозе Пастернака. Сам Пастернак, начиная с первых своих стихов (таких, как *Вокзал*) отдававший дань железнодорожной теме или роли взгляда поэта из окна вагона (в *Сестре моей жизни*), видел в этой необычной точке зрения разгадку особенностей новой поэзии с её, как по этому именно поводу в романе говорит Живаго, „беспорядочным перечислением слов и понятий”⁶.

В *Докторе Живаго*, в частности, в сценах поездки героя и его семьи на Урал, был предпринят опыт расширения привычного географического диапазона классической русской прозы. Этот географический ракурс в историко-литературном плане исследуется в статье Р. Казари о геопозэзисе применительно к Мельникову-Печерскому. Другие части территории России в их семиотической значимости на разных этапах истории рассмотрены в докладах Дж.П. Пиретто и М. Карамитти.

Начинающееся оживление российских регионов стимулирует начало изучения их литературной истории. По отношению к богатейшей (и оттого не поддающейся охвату даже в первом приближении) литературе Сибири такой первый обзор намечен в публикации Р. Платоне.

Из публикуемых экскурсов в историю культуры отметим оригинальное исследование М.К. Пезенти. В нём вводятся в оборот тексты (духовные листы), которые, несмотря на их бесспорную семиотическую значимость, почти не были замечены в новейших трудах по русской культуре. Т.М. Николаева продолжает в терминах пространственных различий свои изыскания о мире *Слова о полку Игореве*.

В исследовании Л. Бернардини показано, какие проблемы возникают при оценке того, как одна часть славянства воспринимала другую.

Разумеется, ограничения во времени конференции и в объёме сборника не позволяют охватить все возможные стороны изучаемой проблемы. Но и публикуемых работ достаточно, чтобы увидеть перспективность предлагаемого подхода

6 Ср. об этой мысли Живаго в зворыкинских его записях: Иванов 1998: I: 54.

и наметить возможное продолжение исследований в этом направлении.

ЛИТЕРАТУРА

- Волошин...
1976 *Волошин-художник*, Москва 1976.
- Волошин, М.
1991 *Автобиографическая проза. Дневники*, Москва 1991.
- Иванов, Вяч. Вс.
1987 *Праздник*, в: *Ходасевич В.М., Портреты словами*, Москва 1987: 3-14 (перепечатано в кн.: Иванов 2000: II).
1998-2000 *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, Москва 1998-2000: I-II, (см. в I-ом томе: *Разыскания о поэтике Пастернака. От Бури к Бабочке; Нечёт и чёт; Очерки по предыстории и истории семиотики*).
- Лотман, Ю. М.
1992 *Текст и полиглотизм культуры*, в: *Избранные статьи в трёх томах*, Таллинн 1992: I: 142-147.
Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи, в: *Избранные статьи в трёх томах*, Таллинн 1992: II: 445-451.
1993 *Статьи*, Таллинн 1993: III.
- Силард, Л.
1987 *Андрей Белый и Флоренский (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством)*, „*Studia Slavica Hungarica*”, Budapest 1987: XXXIV: 227-238.
- Тынянов, Ю. Н.; Якобсон, Р. О.
1928 *Проблемы изучения литературы и языка*, „Новый Леф”, декабрь 1928: XII: 35-37.

- Федоров, А. В.
1940 *Лермонтов и Гейне*, „Учёные записки Первого Ленинградского Государственного Педагогического Института иностранных языков”, 1940: I.
- 1967 *Лермонтов и литература его времени*, Ленинград 1967.
- Флоренский, П. А.
1991 *Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии, Опыт нового истолкования мнимостей*, Москва 1922 (новое изд.: Москва 1991).
- Цявловская, Т. Г.
1960 *Влюблённый бес. (Неосуществлённый замысел Пушкина)*, в: *Пушкин. Исследования и материалы*, Москва – Ленинград 1960: III: 101-130.
- 1980 *Рисунки Пушкина*, Москва 1980: 53-55.
- Щерба, Л. В.
1957 *Опыты лингвистического толкования стихотворений, II, Сосна Лермонтова в сравнении с её немецким прототипом*, в: *Избранные работы по русскому языку*, Москва 1957: II (переиздание статьи, впервые напечатанной: Ленинград, 1936: II: 129-142).
- Эфрос, А. М.
1945 *Автопортреты Пушкина*, Серия „Рисунки писателей”, Государственный Литературный Музей, Москва 1945, (переиздано: Эфрос А.М., *Мастера разных эпох*, Москва 1979: 110-143).
- Рисунки поэта
1933 *Рисунки поэта*, Москва – Ленинград 1933 (1-е изд.: Москва, 1930).
- Эйзенштейн, С. М.
1997 *Мемуары, Истинные пути изобретения, Профили*, Москва 1997: II.

- Callahan, J. J.
1972 *The Curvature of Space in a Finite Universe*, Scientific American, 1976: CCXXXV: II.
- Eisenstein, S. M.
1999 *Desseins secrets*, Paris 1999: nn. 61-62; n. 15.
- Koulbine, N.
1979 *Introduction au catalogue. Art et poésie russe*, Paris 1979.
- Jakobson, R.
1981 *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters. Selected Writings*, Berlin – New York 1981: III: 322-344.
- Marsh, C.
1983 *M.A. Voloshin: Artist-poet. A Study of the synaesthetic Aspect of his Poetry*, “Birmingham Slavic Monographs”, Birmingham 1983: XIV.
- Scherr, B.
1991 *Maksimilian Vološin and the Search for form(s)*, “Slavic and East European Journal”, 1991: 35: IV: 518-536.
- Slobin, G.
1985 *The Writer as Artist. Images of Aleksei Remizov*, Amherst College, 1985: 13-23.
- Wallraffen, C.
1982 *Maksimilian Woloshin als Künstler und Kritiker*, Slavistische Beiträege, Bd. 153, Muenchen 1982.
- Zaretsky, N. V.
1960 *Russische Dichter als Maler und Zeichner*, 1960.

ЛЮДИ В ПЕЙЗАЖЕ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА:
ПОЭТИКА АНАКОЛУФА

Михаил Л. Гаспаров

Текст

Стихотворение в прозе *Люди в пейзаже* было написано Бенедиктом Лившицем в декабре 1911 г. в Херсонской губернии, в гостях у братьев Бурлюков. Напечатано оно было в *Пощечине общественному вкусу* (1912) и перепечатано в сборнике Лившица *Волжье солнце* (1914). Вот его текст по изданию: Лившиц 1989: 547¹.

Люди в пейзаже. Александре Экстер.

I. 1. Долгие о грусти ступаем стрелой. 2. Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. 3. Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. 4. Но тихие. 5. Ах, милый поэт, здесь любятся не безвременьем, а к развеянным облакам! 6. Это правда: я уже сказал. 7. И еще более долгие, опеленные былым, гиацинтофоры декабря.

II. 1. Уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие в ширь. 2. По-иному бледные, залегшие спины – в ряды! в ряды! в ряды! – ощериваясь умерщвленным виноградом. 3. Поэтам и не провинциальным голубое. 4. Все плечо в мелу и двух пуговиц. 5. Лайковым щитом – и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши. 6. Ну, смотри: голубые о холоде стога и – спинами! спинами! спинами! – лунной плевой оголубившие тополя. 7. Я не знал: тяжело голубое на клавишах век!

III. 1. Глазами, заплеванными верблюжьим морем собственных хижин – правоверное о цвете и даже известковых лебедях единодушие моря, стен и глаз! 2. Слишком быстро зимующий рыбак Беллерофонтом. 3. И не надо. 4. И овальными – о гимназический орнамент! – веерами по мутно-серебряному ветлы, и вдоль нас короткий усердный уродец, пиками вникающий по льду, и дру-

1 Нумерация абзацев – авторская; нумерация предложений – наша.

гой, удлиняющий нос в бесплодную прорубь. 5. Полутораглазый по реке, будем сегодня шептунами гилейских камышей!

Комментарий автора к этому и смежным произведениям – в его воспоминаниях *Полутораглазый стрелец* (1933). Лившиц подчёркивает, что образцом для его словесных экспериментов послужили живописные эксперименты его товарищей:

Люд[и] в пейзаже – вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение. Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительные планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, образуя в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, *Люди в пейзаже* были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором объективный параллелизм изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела...

То же самое чуть иначе было сказано в статье *В цитадели революционного слова* (1919):

Упразднение синтаксиса как системы словосочетания, имеющей право гражданства только в языке понятий, и – как достижение попутное – изменение синтаксиса в целях вытеснения повествовательности изобразительностью.

Словарь

Очевидным образом, перед нами – нестандартный текст. Вряд ли какой-нибудь читатель мог бы при непосредственном прочтении сказать, „что здесь говорится”, т.е. пересказать прочитанное. Однако всякий мог бы с большей или меньшей уверенностью сказать, „о чём здесь говорится”. Это потому, что текст, при всей его несвязности, целиком состоит из обычных русских слов. Необычными, т.е. не зафиксированными в словаре, могут считаться разве что экзотические реалии *гиацинтофоры*, *гилейский*, а также легкопонятные неологизмы *желудеют*, *опепленные*, *оголубевшие*, *полутораглазый* (6 из

128 знаменательных слов, т.е. 4,5%). Для поэтического языка 1912 г. это немного.

Впечатление „о чём здесь говорится” опирается на набор слов, содержащихся в произведении. Не представляет труда составить частотный тезаурус нашего текста: „*Существительные – 62 словоупотребления, в том числе о героях – душевных свойствах – внешних свойствах – предметах – ближнем мире – дальнем мире – пространстве – времени – по столько-то словоупотреблений*”, и т.д. Бросается в глаза необычайная статичность текста: соотношение прилагательных и глаголов – 3,5:1, обычно оно обратное. Это, конечно, от описательной установки, заданной заглавием: *Люди в пейзаже*, описание картины. Глаголов (и причастий) состояния больше, чем действия. Среди прилагательных половину составляют прилагательные внешних качеств, прежде всего – цвета и формы: то, что можно представить себе на картине. Среди существительных внешняя характеристика героев вчетверо весомее, чем внутренняя: важнее увидеть, чем почувствовать. Слов, относящихся к пространству, больше, чем относящихся к времени: обычно в русской лирике наоборот. Формы вытянутые, краски голубые на фоне сумрачных, освещение лунное, состояние пассивное – всё напоминает живопись раннего футуризма с ориентацией скорее на Сезанна, чем на Пикассо. Фон – сельский, с хижинами, стогами, тополями, растениями и животными. Но чтобы представить художественный мир рисуемой картины подробнее, мы должны разделить слова, употреблённые в прямом и переносном значении, т.е. образы, реально присутствующие в произведении, и вспомогательные, упоминаемые лишь для оттенения. Здесь нужно переходить от обзора слов к обзору словосочетаний.

Словосочетания

Если, таким образом, в подборе слов мы находим не более 4,5% аномалий, то в составе словосочетаний картина совсем другая. Разобьём наш текст на минимальные, двухсловные словосочетания и посмотрим, привычны они или непривычны. При этом непривычность их может быть двоякого рода, содержательная и формальная. Содержательная – это семанти-

ческая несогласованность (с точки зрения „здорового смысла“) слов, составляющих словосочетание; она означает, что одно из слов (редко оба) употреблено не в основном, словарном значении, а в окказиональном, переносном. Таковы метафоры, метонимии и „малые семантические сдвиги“. Формальная – это грамматическая несогласованность слов в словосочетании (с точки зрения обычного согласования и управления): таковы эллипсы и нарушения управления падежного и предложного; это встречается гораздо реже. Вместо „любовь в душе моей“ можно сказать „пламень в сердце моём“ – это семантическая несогласованность (в данном случае почти привычная, однако не попавшая в словари); и можно сказать „любовь душой моим“ – это грамматическая несогласованность.

В тексте Лившица 100 двухсловных словосочетаний и одно трёхсловное. В том числе *правильных* – 26 (бледные спины, здесь любят, я сказал); *малых семантических сдвигов* – 7 (голубые стога, т.е. поголубевшие; зимующий рыбак, т.е. рыбак зимой); *метафор* – 17+1 двойная (пуст осьмигранник, т.е. соты; вникающий пиками, т.е. вонзающийся лыжными палками); *метонимий* – 7+2 двойные (изогнувшись звёздами, т.е. звёздным небом; чёрным мёдом, т.е. печальной сладостью); *сочетаний метафор и метонимий* – 2 (об опочивших поцелуях, т.е. о миновавшей любви); *сомнительных метафор или метонимий* – 5 (газетные астры – метафорически „сухие“, метонимически „банальные“); *эллипсов* – 15 (долгие <мы> ступаем; поэтам <довлеет?> голубое); *нарушений падежного управления* – 6 (любят не безвременьем; плечо и пуговиц); *нарушений предложного управления* – 13 (долгие о грусти, любят к облакам).

Из 101 учтённого словосочетания только 25% – „правильные“, тогда как 41% – семантически аномальны (метафоры и метонимии) и 34% – грамматически аномальны (эллипсы и нарушение управления). Разница с картиной, которую мы видели при учёте отдельных слов, разительна: там аномальны были 4,5% слов, здесь – 75% словосочетаний. Очевидным образом, художественная деформация языка происходит именно на уровне словосочетаний. Метафор лишь в полтора раза больше, чем метонимий (у Пастернака – в 2,3 раза, у Маяковского – в 4,4 раза, у Блока – в 5,5 раз): степень метонимичности *Людей в пейзаже* неожиданно высока (выше,

чем у Пастернака, которого Р. Якобсон считал образцом метонимического стиля). 39 слов в несобственном значении на 128 знаменательных слов всего текста – это 30% семантической аномальности („тропеичности”) текста. В стихотворных текстах Лившица этот показатель бывает и выше; но это действие закона компенсации – сравнительная лёгкость прозаической формы возмещается затруднённой стилистикой, но эта затруднённость достигается прежде всего экспериментами с аграмматизмом, так что забота о метафоризации и метонимизации текста отодвигается на второй план.

Грамматические аномалии в *Людах в пейзаже* очень разнообразны: видимо, поэт шёл к ним ощупью, без теоретического плана. Глаголы пропускаются чаще, чем существительные (как это и обычно в русском языке), от этого получают назывные предложения, осложнённые различным образом. Если допустить, что в эллипсе может пропускаться не одно, а несколько слов (как в „лайковом щитом <заслонись> – и <лунные лучи тебе лягут> на веки”), то к эллипсам можно свести и большинство случаев падежно-предложных нарушений: „всё плечо в <лунном> мелу и <на нем необычен кажется вид> двух пуговиц” (восполнения условны!!). Когда-то романтические поэмы вроде *Гяура* или *Бахчисарайского фонтана* удивляли читателей тем, что вместо связного сюжета предлагали им отрывочные эпизоды, предоставляя восполнять загадочные промежутки собственным воображением. В *Людах в пейзаже* эта техника переносится из масштабов произведения в масштабы фразы, из повествования в синтаксис. Этим достигается эффект крайней сжатости, концентрированности поэтического текста, и на этом Лившиц неожиданно сходится с таким мало похожим своим соседом по футуризму, как Маяковский.

Произведение

Обследовав таким образом значение каждого словосочетания, мы можем попытаться свести их в расшифровку общего значения текста – как бы предложить перевод его с метафорического и аграмматического языка на обычный, с футуристического „языка будущего” – на современный. Пред-

ставим этот перевод так, как в прошлом веке делали французские гимназические подстрочники: в левом столбце – „оригинал” Лившица (с небольшими перестановками для удобства перевода), в правом, строка против строки, – парафраз; если одно слово „оригинала” переводится несколькими, они соединяются чёрточками, если для ясности добавляются вставочные слова, они берутся в угловые скобки. Слова и части слов „оригинала”, сохранённые в парафразе без изменений, выделены курсивом.

- | | |
|--|---|
| 1. 1.
<i>Долгие о грусти
ступаем стрелой.</i> | Высокие и-грустные
мы-идём прямо-и-быстро. |
| 1. 2.
<i>По яблоням
канаусовым
в пепел
оливковых запятых
желудеют
узкие совы.</i> | <Вокруг> – яблони,
видом-как-шёлк,
и-на-них среди-печальных
оливковых листьев
<сидят> как-желуди-на-дубах,
узкие совы. |
| 1. 3.
<i>Осьмигранник пуст

медом, черным
об опочивших поцелуях,
и астры
газетные – коричневыми</i> | <Чувство такое, как будто> в-сотах не-
стало
горького мёда
минувшей любви,
а цветы
потемнели, иссохли-стали-пошлыми. |
| 1. 4.
<i>Но тихие.</i> | <i>Тихо.</i> |
| 1. 5.
<i>Ах, милый поэт
здесь любят
не безвременьем,
а к развеянному облакам.</i> | <i>Ах, милый поэт,
в-этом-мире любовь
не тает-во-времени,
а развеивается в пространстве.</i> |
| 1. 6.
<i>Это правда:</i> | <i>Это правда:</i> |

я уже сказал.

я уже <об этом> говорил.

1. 7.

*И еще более
долгие,
опепленные былым,*

*гиацинтофоры
декабря.*

И <от этого> *ещё больше
вытянувшись,
грустные-от-прощания с-прошлым,
<мы идём дальше, как>
летние празднователи,
<запоздалые> среди-зимы.*

2. 1.

Уже хрустящие,

*изогнувшись павлиньими
по-елочному звездами,
теряясь в ширь.*

Вот-уже *хрустящие
<... распускаются,
как> изогнутые павлиньи <хвосты>
в-елочных звёздах,
и-теряются в пространстве.*

2. 2.

*Залегшие –
в ряды! в ряды! в ряды –*

*по-иному бледные спины,
умерщвленнным виноградом
ощериваясь.*

Пролегли
*рядами <полосы виноградников [?],
как>
странно бледные спины,
винограда <на них> нет,
<это кажется> злой-насмешкой.*

2. 3.

*Голубое
поэтам
и не провинциальным.*

<Всюду> *голубой <свет,
столь любимый> поэтами,
даже с хорошим-вкусом.*

2. 4.

*Все плечо в мелу
и двух пуговиц.*

<От него> *всё плечо <как> в мелу,
и <видны> две пуговицы.*

2. 6

Ну, смотри:

Ну, посмотри

2. 5.

*лайковым щитом
и на веки,
и о тонких и легких
пальцах
на клавиши –*

из-под-лайковой перчатки,
и <лунные лучи лягут тебе> *на веки,
<как> тонкие и лёгкие пальцы
на клавиши. <И ты увидишь>*

2. 6.

голубые о холоде стога и
лунной плевой
оголубевшие тополя –
спинами! спинами!
спинами!

голубые от холода стога и
от прозрачного лунного <света>
поголубевшие тополя,
спинами <повернувшиеся к тебе>.

2. 7.

Я не знал: тяжело
на клавишах век
голубое.

Я не знал: тяжек
глазам
<такой> голубой-лунный-свет.

3. 1.

Глазами, заплеванными
морем собственных хижин
верблюжьим
и даже (о) известковых
лебедях

правоверное о цвете
единодушие
моря, стен
и глаз.

Бросается в-глаза мутное
множество хижин,
<сливающихся> в верблюжье-стадо
белеными стенами
<или в> лебединую-стаю, <или в>
море, – <множество>,
выдержанным цветом
единое

для глаз.

3. 4.

И овальными веерами
по мутно-серебряному
ветлы,
и вдоль нас
короткий усердный уродец,
тиками вникающий
по льду,
и другой,
удлиняющий нос
в бесплодную прорубь

Овальными веерами
<вырисовываются>
на мутно-серебряном-фоне ветлы,
и вдоль нас <проносится>
уродливый коротышка-<лыжник>,
с-силой вонзающий палки
в лёд <реки>,
и <остаётся позади нас> другой,
вперяющийся
в бесплодную прорубь.

3. 2.

О гимназический
орнамент!
Зимующий рыбак
слишком быстро
Беллерофонтом.

<Овальные веера ветел напоминают
пальметы> классического орнамента;
<поэтому и> рыбак на-льду
быстро <представляется>
Беллерофонтом. <Но это> слишком;

3. 3.

*И не надо.**и не надо <этого>.*

3. 5.

*Полтораглазый
по реке,
будем сегодня
шептунами
гилейских камышей.**Полтораглазый <мой товарищ
по прогулке> по <зимней> реке,
будем сегодня
носителями-шепота <не эллинских, а>
варварских камышей.*

Убедителен ли этот перевод, может решать каждый читатель. Одно слово (определяемое к „хрустящими“) мы так и не решаемся восстановить. При такой реконструкции содержание произведения даже становится доступно пересказу. Установка на восприятие текста как описания картины задана заглавием *Люди в пейзаже* и посвящением художнице А. Экстер. (Напрашивается предположение, что произведение навеяно какой-то конкретной картиной или, скорее, „инвариантом“ картин этой художницы, но чтобы судить об этом, у нас нет материалов). Люди идут через пейзаж – по-видимому, местный, южный, степной. Первая часть – герои шагают под придорожными деревьями; вторая – перед ними пейзаж осенний, поля под холодом, но без снега, стога и тополя на дальнем плане; третья – перед ними пейзаж зимний, река подо льдом, с рыбаком у проруби и лыжником. Во второй части – ночь и луна, в двух других время суток не отмечено. Первая часть эмоционально окрашена (грусть, опочившие поцелуи, пепел былого). Третья часть, наоборот, декорирована внеэмоциональными, „вечными“ классическими образами: греческий орнамент, стремительный Беллерофонт (наездник Пегаса), пикеты вместо лыжных палок и концовка с намёком на миф о Мидасе: там камыш разносил шелестом вверенную ему людскую тайну, здесь поэты, как камыши, разносят тайну природы. Стихотворение движется от грустной взволнованности в начале к успокоенной стабильности в конце. По этому фону лирического сюжета располагается стилистический орнамент, цель которого – осложнить, остраннить восприятие. Густота его различна. В первой части стихотворения семантические и грамматические аномалии приходятся соответственно на 25 + 25% слов, во второй на 42 + 25% слов, в третьей на 41 + 24%

слов: первая часть как бы служит облегчённым приступом к двум главным, „пейзажным”. Из парафразы видно, что только во фразе „Глазами, заплёванными...” перевод „строчка против строчки” становится невозможным: „оригинал” рассыпается уже не на словосочетания, а на отдельные слова (может быть, даже на семы): семантические частицы, из которых выкладывается мозаика общего смысла, становятся предельно мелкими. Вероятно, не случайно эта кульминация формального напряжения совпадает с выходом из описания в „мета-описание”: фраза говорит не о картине, а о её восприятии, о „единодушии моря, стен и *глаз*”.

Поэтика

В воспоминаниях Бенедикт Лившиц настаивает, что главным в его эксперименте было перенесение живописных приёмов деформации объекта на словесный материал. Самым общим названием для таких приёмов было слово „сдвиг”. Сами футуристы пользовались им беспорядочно и очень расширительно, поэтому позволим себе привести нарочито упрощённое описание этого понятия из своеобразного академического памфлета – иронической книжки А. Шемшурина *Футуризм в стихах В. Брюсова* (Шемшурин 1913: 3-11). Автор тонко (и справедливо) упрекает Брюсова за то, что он сам начал расшатывать привычные нормы поэтических словосочетаний, а теперь вменяет то же самое в вину футуристам.

Автор различает четыре усложняющиеся вида сдвига в „новейшей” живописи.

(1) Когда на картине „предметы... как бы сдвинулись со своих мест, но, не смоги совсем уйти с картины, остановились там, где пришлось... <и> кажутся наехавшими друг на друга”.

(2) „Когда предмет или фигура разрываются на части”: как если бы художник сначала написал человека за столом правильно, в академической манере, „но потом... написанная фигура, желая подшутить над ним, взяла да и передвинулась: одна часть её очутилась под столом, а другая на столе”.

(3) „Когда все предметы, все линии, образующие предметы на картине, окажутся сдвинутыми и перепутавшимися: горлышко бутылки будет на полу около сапога, донышко – на столе, буквы уйдут с вывески и расползутся по всей картине, человеческая голова окажется в одном углу картины, ноги – в другом, руки – в третьем и т.д.”

(4) Когда на картине представлены „только части элементов, полученных от сдвига”: если мы соберём эти части „для образования ими соответствующих предметов”, то полной картины не получится, „потому что недостающее не было изображено художником”.

После этого А. Шемшурин предлагает аналогии этих сдвигов на словесном материале из практики футуристов: (а) сдвиги букв – набор разными шрифтами и неровными строчками, <как у В. Каменского>; (б) сдвиги частей слов – как когда Маяковский печатает в 4 строки: „Пёстр как фо/рель – сы/н/безузорной пашни”; (в) сдвиги морфем – как когда Хлебников строит слова „мороватень”, „снежоги”, „умнязь”, „неголи”; (г) сдвиги слов – как когда Б. Лившиц пишет „чёрным об опочивших поцелуях мёдом пуст [в]осьмигранник и коричневыми газетные астры”, „уже изогнувшись, павлиньими полочному звездами, теряясь хрустящие вширь”: пример, аналогичный живописному сдвигу четвёртого рода – там опускаются части фигур, здесь опускаются сказуемые. Реконструкция связного текста из таких сдвинутых обломков возможна, но всегда гадательна. Далее А. Шемшурин утверждает, что такая полисемия возникает даже в гораздо более простых строчках футуристов; и далее – что она встречается на каждом шагу в стихах самого Брюсова, что и требовалось доказать. (С такой же лёгкостью можно было бы продемонстрировать её и у Пушкина, но от этого Шемшурин воздерживается).

Что имеет в виду А. Шемшурин, описывая произведения „новейшей живописи”, построенные на сдвигах, понятно без труда. Это картины раннего, аналитического кубизма: когда из натюрморта выхватываются, например, гриф скрипки, горлышко бутылки, бок стакана, край стола и угол газеты с буквами, продуманно разбрасываются по холсту, а промежутки между ними заполняются орнаментальными линиями и плос-

костями, перекликающимися с ключевыми предметными фрагментами. При этом угол зрения на изображённые куски предметов свободно меняется; классический пример во множестве портретов Брака и Пикассо – совмещение фаса и профиля, когда овал лица даётся в фас, а посередине его чертится профиль.

Здесь и начинаются аналогии между средствами живописи и средствами словесности. Выбор исходных предметов у кубистов аналогичен *метафорам и метонимиям* поэтического языка (наивно думать, что бутылки, гитары и пр. лишь нейтральный материал для аналитических экспериментов: конечно, это метонимии божественного быта, романтически декларируемого как высшая жизненная ценность). Фрагментарность исходных предметов аналогична *эллиптичности* поэтического стиля вообще и лившицевского в частности. (Заметим осторожность Лившица: если бы он, по образцу кубистов, вставил, например, между фразой об узких совах и фразой о восьмиграннике орнаментальную промежуточную фразу о чём угодно – или даже заумную, – синтаксически параллельную этим двум, то разгадка его поэтического ребуса была бы гораздо трудней). Самое же необычное – множественность углов зрения на один и тот же изображаемый предмет, вполне аналогично *аграмматизму* лившицевских словосочетаний. И здесь следует назвать, наконец, тот старый термин, который точнее всего определяет эту новую поэтику: *анаколуф*.

Анаколуфом (греч. „непоследовательность”) в классической теории тропов и фигур называется синтаксическая конструкция, начало которой строится по одной модели, а конец по другой, с заметным или незаметным переломом посередине. Вот примеры из расхожих словарей по стилистике (Вильперта, Преминджера, Морье): “Es geschieht oft, dass, je freundlicher Mann ist, / nur Undank wird einem zuteil”. “Rather proclaim it, Westmoreland, to my host, That he which hath no stomach to this fight, / Let him depart”. “En attendant de vos nouvelles, / agreez, Mademoiselle, mes tres respectueux hommages”. Ср. по-русски: „В моих стихах находишь ты, что в них торжественности много и слишком мало простоты” (А.К. Толстой: вместо „...находишь ты много торжественности”); „Да, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит” (А. Блок: вместо „...давно не умеет”).

Разумеется, анаколуфы использовались и традиционной поэзией – но не как основа авторского стиля, а как орнамент, характеризующий этос или патос говорящего. Когда путающимися фразами говорят мужики у Н. Успенского, это лишь характеризует убогую примитивность их сознания; когда Маяковский пишет „Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: пейте какао Ван-Гуттена”, это лишь характеризует возбуждённое, экзальтированное состояние лирического героя. Систематическое, стремящееся сложиться в нейтральный речевой фон употребление аграмматических анаколуфов – новация Б. Лившица.

Психологическая основа анаколуфа очевидна. Когда фраза начинается сильным напором, то к концу её этот напор слабеет; и если смысловой центр фразы находится именно в конце, то его приходится подчёркивать новым, дополнительным напором, не зависящим от первого. Это находит выражение в языковых формах. Правильная фраза „В моих стихах находишь ты много торжественности и мало простоты” оставляет ключевые понятия „торжественности” и „простоты” на скромном положении второстепенных членов предложения; когда автор на ходу перестраивает её „...находишь ты, что в них торжественности много...”, то они сразу выдвигаются на роль подлежащих, хоть и в придаточном предложении. Правильная фраза „Так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не умеет” начинается эмфатическим повтором смыслового глагола, а кончается вялым вспомогательным; поэтому автор на ходу забывает её броское начало и кончает её так, как будто она начиналась просто „так никто из вас давно не любит”. Если подходить к языку с понятиями литературы, то можно сказать, что анаколуф – это фигура, близкая барокко с его принципом максимума выразительности в каждый данный момент и чуждая классицизму с его размеренным распределением усиления и ослабления напряжения по структуре произведения. Если же подходить к языку с понятиями живописи, то обращение к анаколуфу вполне аналогично потребности художника одновременно врезать в сознание зрителя и фас, и профиль изображаемого лица. (Так, в анаколуфе „вникающий по льду” контаминированы словосочетания „вникающий в лед” и „скользящий по льду” с двумя направлениями движения, сперва вертикальным, потом горизонтальным).

В пределе анаколуфы такого рода тяготеют к бессвязной россыпи изолированных слов (обычно без знаков препинания), которые читатель при желании сам связывает в произвольные структуры. Такой предел был достигнут очень быстро и у Кручёных, и – порой – у Бурлюка, но для Лившица он был неприемлем: ему нужна была не ликвидация, а максимальная ощутимость синтаксиса. В классической литературе пространство анаколуфа – длинное предложение (период с несогласованными протасисом и аподосисом); у Лившица оно сжимается до словосочетания; но никогда не съёживается в слово. Он не доверяет произволу читателя, который по настроению может вложить в любое слово любой смысл, он старается дать каждому слову синтаксическую подсветку, указывающую, что автор придаёт ему особенную важность, и пусть читатель догадывается – какую. Как словесная заумь заставляет читателя не забывать о семантике отдельных слов, а наоборот, сосредоточиваться на её угадывании (хотя бы до определённого психологического порога), так „словосочетательная заумь” – расшатанные синтаксические связи – заставляет читателя острее ощущать связность композиционного целого. А Лившиц ею дорожил: мы помним выверенные риторические конструкции *Болотной медузы* и помним (по *Полутораглазому стрельцу*) его мечту о живописном *grand art* футуризма, за которую его поднимали насмех братья Бурлюки.

Grand art русского футуризма не состоялся – вдохновенная порывистость ценилась здесь больше, чем кропотливая точность словесного пуссенства. Синтаксические эксперименты Бенедикта Лившица с его поэтикой анаколуфа остались не востребованы современниками. Это произведение продолжает ждать очередного поворота художественной моды – или случайного внимания всеядных языковедов.*

* Автор приносит благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований, финансировавшему программу работ по лингвистике стиха, в числе которых – эта статья (грант 96-06-80506).

ЛИТЕРАТУРА

Лившиц, Б.
1989

Полтораглазый стрелец, подг. текста П.М. Нерлера, А.Е. Парниса, Ленинград 1989.

Шемшурин, А.
1913

Футуризм в стихах В. Брюсова, Москва 1913.

ГЕОГРАФИЯ ЛИБО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАНВА БЕСОВ ДОСТОЕВСКОГО

Нина Каухчишвили

Достоевского вообще не устраивает одна точка зрения, хотя бы и крайне подвижная... ему нужны по крайней мере две точки зрения – авторская и повествователя, чтобы со всех сторон описать действие и персонажей.

Д.С. Лихачёв, *Литература-реальность-литература*.

Умом Россию не понять,
аршином общим не измерить,
у ней особенная статья,
в Россию можно только верить.
Ф. Тютчев.

Berdiaev a été retenu non par un christianisme conduisant a un dogmatisme étroit, mais par le dynamisme de l'esprit donnant l'accès a la liberté.

M.M. Davy

В первую очередь, мне хочется высказать благодарность Р. Казари, которая обратила наше внимание на топографически-географическую организацию художественного текста. В данном докладе я не уделяю внимания „Художественной географии”, о которой писал недавно М.Н. Бойко, обращаясь к „географической” значимости западных стран, являющихся актантами в некоторых романах Достоевского, суть его анализа меня не убеждает. На деле Бойко не придаёт значения конфликтным отношениям между Западом и Россией у Достоевского.

Кроме того, хочется подчеркнуть, что эта тема стала актуальной после публикации в Италии труда Ф. Моретти *Атлас*

европейского романа XVIII и XIX вв., где уделяется внимание русскому роману и

...стране, которая была одновременно „в” и „вне” Европы – т.е. только Россия могла действительно опровергать „современную европейскую культуру” и подвергнуть её (Достоевским) настоящему экспериментированию (Moretti 1997: 35).

Моретти исходит из убеждения, что человеческая культура тесно связана с географическим расположением страны, и в истории каждой культуры отражаются некоторые опорные топографические пункты, ставшие вехами культурного развития данной страны. Поэтому географические условия порождают те идеи, которые лежат в основе любого художественного произведения, правда, Моретти посвящает своё внимание только роману.

Мне хотелось бы отметить, что географические критерии являются особенно актуальными в русской культуре с тех пор, как огромная масса русских была переброшена революцией в западную Европу. По словам немецкого исследователя К. Schlegel, этим создались новые красочные пятна на геофизической карте Европы, и вместе с тем произошла основательная культурная перетасовка. Такие размышления заставляют меня обратиться сперва к Н. Бердяеву.

Когда Бердяев оказался „в” и „вне” Европы, он ощутил конфликтность, о которой говорит Моретти, и почувствовал личную ответственность за современную русскую культуру, которую он хотел „спасти” от угрожающей тесноты узких западно-европейских рамок. Поэтому он боролся с современной западной культурой и подверг русскую культуру смелому эксперименту. Однако ему пришлось сопоставить эти пространственные измерения, и он убедился, что идеологическая сущность зависит и от пространственно-географического расположения страны. Затем он задумался о связи:

...между необъятностью, безграничностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность как и в русской равнине. Поэтому русскому народу трудно было овладеть этими огромными пространствами и оформить их. У рус-

ского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы. Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, *он не знал меры и легко впадал в крайности (курсив мой, Н.К.)*. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно (Бердяев 1990: 44-45).

А затем он добавляет, что, напротив, русский народ не желает „знать распределения по категориям”, но кроме того он никогда не был буржуазным, как большинство западно-европейских народов.

В этих словах отражается взгляд на Россию из французского далека. Бердяев подверг свои духовные достижения оценке левого крыла русской эмиграции, а также французской интеллигенции. Таким путём сформировалось новое русское мировоззрение на Западе, а среди его собеседников выделяется Г. Федотов¹, который подступал к той же проблематике, ссылаясь на русскую почвенность²:

Мать-земля – это прежде всего черное, рождающее лоно землекормилицы, матери пахаря, как об этом говорит постоянный ее эпитет „мать-земля-сырая” (Федотов 1992: II: 74)³.

По Федотову, эта „мать-земля” неразлучно связана с „религиозной космологией русского народа” и с почитанием Богоматери. Такие мысли возникли, потому что Федотов и Бердяев

1 Федотов был одним из его ближайших сотрудников в разных парижских мероприятиях, на которого он ссылается в данной статье (Бердяев 1990: 45).

2 Г. Федотов, *Мать-земля. (К религиозной космологии русского народа)*, эта статья была сперва опубликована в журнале Бердяева „Путь”, 1935.

3 Но Достоевский, как Бердяев и Федотов, был сторонником почвенности и убеждён, что от неё зависит русская культура и литература. На деле, Достоевский подчёркивает в *Заметках* зависимость русской культурной традиции от *Матери земли*, когда он говорит: „Ведь грустно... подумать, что не было б Арины Родионовны, няньки Пушкина, так, может быть, и не было б у нас Пушкина” (Достоевский 1956-57: IV: 68-69), того поэта, который положил основу русской культуре. А затем Достоевский задаёт себе вопрос: „Неужели ж и в самом деле есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей” (Достоевский 1956-57: IV: 69).

видели, как страдал русский человек, оторванный от почвы, от „матери-земли” и от той народной поэтической традиции, которая перевозносила „Богородицу – мать землю сырую” (*там же*, 67)⁴, на что намекает и Достоевский в *Бесах*⁵.

В этом положении они чувствовали свою ответственность и хотели спасти культурный вклад „Серебряного века” и богатство, вверенное им Соловьёвым, Флоренским и С. Булгаковым, которые возвеличили Софию, этот „божественно-тварный, небесно-земный лик” (*там же*), этот символ русской духовности. Следовательно, география душевная охватила русскую эмиграцию, заставила её сопоставить традиционное русское богатство с новыми географическими условиями, о чём свидетельствуют слова французского исследователя J.F. Duval, определившего Бердяева:

Un voyant de l'Esprit. Cette capacité de vision s'est d'abord nourrie de „l'immensité de la terre de l'infini de la plaine” russe, car „la géographie de la terre russe coïncide pour lui, comme pour Dostoevskij, – avec la géographie de son âme” (Duval 1992: 27).

То же самое подтверждает М.М. Davu, одна из постоянных участниц воскресных собраний в доме у Бердяева, где он утверждал, что Россия – страна необъятной свободы (Davu 1992: 19). Итак, свобода тоже зависит от пространственных измерений, и это одна из основ мирозерцания Бердяева⁶ и того левого эмигрантского крыла, которое считало свободу своим светилом, как пишет К. Мочульский:

4 Между прочим, об этом писал П. Флоренский в 1914 г., обсуждая древне-анатолийскую традицию о Матери-земле (Флоренский 1914), но тогда ещё без всякого указания на Софию.

5 В разговоре между Ставрогиним и Верховенским о заговоре, мы читаем: „Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...” (Достоевский 1956-57: VII: 441).

6 На самом деле нельзя забывать, что эти принципы „русской идеи” коренятся в одном из основополагающих, дореволюционных трудов – в *Смысле творчества* 1916 г. – книге, от которой он не отклонился ни на йоту до самого конца жизни. А о творчестве как таковом можно, по Бердяеву, говорить только тогда, когда оно исходит из абсолютной внутренней свободы.

Мы, выброшенные в эмиграцию, живем в пустоте. Но зато наша церковь никогда так не была свободна. Такая свобода, что голова кружится. Наша миссия показать, что свободная церковь может творить чудеса. И если мы принесем в Россию наш новый дух – свободный, творческий, дерзновенный – наша задача будет выполнена. Иначе мы погибнем бесславно (Мочульский 1946: 65)⁷.

В этих словах заодно слышится и отзвук слов Кириллова, который тоже борется с русскими измерениями, говоря о своей

...новой страшной свободе... Ибо она очень страшна. Я убиваю себя, чтобы показать... новую страшную свободу мою (Достоевский 1956-57: VII: 644).

Эта мысль победила его в американском далеке и оказалась похожа на те душевно-географические переживания, о которых говорит Мочульский. Иначе говоря, внутреннее переживание „далека” было одинаковым в любое время и вызвало реакцию и в русской эмиграции, которая тоже говорила о страшной свободе. Это подтверждают слова м. Марии, которая, как и все, страдала под гнётом новых географических измерений⁸ и опасалась страшной свободы.

Хотелось бы привести один „практический” пример из её жизни. Обо всём этом свидетельствует репортаж м. Марии о *Поездке в сумасшедший дом St. Pie*, где она установила, как русские, попавшие в совершенно чужие жизненные измерения, были лишены свободы и считались „ненормальными”, что подтверждает, насколько человеческая жизнь обусловлена географически-топографической реальностью.

7 Эти слова звучат пророчески в настоящее время после возвращения наследия Бердяева и других эмигрантских мыслителей в Россию.

8 М. Мария создала в 1932 г. целую серию статей, посвящённых *Русской географии Франции*. До недавних пор было известно, что м. Мария (Скобцова) написала 4 статьи на эту тему. Мне удалось установить, что их всего 8, опубликованных в 1932 г. в „Последних новостях”, что было подтверждено Татьяной Емельяновой, которая нашла в той же газете и другие, до сих пор неизвестные статьи этого автора. Кроме того, эти статьи доказывают, насколько она была близка Бердяеву.

Один больной сообщил ей, что его считают сумасшедшим, но на самом деле: „Я-то здоров, а жизнь сошла с ума!“ И м. Мария уточняет:

Он из маленькой деревни, отстоящей от железной дороги на 80 верст. Так легко себе представить быт, который он считал нормальным, зимние сугробы, весеннюю пахоту... И, конечно, жизнь начала сходиться с ума... Незнание русского языка всеми окружающими, разве это не была сумасшедшая жизнь? (м. Мария 1992: I: 266).

Теперь я попытаюсь исследовать роль душевной географии в *Бесах*. Это сочинение занимает, конечно, особое место в творчестве Достоевского, поскольку оно представляется своеобразным романом-хроникой, и это подтверждается ролью хроникёра, одного из главных действующих лиц⁹. Этот факт обращает наше внимание на хронику *Зимние заметки о летних впечатлениях*, где сюжет, как в *Бесах*, пересекается с разными странами. Однако в *Заметках* автор с самого начала извещает о том, что он не соблюдает географических критериев, а исходит, напротив, из свойственного ему собственного измерения. Поэтому он может совершенно свободно располагать топографией и строить атлас своей хроники согласно свойственной ему точке зрения. Он пытается приложить душевную мерку к народам, к странам, искажая топографическое расположение отдельных мест, следуя только внутренней необходимости.

Следовательно, можно сказать, что Достоевский создаёт свою географию, что он подступает к своей задаче, как древние картографы, которые чертили карту земного шара по собственному представлению и ориентировали эти карты, исходя из своей духовной потребности. Это, конечно, не означает, что они были неумелы, просто их чертёж соответствовал их мироощущению, которое было особенного рода.

Итак, выясняется, что эта хроника построена на парадоксальном сопоставлении, на коллизии между двумя далёкими географическими сферами. Конечно, в *Зимних заметках* идеология накладывает свой отпечаток на каждое пространство, но

9 Мы даже осведомлены о его имени и отчестве.

Достоевский был особенно расположен к этому, благодаря своей топографически-технической подготовке, был способен создать личную перспективу, которая дала ему возможность свободно воспринимать всё разом:

...с птичьего полета, как земля обетованная с горы в перспективе (Достоевский 1956-57: IV: 62)¹⁰.

Но затем он отмечает, что

...это не значит свысока. Это архитектурный термин (*там же*, 66).

Такое определение не может быть случайным, и это даёт мне смелость предположить, что автор приложил тот же критерий к сложной хронике *Бесов*, тем более, что пространство играет с самого начала огромную роль в прозе Достоевского (Onasch 1976: 61)¹¹. Мне кажется, что „птичий полёт” даёт ему возможность взглянуть на то, что его поражает, что ему требуется, чтобы вникнуть в тайну чужих стран и в человеческую душу. В *Бесах*, например, Достоевский создаёт по такому перспективному принципу свою „табель о рангах”, по которой заговорщики будут действовать. Пётр Верховенский излагает Ставрогину:

Первое, что ужасно действует, – это мундир... Я нарочно выдумываю чины и должности: у меня секретари, тайные соглядатаи, казначеи, регистраторы, их товарищи... Но тут беда, вот эти кусающиеся подпоручики (Достоевский 1956-57: VII: 403).

Однако, чтобы закрепить эту табель, требуется самая главная сила „все связывающий „цемент””: это стыд собственного

10 Он пишет, что он искал „синтетических, панорамных, перспективных впечатлений” (Достоевский 1956-57: IV: 62). Хочется добавить, что я не раз указала на это характерное и необычное определение Достоевского, которое мне кажется важным приёмом его авторской речи.

11 В 1976 г. К. Онаш, анализируя внутренний диалог *Бедных людей*, исходя из древнерусской иконописи, утверждал, что автору требовалась иконописная точка зрения и упоминал, кроме того, что Lesage скрывает крыши домов, чтобы проникнуть в тайну внутренней жизни в отдельных комнатах.

мнения”, и приходится трудиться, чтобы „ни одной-то собственной идеи не осталось ни у кого в голове! За стыд почитают” (*там же*, 404).

Исходя из таких соображений, можно выяснить, что „птичий полёт” – такое же ключевое топографическое понятие, как „подполье”¹². В *Зимних заметках* Достоевский прямо объявляет, что он многого ожидал от Кёльнского собора, так как он „чертил его еще в юности, когда учился архитектуре” (Достоевский 1956-57: IV: 64), и это доказывает, что *он смотрит на всё глазами архитектора*. Думается, что умелому чертёжнику было бы нетрудно начертить точный „атлас” провинциального города, следуя топографическим указаниям *Бесов*. Ограничусь тут несколькими примерами, указывая на некоторые опорные пункты: дом губернатора, городской дом Варвары Петровны и Скворешники, где квартировал Ст. Трофимович¹³. Затем уточняется, что он

каждое лето перебирался в флигелек, стоящий почти в саду, из огромного барского дома (Достоевский 1956-57: VII: 20).

Кириллов и Шатов жили рядом, в одном доме, а внизу Лебядкин и недалеко от них Лямшин и г. Липутов. Виргинский жил напротив, в сравнительно большом доме, где собирались заговорщики. Всё это даётся в самых мелких деталях, которые лишний раз подтверждают, что Достоевский остался на всю жизнь умелым архитектором:

Он застал [Варвару Петровну] в большой зале, на маленьком диванчике в нише, пред маленьким мраморным столиком, с карандашом и бумагой в руках: Фомушка вымеривал аршином высоту хор и окон, а Варвара Петровна сама записывала цифры и делала на полях заметки (Достоевский 1956-57: VII: 353).

12 Конечно, в *Бесах* он тоже строит своё измерение: это „безограниченность” русской душевной географии, которая задыхающейся в узких рамках провинциального города, с этим сопоставляется неограниченное пространство далёких стран; здесь подтверждается, что *он смотрит на всё глазами архитектора*.

13 Иные события происходят у Виргинского, у Шатова и у Кириллова. Напротив, дом Лизиной матери Прасковьи Ивановны – это дополнительный пункт, лежащий почти вне сценария этого пространства, зато Скворешники Варвары Петровны составляют как бы кулисы всего действия.

С такими же подробностями представляется и внешняя структура города¹⁴:

Он [Ставрогин] прошел всю Богоявленскую улицу: наконец пошло под гору, ноги ехали в грязи, и вдруг открылось широкое, туманное, как бы пустое пространство – река. Дома обратились в лачужки, улица пропала во множестве беспорядочных закоулков. Николай Всеволодович долго пробирался..., не отдаваясь от берега... когда вдруг... увидал себя чуть не на середине нашего длинного, мокрого плашкотного моста (Достоевский 1956-57: VII: 272).

И вот на этом мосту неожиданно появляется мрачная, грязная, душевно испорченная фигура каторжника Федьки, который как будто сросся с этой туманной атмосферой. Затем следуют и другие детали:

При входе на нашу огромную рыночную площадь находится ветхая церковь Рождества Богородицы, составляющая замечательную древность в нашем древнем городе. У врат ограды издавна помещалась большая икона Богоматери (Достоевский 1956-57: VII: 341).

Со структурной точки зрения, можно добавить, что архитектурные элементы¹⁵: мост, улица, площадь замедляют повествовательное время, исполняют функцию промежуточного момента, переходного времени от одного события к другому.

14 Конечно, определённые пространственные контуры являются решающими в повествовательной структуре Достоевского: начиная с *Бедных людей*, где всё происходит в одном кривом пространстве, в *Двойнике* внешнее пространство представляется мне зеркалом, переходным моментом, дополнением к тому, что, в основном, происходит в интерьере. Напротив, в *Белых ночах* интерьер является необходимым дополнением к тому, что делается под открытым небом. То же самое можно сказать о *Записках из подполья*, о *Преступлении и наказании*.

15 Эти расстояния измеряются обычно шагами: „Шагов еще за тридцать Николай Всеволодович отличил стоящую на крылечке фигуру” (Достоевский 1956-57: VII: 276); „я пробежал подле него десять шагов” (Достоевский 1956-57: VII: 93). Подробные указания встречаются во всех сочинениях Достоевского и особенно указания на далёкие расстояния: „Мальчик воспитывался в О-ской губернии, за семьсот верст от Скворешников” (Достоевский 1956-57: VII: 28).

Но пространства под открытым небом являются также опорными пунктами, как например, угрюмый ставрогинский парк, априорно призванный стать ареной самых страшных демонических сил. А рядом начинается тот лес, где Лиза¹⁶ появляется амазонкой незадолго до своей страшной гибели. Нельзя забыть и большую дорогу, по которой Степан Трофимович направляется к „новой жизни”, к эпилогу, в котором (за рамками романа) можно надеяться на спасение.

Конечно, ограниченное провинциальное пространство не могло удовлетворить требованиям душевных амбиций героев Достоевского, и поэтому они стремятся к чужим странам, надеясь взорвать несвойственную им ограниченность¹⁷.

Итак, Достоевский создал себе особую перспективу и особую „временную обратность”, которая накладывает на всё свой весьма условный ориентир. В *Бесах* он душевно пережил ту географию¹⁸, которую конкретно испытал во время долгого пребывания за границей, а сопоставление разных пространственных единиц, к которым он подходил с птичьего полёта и как опытный архитектор, дали ему возможность открыть духовную значимость чисто формальных элементов.

Теперь я постараюсь очертить под таким углом зрения личность некоторых персонажей.

Поражает незаурядная личность Ст. Трофимовича, которая сформировалась между Берлином, Парижем (ср. Достоевский

16 Её судьба тоже намечена „какими-то чудесными швейцарскими приключениями” (Достоевский 1956-57: VII: 314).

17 То же самое можно сказать про категорию времени, которая отличается точными указаниями, и это вопреки тому, что повествовательное время у Достоевского не есть нормальное хронологическое время. Но время это конкретная реальность, с которой надо считаться: „Он ее оставил всего только четыре минуты назад” (Достоевский 1956-57: VII: 20); „Секунд десять полных смотрела она ему в глаза” (*там же*).

18 С 25 августа 1867 г. по 15 сентября 1868 г. Достоевские жили в Германии, Швейцарии и Италии. Он чувствовал, как позже и Бердяев, что русская почвенность неминуемо сражается с европейской, тем более, что первая часть этого романа писалась в Дрездене. А Швейцария является основным географическим фоном, территорией, где любая идеология может себя свободно выявить, не рискуя подвергнуться опасности. Всё это звучит почти пророчески в истории русского революционного движения.

1956-57: VII: 12), Петербургом, Москвой и, наконец, русской губернией (Скворешниками), где окончательно проявилась его оригинальность. Но уникальный характер этого человека требовал особенных топографических координат, на которые я уже указала выше: в провинции он жил под покровом Варвары Петровны, то в огромном барском доме, то во флигеле того же дома. Итак, он жил и дышал личностью этой женщины, которая время от времени проводила проверку душевного состояния своего друга, и поэтому она отправлялась с ним в Петербург, а иногда в Москву (28), чтобы сопоставить его с другими измерениями. Наконец, протекция и проверки стали как бы искажать его душевную географию, тем более, что кормчей звездой был долгое время его сын Пётр Верховенский, а тот как бы стоял на окраине провинциального атласа.

На самом деле, он вдруг решился на безумное предприятие и вышел на большую дорогу¹⁹, т.е. перешагнув через порог очерченного до тех пор пространства. А по Бахтину можно добавить – пошёл по авантюрному пути без всякой цели, без назначения. Действительно, вдруг он увидел, что

дорога тянулась пред ним бесконечной нитью... и вдали, вдали едва приметная линия уходящей вкось железной дороги (Достоевский 1956-57: VII: 656).

Но большая дорога превращается сразу в лихорадочный кошмар, открывается ему совершенно другое измерение, и жизнь переламинается: всё чуждо, всё ново – крестьянская изба, еда, книгоноша, людское поведение, иначе говоря, „большая дорога” превратилась в зеркало новых жизненных условий и отношений до тех пор неизвестного ему быта. Но „большая дорога” открыла ему путь к народу, ко всему тому, что в прошлом скрывалось светскими обычаями – надо было выйти на неизвестную „большую дорогу”, чтобы открыть новые измерения и духовный, жизненный путь, вдоль которого он скончается.

Напротив, загадочная жестокость и лишняя суровость Ставрогина обнаруживается после того, как он „три года с

¹⁹ "Vive la grande route", восклицает он (Достоевский 1956-57: VII: 656).

лишним” путешествовал и „изъездил всю Европу”. Но этот великий грешник побывал и в Египте, *заезжал* даже в Иерусалим, а в конце концов он

примазался где-то к какой-то ученой экспедиции в Исландию и действительно побывал в Исландии (Достоевский 1956-57: VII: 57)²⁰.

Можно предположить, что, выбирая этот крайний, таинственный остров с гейзерами, автор хотел указать на редкие климатические условия, которые могли содействовать становлению духовного мира этого сложного человека. Итак, Достоевскому удалось создать бездну душевной географии Ставрогина. Вероятно, выбор такого пространственного расширения способствовал тому, что злые, таинственные силы овладели им полностью. По-моему, нетрудно начертить душевный атлас этой личности по топографическим указаниям, так как они отлично соответствуют поступкам этого великого грешника.

Более трудным является внутренний путь Петра Верховенского. Его биография менее ясно очерчена по подобным координатам, а таинственность этого человека бросается в глаза, так как он вырос где-то в деревне за семьсот вёрст от центра. Хотя он много путешествовал, он появляется почти неожиданно на поле действия, приехав со станции Матвеево, по петербургской железной дороге, где „задние вагоны соскочили ночью с рельсов, чуть ног не поломали” (Достоевский 1956-57: 210).

Значит, появление Петра Верховенского сопровождается эпизодом/символом душевной кривизны либо дьявольщины, т.е. всего того, что происходит внутри и около него, и это первое появление предвещает лживость этой личности, что подкрепляется противопоставлением столичной бюрократии революционным очагам маленьких провинциальных местечек²¹.

20 Есть и другой пример о далёких странах: один поручик, как и Ставрогин, укусил вдруг своего командира в плечо, и его затем сослали на Маркизские острова, как „тот «кадет», о котором упоминает Герцен в одном из своих сочинений” (Достоевский 1956-57: VII: 364).

21 Например, распространением прокламаций около Шпигулинской фабрики.

В разнородных опорных пунктах этого романа обнаруживаются взрывные моменты: Петербург – не только место бюрократических интриг, но и место кляузников и доносчиков, а донос проходит красной нитью через все бесовские поступки²². Напротив, промежуточное появление мелких местечек, типа О-ской губернии, даёт автору возможность очертить тонкими штрихами внутреннюю дьявольщину, например, путём распространения разных прокламаций. Ещё надо заметить, что когда дьявольщина приближается к кульминации, дальние страны исчезают, т.к. они не могут быть акантами/посредниками при осуществлении секретных, чисто русских дел.

С Лизой мы знакомимся в типично провинциальной обстановке, после её длительного отсутствия, когда она лечилась за границей от болезни, а в России она

...ежедневно прогуливается верхом. У нас до сих пор никогда еще не бывало амазонок (Достоевский 1956-57: VII: 116).

Конечно, она „недаром в Швейцарии побывала” (Достоевский 1956-57: VII: 136), и чужое просвечивает в любом поступке этой женщины: например, когда она думает об издании „справочника” о духовной, нравственной русской жизни, о чём она мечтала „ещё за границей” (Достоевский 1956-57: VII: 138). К этому делу она хочет привлечь Шатова, который, по мнению Ст. Трофимовича, помешался на немцах, с которых „всё же что-нибудь да стащил себе в карман” (Достоевский 1956-57: VII: 147).

Напротив, в душе юродивой М. Лебядкиной (Достоевский 1956-57: VII: 177) преобладает всё чисто русское, а иноземное до неё дотрагивается лишь косвенно. Она поёт русские песенки, любит молитву, рассказывает легенду о Гришке Отрепьеве (Достоевский 1956-57: VII: 291), но в ней имеется и что-то магическое. Вдруг восстаёт перед ней угроза, убежище в швейцарских горах, в угрюмом месте (Достоевский 1956-57: VII: 292), но юродивой не нужны чужие края, чтобы провести свой век. Судьба этой юродивой вводит нас в самую глубь душевной географии, поскольку она полностью, можно ска-

22 На доносе основана часть всего действия.

зять, служит живым доказательством, что узкой провинциальной атмосфере противостоит широта столичных городов. Эта юродивая живёт внутренне и внешне своей личной душевной географией, по которой измеряется жизнь русской провинции и которая заодно противопоставляется фону замкнутого швейцарского пространства²³, самой провинциальной стране на Западе. Это особенно отмечается в Женеве, окружённой горными хребтами²⁴, от которых Достоевский задышался. Горные хребты как бы мучительно врезывались ему в душу и обостряли идеологическую борьбу. Итак, Швейцария является далёким и тайным душевно-географическим пространством²⁵. Затем Швейцария была своего рода санаторием, куда направлялись, чтобы лечиться „в известном особом заведении” и собраться с новыми силами (Достоевский 1956-57: VII: 457)²⁶, но это и страна идеологических интриг, „откуда управляют здешним движением” (Достоевский 1956-57: VII: 373)²⁷. Иными словами, Швейцария представляется идеологическим фоном *Бесов*²⁸, а остальные страны и города исполняют, почти постоянно, функцию переходных этапов²⁹.

23 По сравнению с Западной Европой.

24 Но Швейцария может стать даже угрозой, когда речь, идёт о личных отношениях: „– Хотите жить со мной всю жизнь, очень отсюда далеко? Это в горах, в Швейцарии, там есть одно место... а место это угрюмое... – Гм. Ни за что не поеду” (Достоевский 1956-57: VII: 292).

25 Там завязываются сложные семейные дела, как доказывает, например, неожиданный отъезд Варвары Петровны, „мигом решила и собралась туда” (Достоевский 1956-57: VII: 58). С тех пор, „все упорно продолжали предполагать какую-то роковую семейную тайну, совершившуюся в Швейцарии” (Достоевский 1956-57: VII: 311), и это убеждение держалось на „чудесном швейцарском приключении” (Достоевский 1956-57: VII: 314).

26 В жизни Ст. Трофимовича тоже появляются „чужие грехи, совершившиеся в Швейцарии” (Достоевский 1956-57: VII: 213), а судьба Лизы в свою очередь намечена „какими-то чудесными швейцарскими приключениями” (VII: 314).

27 По воспоминаниям жены Достоевского известно, что они встречались в Женеве с Н. Огаревым, говорили о Герцене, интересовались Гарибальди, конгрессом лиги мира и свободы, на котором выступил Бакунин, и сам Достоевский участвовал в некоторых заседаниях.

28 Достоевский уехал из Петербурга 14 апреля 1867 г. и возвратился 8 июля 1871 г. За это время они были во многих странах, долго жили в Италии

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев, Н. А.
1990 *Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века, в: О России и русской философской культуре, Москва 1990.*
- Достоевский, Ф. М.
1956-57 *Собрание сочинений в десяти томах, Москва 1956-57: I-X.*
- Мать Мария
1992 *Воспоминания, статьи, очерки, Paris 1992: I.*
- Мочульский, М.
1946 *Мать Мария (Скобцова). Воспоминания, New York 1946.*
- Федотов, Г. П.
1992 *Мать-земля (К религиозной космологии русского народа), в: Судьба и грехи России, София – Санкт-Петербург 1992: II.*
- Флоренский, Свящ. П.
1995 *Напластования эгейской культуры, в: Первые шаги философии, Сочинения в четырёх томах, Москва 1995: II.*
- Davy, M. M.
1991 *Nicolas Berdiaev – L'homme du huitième jour, Paris 1991.*
- Duval, J. F.
1992 *Flamboyante liberté – Essai sur la philosophie de Nicolas Berdiaev – visionnaire et prophète de notre temps, St. Vincent sur Jabron 1992.*

(с сентября 68 г. по 7 августа 69 г.), и она даже не является для него страной искусства, эту роль исполняет Дрезден.

29 Италия упоминается лишь мимоходом, а бойкая и рискованная идеология может оформиться только в Америке.

Moretti F.
1997

Atlante del romanzo europeo 1800-1900, Torino
1997.

Onasch, K.
1976

Der verschwiegene Christus – Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F.M. Dostoevskis, Berlin 1976.

ПИСЬМО И РИСУНОК:
АЛЬБОМЫ А. М. РЕМИЗОВА

Антонелла д'Амелия

С самого начала своего существования письменность была тесно связана с графической линией, с рисунком: в шумерских бухгалтерских документах, испещрённых пиктограммами, в ассирийской клинописи, в египетских иероглифах, в первых табличках, вышедших из-под резца вавилонских писцов – на камне, на глине, на папирусе. В это множество первобытных знаков, столь синкретически и стилизовано передающих мысль, древние китайцы, начиная со II тысячелетия до н.э., добавляют свою иероглифическую систему с так называемыми ключами, которые стали связующим звеном между языковым и графическим знаком; они и по сей день служат для передачи звуков речи (ср. Cheng 1977: 11-23). Звук освобождает слово от его семантической оболочки – значения – и наделяет его самостоятельным существованием, делает его, по выражению Мандельштама, „звучащей и говорящей плотью” (Мандельштам 1966: 287).

Я не собираюсь ради раскрытия темы моего исследования воскрешать в памяти читателя всю историю письменности от примитивных знаков до изобретения алфавита, вплоть до повсеместного его распространения и дифференциации среди народов мира. Мне хотелось бы лишь напомнить о зарождении письменности, чтобы осветить связь между словом и рисунком в рукописях русских писателей, а также подчеркнуть мелодику текста (звучание слова), которая связывает воедино преимущественно временное измерение письменного текста – линейное чередование слов, их горизонтальное расположение вдоль линии строки – с преимущественно пространственным измерением рисунка, в очертаниях которого кроется его иконическая характеристика. Между прочим, вплоть до XVIII века в русском языке понятия „письменности” и „графики” определялись двумя однокоренными словами: *писание* и *письмо*, в то время как слово *рисунок* входит в употребление лишь несколько позже, причём, через посредство Украины (Сидоров 1969: 8).

Необычайная обширность этой тематики – ведь по мере углубления понимаешь, что не было писателя, который не имел склонности к рисованию – а также уникальность графического самовыражения каждого отдельного писателя заставляют меня ограничить моё исследование рассмотрением лишь писательских рисунков, фигурирующих в рукописях или каллиграфических альбомах, т.е. к тем текстам, в которых наряду с вполне самостоятельным и завершённым языковым выражением имеется выражение графическое (в технике карандаша, туши, угля) и в которых языковое выражение, сохраняющее свою первичность в замыслах автора, дополняется образным повествованием¹. Я не буду рассматривать художественную деятельность писателей (в технике акварели, масла, темперы), в силу радикального отличия их знаковой системы, хотя и считаю, что любое художественное выражение, которое по-новому освещает творческую мастерскую писателя, его интеллектуальный и духовный мир, безусловно заслуживает внимания. Различия в языке, ритме, измерении каждого из искусств пресекают попытки провести механическое сравнение или аналогию²: между различными художественными выражениями можно найти лишь какие-то взаимные влияния, внутренние отголоски, созвучия. Сравнивая их, можно выявить основное направление мысли данного автора, его излюбленные темы. С другой стороны, во взаимосвязи каллиграфического и графического знака, письма и рисунка, мне хочется видеть точку соприкосновения свободной и независимой линии речи

1 Не буду останавливаться на „сходно-различной” сущности рисунка и письма, на множественности возможных способов записи языкового потока в различных поэтико-фигуративных формах, выработанных западной культурой, и принимаю за теоретическую основу то, что Джованни Поцци написал в своём фундаментальном труде *Нарисованное слово* (Pozzi 1981).

2 Сам Ремизов предостерегает нас от идеи смешивания искусств; он осознаёт полную несопоставимость ритма и размерности каждого отдельно взятого художественного выражения и видит родство только между словесным искусством и графикой. В *Пляшущем демоне* он пишет: „Слово – музыка – живопись – танец, это «единое и многое», и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. То же с живописью: картина вызовет слово, но живописать слово – пустое дело. Графика... но потому что мысли и выражающие их слова линейны, одной породы” (Ремизов 1949: 9).

(вернее, её записи) со штрихом, с контуром рисунка – нечто невыразимое в словах, но очерченное в графическом знаке.

Что касается обратного варианта, то есть как рисунок стыкуется с речью, об этом замечательно пишет Мишель Бютор в своей работе *Les mots dans la peinture* (Butor 1969). Ведь если нет такого писателя, который бы не рисовал на полях рукописи, то не существует рисунков или картин, которые не содержат слов, языковых вкраплений: это и название картины, являющееся тем смысловым источником, из которого проистекает изображение, и подпись или монограмма художника, и надписи на раме и внутри картины.

В творческой деятельности писателей страсть к рисунку проявляется в моменты наибольшего творческого напряжения: рисунок становится графическим отображением потаённого замысла, ещё не воплощённого в фонетическом знаке. Во множестве писательской графики я различаю две категории: 1) рисунки, существующие отдельно от текста и 2) рисунки, испещряющие рукопись.

1) Рисунки, находящиеся вне текста рукописи, даже если их художественные достоинства неоспоримы, привлекают наше внимание скорее потому, что их авторы – Бодлер или Гюго, Лермонтов или Баратынский. Не будь этих знаменитых имён, они остались бы незамеченными. Зачастую в них проявляются довольно дилетантские черты; обычно это наброски, эскизы; из их содержания можно создать себе представление о том, что интересовало автора в момент создания. Так Жуковский рисует европейские и римские пейзажи, Лермонтов – Кавказ, Волошин – природу южной России. Иногда это предварительные наброски для будущих картин, иногда это эскизы театральных декораций или проекты книжных обложек.

2) С другой стороны, рисунки, находящиеся внутри литературного текста, становятся частью той мастерской, в которой писатель работает над текстом. Они неотделимы от зарождения и проекта художественного текста. Глядя на них, невольно приходишь к мысли, что текст рукописи и испещряющие его рисунки составляют единое целое. Когда автор воплощает свою мысль на бумаге, он в одинаковой степени прибегает к письму и графике, чтобы как можно богаче отразить свой художественный замысел. Каждый элемент рукописи – словесный или каллиграфический знак, красивый росчерк или

рисунок на полях – становится сигналом, оповещающим о творческом процессе. Письменность и рисунок в равной степени способствуют выработке окончательного текста. Это блестяще подметили, относительно рукописей Достоевского, К. Баршт и П. Тороп. Они приводят в качестве примера один лист из рукописей писателя, на котором изображён портрет Сервантеса и написаны слова: *Семипалатинск, Петербург, Литература*. На пространстве одной страницы перед читателем предстаёт сложный повествовательный сюжет: прошлое, настоящее и будущее писателя. *Семипалатинск* отображает сибирскую ссылку и прошлую жизнь; *Петербург* означает современность и будущее, возвращение Достоевского в литературную среду; *Литература* – это область его деятельности, здесь исполняются его прежние и новые мечты. Портрет же Сервантеса как бы подводит итог этому повествованию о жизни писателя, не только потому, что он был одним из любимых авторов Достоевского, но и по причине многочисленных совпадений в их жизни. Сервантес, как и Достоевский, происходил из старого, но бедного дворянского рода, прошёл военную службу, попал в рабство (Достоевский претерпел каторгу и ссылку) и написал свои главные произведения примерно в сорокалетнем возрасте (Баршт, Тороп 1983: 141; ср. Баршт 1996).

На страницах рукописи взаимосвязь словесных и иконических знаков создаёт поле высокого напряжения, которое соединяет составляющие элементы текста: рисунок на полях уводит в глубину подтекста и прообразов, в творческую лабораторию писателя, служит связующим элементом литературного произведения, что-то дополняет в нём, чем-то его обогащает, в чём-то его конкретизирует (ср. Тынянов 1929: 500). С помощью письма и рисунка автор подсказывает читателю более точное, выразительное прочтение художественного произведения: прочтение *одним взглядом*. Рисунок и письмо должны восприниматься как единое целое в композиции единого листа; следует отвлечься от развития повествования, от вереницы чередующихся событий, чтобы на интуитивном уровне как можно глубже проникнуть в сущность написанного и узнать тайный замысел писателя не только через словесное выражение, а через образы, вызываемые в воображении рисунком. Все знаки рукописи имеют свой смысл и требуют своего про-

чтения: это призыв языку и потоку речи реализоваться в графический образ, как если бы рисунок и слово скреплялись друг с другом, указывая читателю путь наиболее верной интерпретации того и другого (ср. Barthes 1982: 31).

В своей статье 1923 года Юрий Тынянов упоминает о роли рисунка как об эквиваленте слова: рисунок вступает во взаимоотношение с текстом в том случае, когда он является эквивалентом слова в „плане выражения” и в словесном потоке берёт на себя речевые функции, превращаясь в „графическое слово”. Например, рисунки Гоголя к *Ревизору* являются именно жестовыми комментариями к драме, которые нельзя не учитывать при сценической постановке произведения (Тынянов 1929: 509).

Особняком от рисунков в рукописях стоят иллюстрации к тексту, так как они сводят воедино две различные художественные формы и направляют зрительную реакцию читателя в определённом направлении. Любое произведение искусства, ставящее своей целью проиллюстрировать другое произведение, становится интерпретацией, иногда сужением или искажением оригинала. В процессе чтения мы впитываем в себя образы при более и менее живом содействии фантазии, темперамента. Выработанные таким образом внутренние образы часто берут верх над образами внешними: так например, очень редко мы остаёмся удовлетворёнными кинематографической или театральной постановкой любимого нами романа (Frye 1993: 131). Иллюстрация выносит на первый план отдельную деталь текста, вырывает её из фабулы, „замораживает” её в графическом образе; таким образом теряется то богатство, которое можно выявить лишь в динамике повествования, в развитии сюжетной линии.

Но сюжетная её значимость вовсе не так проста – деталь может занимать в „развертывании сюжета” то одно, то другое место – смотря по *литературному времени*, уделяемому ей, и по степени её стилистического выделения. Иллюстрация даёт *фабульную* деталь – никогда не сюжетную. Она выдвигает её из динамики сюжета (Тынянов 1929: 511).

Чем живее и ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план иллюстрации.

Рисунки писателей на полях рукописи никогда не являются иллюстрациями к тексту: это свободные переплетения линий, обогащающие процесс чтения. Они не представляют из себя предметного изложения языковой динамики текста, это лишь подсказка, обогащение, добавка к тексту. Иногда эти лёгкие штрихи пером сопровождают появление нового поэтического образа, как, например, стилизованные ветви деревьев, растительные иероглифы в рукописях Пушкина. Иногда рисунки поясняют отдельные сюжетные детали: на страницах рукописи *Гробовщика* Пушкин изображает главного героя, сидящего за самоваром в компании немецкого коллеги, а также погребальную процессию. В графике Гоголя мы находим и округлые человеческие фигурки, и архитектурные детали (арки, колонны), и знаменитую тройку, в общем, настоящую кучу предметов, которые иносказательно дополняют текст и обогащают его отдельными деталями, напоминающими о фрагментарности мировоззрения писателя, о его интересе к миру предметов, о его взгляде на окружающую действительность, макро- и микрокосмическом и микрокосмическом одновременно.

То, что в рукописи на первый взгляд может показаться графическим отступлением во время творческого напряжения, когда мысль блуждает в попытках подобрать подходящее слово, на самом деле является тематическим и стилистическим сигналом, признаком определённой композиционной стратегии, авторской монограммой. В этой связи вспоминаются архитектурные детали, испещряющие подготовительные материалы к романам Достоевского, и автопортреты Пушкина, втиснутые между строк рукописи, которые были столь тщательно проанализированы и истолкованы исследователями (Эфрос 1933, 1946, Цявловская 1980, Фомичев 1993).

Во время работы над текстом, в его предварительных редакциях соотношение письма и графики очень варьируется. У некоторых авторов предпочтение отдаётся то одному, то другому регистру. В черновиках Достоевского графика сначала изобилует, но затем слово воцаряется полновластно. Точно так же у Ремизова начальный этап работы иногда совпадает с повышением графической активности: в конце парижского периода работу над пересказом древнерусских повестей XVII века он предваряет целыми альбомами с подготовительными рисунками, в которых отражены основные действующие лица

и предметы будущего текста; лишь после этого он приступает к пересказу, и в живом потоке его речи воскресают к новой жизни *Мелюзина, Повесть о двух зверях, Бесноватые*.

Взаимоотношения письма и рисунка мне хотелось бы проиллюстрировать на примере такого художника слова, как Алексей Михайлович Ремизов, в творчестве которого неустанная работа над словом на протяжении всей жизни тесно переплеталась с каллиграфией и рисунком:

не могу считать себя художником, я пишу и моему писанию отдаю все. Но только не могу я – так всю мою жизнь – не рисовать (Ремизов 1981: 228).

Одновременно с работой над музыкальным ритмом речи и с поисками редкого слова или выражения, параллельно с изобретением новой композиционной формы для автобиографического материала, с написанием бесконечной книги памяти, Ремизов уделяет особое внимание графике и рисунку. В его произведениях нередко встречаются упоминания об этом его пристрастии:

я не хочу воскрешать какой-нибудь стиль, я следую природному движению русской речи, и как русский с русской земли, создаю свой. Во *фразе* важно пространство, как в музыке. Во мне все звучит и рисует, сказанное я перевожу на рисунок (Кодрянская 1977: 275).

Пытаясь отыскать первопричину своей любви к письму, к звуковой оркестровке страницы текста, Ремизов вспоминает свои неудачные опыты в музыке, изобразительном искусстве и театре:

человек рождается по воле судьбы и рока. И дана каждому доля таланты. Из меня не вышло музыканта и музыку я перевел в слово. Также и мое неудавшееся рисование я перевел в слово (Кодрянская 1959: 99).

В звуки речи, в слово Ремизов изливает свою врождённую способность к рисунку, любовь к штрихам. Его орфография – это не только фонетическая транскрипция речи, но и графиче-

ческое её представление: она придаёт письму волнистые очертания, каллиграфические росчерки, очаровательные переплетения знака и звука:

О свободном искусстве каллиграфии я стал знать со вступительного экзамена в гимназию – с первой написанной под диктовку строчки „коровы и лошади едят траву” или как у меня написалось – „каровы и лошоди идят траву”, причем, несмотря на линейки, хвост строчки, начиная с „ди” (лошади), спустился за линейку, и вся строчка изобразила лошадь; голова же строчки с рогатым „к” (коровы) имела подобие – коровье (Ремизов 1951: 42).

Очарованный переплетением линий, Ремизов уподобляется китайскому писцу и старается воспроизвести те чудесные росчерки. В тонкой штриховке китайских иероглифов он узнаёт звуковую материю письма (звуки речи) и вместе с тем графические очертания, ключ к смыслу текста:

у китайцев каждое произведение требует своего особого буквенного расположения – в „как, на чем и чем” написано есть зрительный ключ для чтения, „мелодия”; китайская рукопись, черной ли тушью на бумаге или золотом на шелку, всегда звучащая (*там же*, 40).

Художественное произведение не довольствуется одним лишь звуковым выражением, чтением или произношением вполголоса; оно требует и графической формы, которая выявляла бы первичный и оригинальный замысел автора:

написанное не только хочется выговорить..., написанное не только хочется произнести вполголоса, как это часто делается в процессе письма, а чтобы на голос – во всеуслышанье, а если возможно, то и пропеть, и уж само-собой, нарисовать (Ремизов 1981: 223).

В минуты творческого напряжения, когда мысли вьются стаями и трудно бывает воплотить их на белом листе, когда в голову приходят лишь неудачные выражения, рука писателя начинает чертить линии и рисовать фигурки на полях рукописи:

В самом письме рисовальный соблазн: когда „мысль бродит” или когда „сжигается”, когда „не поддается слово” или лезет несуразное, рука невольно продолжает выводить узоры – так обозначается рисунок на полях или в тексте; рисунок же выступает и из зачеркнутого, зачеркнутое – зазубренное или заволненное – всегда тянет к разрисовке: неизбежные паузы, заполненные мечтой. И то неопределенное, известное как „мука творчества”, имеет наглядное выражение – рисунок (*там же*, 222-223).

Такое же внимание к рукописям с рисунками и к книгам-автографам проявляли и футуристы, „считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания” и „в почерке полагая составляющую поэтического импульса” (*Литературные манифесты* 1969: 79)³.

Когда языковой код недостаточен, Ремизов прибегает к каллиграфии и к рисунку, что позволяет ему более точно передать свои литературные озарения:

с какими усилиями я добываю слово, чтобы выразить мои мысли, а чтобы что-нибудь твердо запомнить, мне мало слов, мне надобен еще и рисунок (Ремизов 1951: 48).

Обращение писателя к графике не должно удивлять, если учесть, что Ремизов на протяжении всей своей жизни настаивал на прямом родстве своего творчества с деятельностью средневекового писца, учёного-книжника. Рисунок в тексте – это ничто иное, как продолжение письменной речи. В статье 1938 года *Рисунки писателей* он пишет:

3 Футуристы ценили Ремизова за его антиакадемическое отношение к письму, за использование фольклорных элементов, за отражение иррациональной стороны жизни, за его опыты с примитивным и детским языком. С особенным интересом они относились к пристрастию Ремизова к каллиграфии и к книге как произведению искусства (в смысле типографической вёрстки страниц, оформления обложки, иллюстраций). В Пушкинском Доме хранится несколько самодельных книг его производства 1906-1907 годов; особый интерес представляет свиток с текстом рассказа *Горе-злосчастие*, сделанный руками Ремизова (см. Nachtaier Slobin 1985: 14-15).

И как начнешь вспоминать, кажется, не было и нет писателя, который бы не рисовал. Писатели рисуют. Объясняется очень просто: написанное и нарисованное по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец. Писатель по преимуществу писец: каллиграфический или исамчертногусломает, неважно, а стало быть, в каждом писателе таится зуд к рисованию (Ремизов 1981: 222).

Занимаясь непрерывным перечитыванием и переписыванием старинных повестей, Ремизов отождествляет себя со средневековым писцом, с учёным монахом переписчиком, который исписывает буквами пергамент за пергаментом, украшает золотыми буквами названия глав и снабжает рукопись живописными вставками и миниатюрами. В своих произведениях он не раз упоминает об этих анонимных художниках, мастерах каллиграфии и миниатюры, способных проникать в самые глубины волшебного царства каллиграфии, „где буквы и украшения букв”, где „люди, звери, демоны, чудовища, деревья, цветы и трава – ткуются паутиной росчерков, линий, штрихов и завитушек” (Ремизов 1951: 40).

Моделью для графики Ремизова, очевидным образом, послужили древнерусские рукописи, „палеографические премудрости”, которым научила его Серафима Павловна Довгелло; из этого источника Ремизов черпает свои заглавные буквы, виноградную вязь и особенно обрамления рисунков. Поражают композиционные сходства с рисунками протопопа Аввакума и его ученика Епифания, недавно обнаруженные в *Пустозерском сборнике* 1675 года: присутствие орнаментальной рамки, многоплановое расположение образов, общий поучительный настрой (см. *Рисунки писателей* 1988: 10). Впрочем, *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное*, являющееся первым опытом автобиографического повествования в истории русской культуры, послужило Ремизову моделью для написания своей собственной „автобиографической легенды”, где явно слышны отголоски интонаций и оборотов речи, собственных Аввакуму, его спешащий и неровный ритм, его презрение всякой украшенности речи (ср. Лихачёв 1975: 299-312).

Параллельно с языковыми изысканиями, с фонетическим письмом, во всём творчестве Ремизова присутствует графическое отображение его писательского пути, круга чтения,

любимых предметов, лиц, сновидений. Это неустанное стремление оставить след о себе и о своём поколении, в котором графическое и языковое выражение мысли равноправны: рисунок развивается по тем же этапам, что и словесность, описывает и избирает те же самые события, те же самые мечтания. Это – своего рода графическое изложение русской истории и одновременно интеллектуальной судьбы самого Ремизова, которое развёртывается вместе со словом, следует тем же вневременным повествовательным принципам, проводит ту же самую линию причудливого слияния язычества и древнерусской культуры с современностью – с вихрем революции, с одиночеством изгнания, со слепотой последних лет.

Как в литературных произведениях, так и в графике Ремизов сливает воедино различные исторические эпохи, смешивает персонажей из реального и выдуманного мира. Рассекая пространство прямыми штрихами и волнистыми линиями, он не дробит повествовательное время, которое отображается во всей своей длительности в рамках графического текста. Зачарованный тесной связью письма и рисунка, Ремизов был – как заметил Борис Филиппов – „некой лабораторией русского художественного слова и образа”:

он не только живописал и выпевал свою словесную вязь, свою житейскую боль и горечь, но и талантливо и причудливо рисовал – был замечательным художником линии и краски (его весьма ценил Пикассо), был и исключительным каллиграфом – писал любым уставом и полууставом, любил заставки, заглавные киншварные буквы зачал, росчерки и круженья букв и около букв (Филиппов 1981: 222).

Если литературное наследие Ремизова простирается от символистского романа до пересказов старинных легенд и сказок, то его графическая деятельность отражает многие из модных „измов”, которыми наполнилась культура его времени. В его творчестве можно распознать и лучизм Ларионова и Гончаровой, и извилистые линии стиля модерн, и кубистское разложение пространства, и некоторые приёмы футуризма, и влияние причудливых завитушек Кандинского, особенно то, что относится к опытам периода Синего Всадника.

Известный прежде всего в литературных кругах, Ремизов имел также большой успех в России начала века среди художников. Его ценили такие знаменитости, как Михаил Ларионов и Наталья Гончарова (с которой его связывала любовь к миру фольклора), Константин Сомов (который проиллюстрировал издание в 25 экземпляров эротического сочинения *Что есть табак*), Лев Бакст и Юрий Анненков (проиллюстрировавшие, соответственно, *Царя Додона* и *Царя Максимилиана*), Михаил Добужинский (автор оформления обложек многих книг Ремизова и декоратор постановки первой его пьесы *Бесовское действо*), Иван Билибин и другие.

Дебютом Ремизова-рисовальщика стала проведённая в 1910 году в галерее „Треугольник” выставка, где были впервые показаны его „рукописные завитки”; эта выставка, посвящённая художественному творчеству писателей, была организована Н.И. Кульбиным, который утверждал, что художник слова всегда способен к рисованию (сfr. Nachtailer Slobin 1985: 15; Маркадэ 1986: 124). А первая публикация его рисунков была осуществлена в 1915 году в футуристском сборнике *Стрелец* под редакцией Александра Беленсона. И это не случайно, как отметил Владимир Марков: в ремизовской публикации в *Стрельце* явным образом ощущается влияние футуризма – это и рисунки автора в тексте, и инфантилизм, и стремление передать интонации живой разговорной речи, и техника коллажа (Markov 1968: 411).

Эмигрировав сначала в Берлин (1921 год), а затем в Париж (1923 год), Ремизов не прерывает своей графической деятельности и даже усиливает её. Так, благодаря восхищённым отзывам русскоязычной и иностранной критики, ему удаётся опубликовать в немецкой периодике свои *грамоты* Обезьяньей Великой и Вольной Палаты и многочисленные каллиграфические работы. В 1927 году в Берлине известная галерея Герварта Вальдена *Der Sturm* устроила выставку его рисунков, а в 1933 году в Праге, в помещении Народного Музея, была выставлена тщательно подобранная коллекция его рисунков и автографов (было выставлено более тысячи произведений: рисунки, рукописные альбомы, грамоты и иллюстрации к любимым произведениям Достоевского, Гоголя, Лескова) наряду с произведениями других русских писателей. Куратор выставки – художник и библиограф Николай Зарецкий. Из парижских

выставок упомянем прошедшую в 1933 году в галерее *L'Époque* организованную журналом „Числа” выставку каллиграфических работ Ремизова наряду с графикой французских писателей. Кроме того Андре Бретон поместил несколько очерков и рисунков Ремизова в престижной антологии *G.L.M.* вместе с такими маститыми сюрреалистами, как Мишель Лерис, Рене Магрит, Сальвадор Дали, Макс Эрнст, Джорджо Де Кирико (*Cahiers G.L.M., Septième cahier, mars 1938*).

В трудные годы парижской эмиграции Ремизов зарабатывает на жизнь своим графическим мастерством. Он собственноручно расписывает тушью большое количество каллиграфических альбомов (сам он составил два каталога, в которых перечисляется более 400 работ), в которых небольшие отрывки из его сочинений на русском языке или в переводе переплетаются с рисунками (ср. Грачева 1992; Д'Амелия 1996: 161-166). „Развой и цвет моей рисовальной каллиграфии – Париж”, – вспоминает он в одной из последних своих книг *Мерлог* (Ремизов 1986: 17). В этих замечательных работах текст и рисунок находятся в полном равновесии и соединяются в различных пропорциях: от полностью каллиграфических страниц до текста с небольшими декоративными вкраплениями на полях, от рисунка, украшающего титульный лист до изящной завитушки у подписи автора. В гармоничном сочетании речевой и графической знаки дополняют и усиливают друг друга, результатом чего и становится то удивительное произведение искусства, каковым является каллиграфический альбом.

В каждом альбоме пропорции между письмом и рисунком различны. В двадцатые годы превалирует языковой регистр, в то время как рисунок лишь сопровождает текст, а в тридцатые-сороковые годы рисунок мало-помалу занимает всё пространство страницы.

Альбом *Весенний гром* (1917 год, архив Резниковых, Париж) состоит из 6 страниц: каллиграфическая обложка с названием произведения и именем автора; три страницы текста на русском, французском и немецком языках; рисунок тушью с монограммой Ремизова, изображающий мифическую птицу Главину (см. *рис. 1*), о которой рассказывается в повести, и рядом с ним – чёрно-белая фотография фигурки *Feuermännchen*, своеобразного фольклорного талисмана Реми-

зова; на последней странице стоит пояснительная надпись: „Весенний гром из «Посолони» переписал в крещенские морозы, мечтая о тепле”. Альбом полностью воспроизводит одну главу из книги *К морю-Океану*, второй части первого сборника Ремизова *Посолонь*. В ней поэтично рассказывается о происхождении грома, который, якобы, раздаётся, когда орлокрылая птица Главина, „твердо ступая на глухих железных ногах”, появляется на перекрёстке, где расходятся дороги Солнца, Земли и Месяца: „женские длинные волосы спущены ей в глаза, а из глаз, ровно льются, летят стрелы. От того так и гремит кругом” (Ремизов 1971: 156). В рисунке очертания сказочной птицы Главина напоминают о волнистых изгибах стиля модерн; фон состоит из переплетения тонких штрихов.



Рис. 1 – Сказочная птица Главина

Альбом *Огневица* (архив Резниковых, Париж) состоит из 8 страниц и представляет из себя сделанный в Париже в 1933 году монтаж нескольких рисунков периода революции: каллиграфическая обложка с названием и именем автора, пять страниц текста по-русски и три страницы рисунков тушью. Содержание отрывочно повторяет одноимённый текст, изданный в *Огненной России* (Ревель 1921), а затем в *Взвихренной Руси* (Париж 1927). В альбоме ведётся от первого лица рассказ о тяжёлом заболевании Ремизова с жаром и бредовыми галлюцинациями; болезнь иносказательно символизирует тот недуг, которым заболела русская земля, вздыбленная вихрем революции. Ключевые слова повествования (вихрь, огонь, жар) тем или иным образом отражены и выделены в графическом тексте: рисунки пересечены косым разломом, то есть вихрем революции, охватившим рассказчика, Петербург и всю Россию.

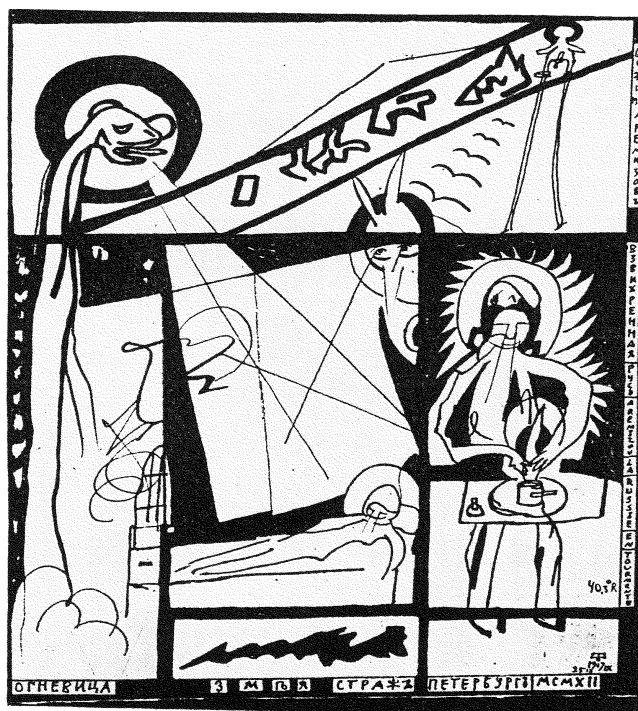


Рис. 2 – Змея стража

На рассечённой странице все фигуры и неодушевлённые предметы обозначены типично ремизовским каллиграфическим штрихом.

Первый рисунок, *Змея стража*, поделён на несколько частей, в которых отображено развитие сюжетной линии текстового отрывка (см. *рис. 2*). В центре изображён больной, лежащий в беспомощности на своей постели, слева от него – фигура змеи, его галлюцинация, но в то же время защитник и страж; справа – череда последующих событий, вплоть до выздоровления; по краям рисунка – множество отсылающих к оригинальному тексту надписей; в нижней части страницы печатными буквами выведены название текста и цитата из ключевой сцены отрывка. Точно так же во втором рисунке, *Вихрь на воле*, вокруг больного вьётся вихрь, который делит надвое художественное пространство: с одной стороны, это враждебный вихрь, представленный в виде чёртика в левом углу (наследие ремизовской фольклорной культуры); с другой – вихрь звуков, намекающий на оглушительный гул революционных лет, о котором идёт речь в отрывке, и вихрь судьбы, который так сильно повлиял на жизнь автора.

В годы парижской эмиграции Ремизов изготовил множество альбомов, посвящённых любимым писателям – Гоголю, Достоевскому, Лескову. Из их книг Ремизов выбирал малоизвестные рядовому читателю отрывки и использовал их в качестве обрамления к своим рисункам. Эти тексты, помещённые сверху, снизу и сбоку от графических образов и портретов в виде словесной рамки, подсказывают читателю некое новое и более свободное прочтение известных произведений.

В рисунках тридцатых-сороковых годов графика Ремизова начинает существовать независимо от письма и черты его необычного графического мировосприятия выходят за рамки литературного контекста: значимость языкового регистра уменьшается вплоть до пренебрежения, повествование подаётся лишь намёками, немногими выразительными фразами; в некоторых альбомах предпочтение отдаётся только графике, а тексту и вовсе не уделяется места. Рисунок полновластно царит на пространстве страницы. В коллекции Томаса Уитни представлено несколько поразительных альбомов такого типа; в них Ремизов выявляет тот огромный талант рисовальщика, о котором говорили критики и биографы:

Чаще всего Алексей Михайлович рисует, – вспоминает его друг и биограф Наталия Резникова – в общей его одаренности (слово, музыка, способность к рисованию) поражает своей оригинальностью и мастерством графический дар. Почерк у него был легендарный. В те годы Алексей Михайлович рисовал тончайшим пером, вплетая в узоры лица, фигуры, зверей (Резникова 1980: 23).

В альбомах *Солнце и месяц* и *Волк-самоглот* (см. рис. 3 и 4) объединены рисунки чёрной тушью и цветными красками, вдохновлённые различными течениями русского и европейского авангарда; в них часто употребляется мозаичный фон, полностью покрывающий пространство вокруг фигур. Этот художественный приём связан с типичным для Ремизова видением мира:

Мои подстриженные глаза – сказал он в беседе с Натальей Кодрянской – развернули перед мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено, для подстриженных нет пустоты. „Подстриженные глаза” еще означают мир кувырком, эвклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубину черной завязи жизни (Кодрянская 1959: 96-97).

Альбом *Солнце и месяц* (1935 года) состоит из 11 страниц, две из которых заняты рисунками чёрной тушью, а ещё пять – рисунками цветными чернилами; на обложке из посеребренной бумаги также помещён рисунок цветными чернилами. По краю страниц проходит ремизовская орнаментальная рамка. Весь альбом состоит из иллюстраций к северорусским легендам, которые писатель знал от своих друзей фольклористов, однако связь с оригиналами прослеживается с трудом: графическое построение делается совершенно независимо от сюжетной линии.

Волк-самоглот (1934) насчитывает 12 страниц; на обложке помещён рисунок чёрной тушью, наклеенный на чёрный фон; за ним следует пять рисунков чёрной тушью; на последней странице находится каллиграфическая подпись автора и его чёрно-белая фотография. Текстовые страницы с отрывками из

Посолони вытесняются на периферию: в верхний и нижний край и на поля. Альбом плотно заселён крылатыми, рогатыми, хвостатыми духами и нечистой силой из русских народных сказок, которые полностью занимают художественное пространство, вытесняя человека на второй план.



Рис. 3 – *Солнце и месяц*

Вычурные арабески ремизовской графики 30-х и 40-х годов, с их чередованием пустот и сплошной штриховки, очень напоминают некоторые эксперименты Кандинского парижского периода. Это и не удивительно, если принять во внимание, что эти два художника, столь отчуждённо относившиеся к культурным кругам русской эмиграции в Париже, были связаны узами душевной дружбы. В 1922 году Кандинский делает серию набросков к сборнику *Снов* Ремизова, который, однако, так и не был доведён до конца; впоследствии, высоко ценя художественное дарование писателя, он пытается свести его с издателем Jeanne Bucher, специализировавшимся на изданиях по искусству (ср. Kandinsky 1984: 362). В письме к Кандинскому 1939 года Ремизов поздравляет художника с

только что прошедшим вернисажем и упоминает об их общей любви к „слову-звуку” и „слову-букве”:

по напастной беде не мог пойти на вернисаж и лично выразить Вам мое всегдашнее восхищение Вашим мастерством, близким мне по моим снам и моей любви к слову-звуку и слову-букве („Русская мысль” 22 ноября 1984, № 3544).



Рис. 4 – Волк-самоглот

В рисунках Ремизова легко распознаются отголоски стиля Кандинского, его краски, его композиция. В частности, ему близки полотна Кандинского на русские народные мотивы, его чёрнобелые гравюры на дереве, его смешение символизма с древнерусской экзотикой. Даже монограмма Ремизова, помещённая в нижнем правом углу (иногда с указанием даты) напоминает знаменитую монограмму Кандинского: заглавная „К”, вставленная в круг, с датой или без неё.

В годы эмиграции наряду с „дневником” жизни Ремизов ведёт „графический дневник”, зарисовку своей судьбы, записанную каждое утро в толстых тетрадах. В этих изумительных

абстрактных композициях он отмечает исторические и выдуманные события, развивающиеся во времени параллельно с его „автобиографическим пространством”, в котором сливаются вместе сновидения и действительность. В рисунках „графического дневника” сохранена повествовательная структура, присущая его „автобиографическим” сочинениям: в центре картины ставится основное действующее лицо или реальное событие, а вокруг выводится орнаментальная рамка из сновидений, грёз, второстепенных персонажей и событий. Как признается он сам в *Мартыне Задеке*:

каждую ночь я вижу сны, а поутру запишу. В течении нескольких лет вел графический дневник: рисовал сон, а вокруг события дня (Ремизов 1954: 9).

Чтобы точнее передать богатство и разнообразие онирических образов, случайное и бессмысленное событий во сне, Ремизов прибегает к смелым и неожиданным графическим формам:

И тема моя, с чего я и начал, „сверхъестественное” и все, что с людьми совершается, когда они „балдеют” и „распоясываются”, освобожденные великим чародем-сном от всяких обстоятельств и математики, когда и самому робкому в жизни вдруг „море по колено” и „на все наплевать”. Я все доискиваю, каким способом выразить такое „ненормальное” состояние, как передать символику сонных видений? А это очень важно: стоит только вырисовывать сон, и в рисунке он окажется куда содержательнее только сказанного, и в сказанном всегда недоговоренном (Ремизов 1981: 228).

В *Графическом дневнике оккупации 1940-1943 гг.* Молниеносное, вертикальное время сновидения разлагается на части, которые помещаются в соответствующий отдел рисунка; в этом ряду чередующихся графических элементов находят своё выражение реальные или нереальные события, смысл которых поясняют надписи на полях.

Рисунки из альбомов 50-х годов сильно отличаются по композиции и графической линии от рисунков предыдущих годов: штрих пера становится более толстым, неровным, встречаются помарки; на листе изображаются отдельные фигуры с

краткими пояснительными надписями. Письмо как таковое вытеснено в другие тексты, в альбомах собраны лишь рисунки. Так, например, в 1951 году писатель создаёт огромное количество предварительного иконографического материала для своей книги *Огонь вещей* (архив Резниковых, Париж). В этих набросках, выполненных либо чёрной тушью, либо (гораздо реже) акварельными красками, он даёт портреты всех гоголевских персонажей, а также интерьеры, комнаты обладателей *мёртвых душ*, их одежды, знаменитую тройку, и просто гирлянды из лиц и предметов; всему этому сопутствуют краткие пояснительные цитаты из Гоголя. В том же 1951 году, таким же толстым пером он изрисовывает 175 листов для альбома под названием *Тристан и Изольда*, в котором изображает преимущественно главных героев повести, их генеалогию и черты, с пояснительными надписями на русском и французском языках (архив Резниковых, Париж).

В творчестве Ремизова соединяются различные течения русской и европейской культурной традиции: в своих графических опытах он заново открывает искусство каллиграфии, использует рисунки внутри текста и на полях, а также рисунки в качестве подготовительного материала к литературному произведению, и создаёт каллиграфические альбомы. Многочисленные статьи об искусстве ставят его на один уровень с писателями начала XIX века, которые мастерски рисовали и выступали как художественные критики. Эксперименты с типографической вёрсткой страницы позволяют сблизить его с футуристами; повышенный интерес к символизму сновидений – с сюрреалистами. Его культурное наследие возвышается в виде двуликой гермы: к ипостаси писателя добавляется ипостась художника, а одно и то же „воронье перо” служит для написания литературных и иконических текстов.

ЛИТЕРАТУРА

- Баршт К.
1996 *Рисунки в рукописях Достоевского*, Санкт-Петербург 1996.
- Баршт К.; Тороп П.
1983 *Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия, „Труды по знаковым системам“*, Тарту 1983: 16.
- Грачёва, А.
1992 *Писец и изограф Алексей Ремизов, в: Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки*, Петербург 1992.
- д'Амелия, А.
1996 *Неизданная книга Мерлог: время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А.М. Ремизова, в: Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*, edited by Greta N. Slobin, Columbus 1986.
- Кодрянская, Н.
1959 *Алексей Ремизов*, Париж 1959.
1977 *Ремизов в своих письмах*, Париж 1977.
- Литературные манифесты*
1969 *Литературные манифесты*, под ред. Н.Л. Бродского, Москва 1969.
- Лихачёв, Д. С.
1975 *Великое наследие. Классические произведения литературы древней Руси*, Москва 1975.
- Мандельштам, О.
1966 *Собрание сочинений*, под ред. Г.Б. Струве и Н.А. Филиппова, Нью-Йорк 1966: II [см. *О природе слова*].
- Маркадэ, И.
1986 *Ремизовские письма*, в: *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*, Ed. by Greta Slobin, Columbus (Ohio) 1986.

- Резникова, Н.
1980 *Огненная память*, Berkeley 1980.
- Ремизов, А. М.
1949 *Пляшущий демон*, Париж 1949.
1951 *Подстриженными глазами*, Париж 1951.
1954 *Мартын Задека*, Париж 1954.
1971 *Посолонь*, Репринтное издание, München 1971.
1981 *Встречи*, Париж 1981.
1986 *Мерлог*, „Минувшее. Исторический альманах”, Париж 1986: III.
- Рисунки писателей*
1988 *Рисунки русских писателей XVII-начала XX века*, Москва 1988.
- Сидоров, А. А.
1969 *Русская графика начала XX века*, Москва 1969.
- Тынянов, Ю.
1929 *Архаисты и новаторы*, Ленинград 1929.
- Филиппов, Б.
1981 *Заметки об Алексее Ремизове*, „Русский Альманах”, Париж 1981.
- Фомичев, С. А.
1993 *Графика Пушкина*, Санкт-Петербург 1993.
- Цявловская, Т. Г.
1980 *Рисунки Пушкина*, Москва 1980.
- Эфрос, А. М.
1933 *Рисунки поэта*, Москва 1933.
1946 *Пушкин портретист. Два этюда*, Москва 1946.
- Barthes, R.
1982 *Rhetorique de l'image*, в: *L'obvie et l'obtus*, Paris 1982.
- Butor, M.
1969 *Les mots dans la peinture*, Genève 1969.

- Cheng F.
1977 *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris 1977.
- Frye, N.
1993 *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Catanzaro 1993.
- Kandinsky, V.
1984 *Kandinsky. Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel, Paris 1984.
- Markov, V.
1968 *Russian Futurism*, Berkeley & Los Angeles 1968.
- Nachtailer Slobin, G.
1985 *The Writer as Artist, v: Images of Aleksei Remizov. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection*, Amherst 1985.
- Pyman, A.
1980 *Aleksey Remizov on Drawings by Writers, with particular reference to the interrelationship between drawings and calligraphy in his own work, "Leonardo"*, 1980: XIII.
- Pozzi, G.
1981 *La parola dipinta*, Milano 1981.

SEMANTIC INTEGRATION AND DIVERSION
IN HENRY PEACHAM JR.'S EMBLEMS

Angela Locatelli

My paper will deal with the semiotic problem of the interpretation of a multi-coded message in which a verbal statement is combined with an iconic statement. In particular, I will examine some Seventeenth Century texts belonging to the English "Emblem Book" tradition¹.

In this context the verbal element, or "motto", was usually termed the "soul" and the pictorial element was called "the body". This particular "neoplatonic" terminology reflects some of the connotations often attributed to the emblematic form in the Renaissance, and helps to explain why the emblem was used both as a cognitive and epistemic tool, expressing intuitive knowledge of metaphysical truths, and as an important pedagogical form, teaching (through) the gradual acquisition of special interpretative skills. Emblems became significant didactic tools in Renaissance education since it was assumed that, in this "genre", the verbal and pictorial elements clarified and reinforced each other, and that pictures and words would communicate unequivocal meanings. However, both the reciprocity of the verbal and pictorial levels, and their immediate intelligibility can, to some extent, be questioned, as will, I hope, become evident in the following pages.

In fact, I will examine here some emblems that actually display a significant complexity in the internal relationship of verbal and iconic meanings. These texts were first published in 1612 by Henry Peacham Jr., and are generally praised for the "unanimity of aim" that "picture and verse" have in them (Horden 1969). However, I believe that this aspect, which I would call "semantic integration" of the two codes, is not a constant feature of Peacham's emblems, where we find instead several instances of semantic diversion and even of dissonance.

First of all let me provide some necessary information on the author of these emblems and on their historical and literary con-

¹ On the English Emblem Tradition see: Freeman 1948, Clements 1960, Colie 1973, Daly 1979, 1988, Innocenti 1983, Holtgen 1986.

text. Henry Peacham the Younger is a fairly unknown writer in Seventeenth Century England². And yet he seems to embody the ideal of the learned Renaissance gentleman, being proficient in literature, rhetoric, religion, music and painting. His best known work is *The Complete Gentleman* (1622), a treatise in the line of the so called "Conduct Books", a "genre" aiming at the education of the aristocracy which included, among others, Erasmus's *Institutio Principis Christiani*, Baldassarre Castiglione's *Il Cortegiano*, and Sir Thomas Elyot's *A Book Named The Governour*. Peacham's perceptive observations on the social background and institutions of Stuart England have also reached us through a few books and pamphlets that focus on various themes, ranging from student training at the Inns of Court to religious controversy, from country life in the region of "The Fennes", to the pleasures and dangers of *The Art of Living in London*.

On the other hand, Peacham's interest and ability in the figurative arts is evident in his early treatise on *The Art of Drawing with the Pen and Limning in Water Colors* (1606). I believe that his skill as a painter and engraver has interesting consequences upon his fiction, which is often marked by a sustained visual imagination. This can be seen, for example, in a short, but greatly innovative picaresque novel *The Merry Discourse of Meum and Tuum*, which anticipates the masterpieces of Henry Fielding and Daniel Deofe in the following century³. Peacham's talent for character sketching, and his eye for detail give his works an unusual vividness. His prose reminds readers of Bruegel's lively paintings of village life. But he simply could not make a living as a painter or engraver. Like many other talented youths of modest means the only career that was open to him was that of the schoolmaster, a profession which he disliked, and which he tried to abandon on several occasions, or to fulfill outside a school, by becoming the tutor in the house of a variety of noblemen.

2 Henry Peacham Jr.'s name is often confused with that of his father, Henry Peacham, and author of *The Garden of Eloquence*, a rhetorical treatise which meticulously classifies the major figures and tropes in order to teach "elocutio".

3 A modern critical edition, with an *Introduction* and *Notes* of the text of *The Merry Discourse of Meum and Tuum* has recently been completed by Angela Locatelli, and has been published with her translation into Italian. See: A. Locatelli 1998.

Peacham sought patronage from King James I, whom he had met in 1603, during the king's travels from Edinburgh to London. He started to illustrate James I's *Basilikon Doron* (1599), a book which the sovereign had written for the education of his son, Prince Henry. Peacham drew fifty-six emblems for the king's "divine instructions" written in Latin. He presented the fifty-six key sentences to the Prince "with their pictures drawn and limned by my owne hand in their lively colors". After this version, which was the first one of his *Minerva Britanna* (1612), Peacham composed another emblem book *Graphice*, that was also published, in the same year, with the title *The Gentleman's Exercise*, and which was followed, in 1621, by his *Emblemata Varia*. This was a "genre" that obviously appealed to his double skills in drawing and writing.

On the other hand, the emblem was also a very popular genre in European literature, starting with Alciati's *Emblematum Liber* in 1531, and continuing with Paolo Giovio's famous *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme, et d'amore, che comunemente chiamano Imprese. Con un discorso di Gerolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*⁴. While individual (verbal and graphic) styles are widely different, and therefore need separate investigations for single authors, the emblems seem to share a common "basic structure" regardless of the fact that they are Italian, French, or English. In her analysis of Sponde's *Emblèmes*, Gisèle Mathieu-Castellani has provided a convincing general outline for the "ordered mode of composition" of emblems (Mathieu-Castellani 1991, 1990). She suggests that it consisted of: "an inscription-motto" or "device" fixing the referent (a notion or concept, a critical statement, or a sententious saying), an image-icon of variable rhetorical status (allegory, metaphor, symbol or metonymy), and a versified gloss shedding light on the action of the players in the scene and their relation to the "title". While this indication on emblem composition seems plausible, Mathieu-Castellani's subsequent considerations on the hierarchical relation of text and depiction are problematic, particularly when she posits a subordinate role for words and seems to think that the pictorial dimension carries most (if not all) of the semantic weight ("the verses themselves are only an

4 Paolo Giovio's book, which was published in Venice in 1560, was translated into English by Samuel Daniel in 1585 with the title: *The Worthy Tract of Paulus Jovius, contayning a Discourse of rare inventions*.

auxiliary to the process of communication”)⁵. This is certainly not the case in many English Emblems, and besides, even if some sort of hierarchy is apparent between words and icons, this hierarchy is not predictable and fixed, but it varies greatly in different collections or even within the same collection. In Francis Quarles or Henry Peacham’s works the dominant function can be alternatively taken by words or pictures, or, as we shall see in the three emblems we are discussing, words and picture may create conflicting meanings.

In our investigation we may fruitfully apply Ju.M. Lotman and B.A. Uspenski’s observations on the equivalence of different artistic practices (Lotman 1995, Uspenski 1973)⁶, and suggest that in Peacham’s emblems “isomorphism” is sought and appreciated, on the basis of Horace’s precept of “ut pictura poesis” which largely influenced Renaissance aesthetics, and Emblem Books in particular. In fact, the verbal and iconic levels tend to reinforce each other when the artist’s rhetorical strategy is to persuade and propounds a specific moral message. But the process of emblem creation and reading is much more complex and requires a subtle perception of the variables in the supposedly canonic interaction of words and pictures.

Let us then look closely at some of the emblems in *Minerva Britannia* (1612), a remarkable work in the English tradition of the genre.

I will start with an emblem of no great artistic merit, but certainly significant in terms of Peacham’s royalist ideology, as well as in terms of his desire to find a patron in James I (see *ill. 1*). This emblem (Peacham 1612: 11) is an open praise of the King who, having united the crowns of Scotland and England had, in the eyes of many subjects, solved the problem of the succession to the throne of Elizabeth I, and averted the risk of intestine rebellions, and even of a civil war. In fact, even before the dedicatory line: “*To the High and mightie IAMES, King of greate Britaine*”, a latin

5 Gisèle Mathieu-Castellani writes: “Among these three little units correlated by the artifice of a *like*, the relations between text and ‘depiction’ are hierarchised: the image is the *body*, ‘the words’ are the *soul* of a composition which resorts to the figural only in order to be more effective; the verses themselves are only an auxiliary to the process of communication, delighting the ear so as to touch the heart” (Mathieu-Castellani 1991: 32-33).

6 On the problems of “Iconism” see also *Iconismo* 1976.

sentence reminds readers of the importance of the goal of peace: “Sic pacem habemus”. The verbal text, below the picture, reads:

II *Sic pacem habemus .*
To the High and mightie *IAMES*, King of greate Britaine,



9eillree Anglicus
et Scoticus .
TWO Lions stout the Diadem uphold,
Of famous Britaine, in their armed pawes:
The one is Red, the other is of Gold,
And one their Prince, their sea, their land and lawes;
Their loue, their league: whereby they still agree,
In concord firme, and friendly amitie.

BELLONA henceforth bounde in Iron bandes,
Shall kisse the foote of mild triumphant PEACE,
Nor Trumpets sterne, be heard within their landes;
Envie shall pine, and all old grudges cease:
Braue Lions, since, your quarrell's lai'd aside,
On common foe, let now your force be tri'de.

Vnum sustentant gemini Diadema Leones,
Concordes vno Principe, mente, fide.

Fuere iunguntur simili, caeloque, gloque,
Nata quibus Pax hac inviolanda manet.

Q. B. E.

III. I

Two Lions stout the Diadem uphold,
Of famous Britaine, in their armed pawes:
The one is Red, the other is of Gold,
And one their Prince, their sea, their land and lawes;
Their loue, their league: whereby they still agree,
In concord firme, and friendly amitie.

Bellona henceforth bounde in Iron bandes,
 Shall kisse the foote of mild triumphant PEACE,
 Nor trumpets sterne, be heard within their landes;
 Envie shall pine, and all old grudges cease:
 Braue Lions, since, your quarrell's lai'd aside,
 On common foe, let now your force be tri'de.

This written text is clearly meant as a guide to the beholder of the drawing. In fact, I detect in the verbal element a binding indication to perceive in the picture the meaning of the central themes of the verse: i.e. the *unity* of the kingdom (in the icon of the single crown), and the *cooperative duality* of its elements, i.e. the formerly separate countries of Scotland and England, represented by the two lions⁷. The widely accepted implication of the lion as a symbol of strength and nobility (a mainstream cultural “topos”), determines its choice for the picture and is explicitly verbalized in the adjective “brave” and in the noun “force” in the two concluding lines. By then “brave” and “strong” have become the synonyms of royalty for the discerning reader. Moreover, in orthodox Stuart ideology the crown is meant to stand as the equivalent of what is verbalized in lines 4-5 (i.e. “Prince, sea, land, lawes, loue, league”). The crown is a symbol which corresponds to the verbal metonymy of royalty represented by the nouns in lines 4 and 5. Therefore we can say that the picture acts as a symbolic shorthand for what has to be listed and itemized in the words.

This text clearly shows that Peacham's verse, unlike that of his contemporary Francis Quarles (*Emblemes*, 1635) can seldom stand on its own, and often needs the support of an illustration. But the opposite is also true, and pictures need a verbal guideline in order to be fully decoded. The emblem we are discussing can therefore be taken as an example of almost perfect semantic integration of the verbal and linguistic codes. Such semantic correspondences make the meaning highly predictable and even “redundant” according to information theory (Moles 1966, Eco 1976, Lyons 1977). In

7 The gloss in margin of the first six verses leaves no doubt as to the identity of the sovereign(s): “Scilicet Anglicus et Scoticus”. At the bottom of the page a latin sentence sums up the “moral of the fable”: “Unum sustenant gemini diadema Leones, Concordes uno Principe, mente fide. – Foedere iunguntur simili, coeloque, saloque, Nata quibus Pax hac inviolanda manet” (Peacham 1612: 11).

fact, the dominant ideological predicament of the text results from the “repetition” of a message that allows no room for equivocation or misunderstanding. Let us notice that the verses 7-10 expand the meaning of the picture by including personification and allegory (“Bellona bound in iron bands, shall kisse the foote of mild triumphant peace... Envie shall pine”). But this expansion does not change the global meaning of the emblem. On the contrary, authorial intention significantly creeps in, in order to ensure that the picture is decoded “correctly”.

De Morte, et Cupidine.

173



DEATH meeting once, with *CVPID* in an Inne,
Where roome was scant, together both they lay.
Both wearie, (for they roving both had beene,)
Now on the morrow when they should away,
CVPID Death's quiver at his back had throwne,
And *DEATH* tooke *CVPIDS*, thinking it his owne.

Hoc idem habet
Whitmanus in
Embl: quod bona
cum illius venia
ab Autiove etiam
mutatis iam.

By this o're-fight, it shortly came to passe,
That young men died, who readie were to wed:
And age did revell with his bonny-lasse,
Composing girlonds for his hoarie head:
Invert not Nature, oh ye Powers twaine,
Give *CVPID'S* dartes, and *DEATH* take thine againe.



Latet

III. 2

Having said this, it may then be useful to take into account John Austin's observations on illocutory intentions (Austin 1962), and

suppose that the illocutory intentions of *the painter* have been expressed by *the poet* in a complex semiotic act. We should not, in so doing, forget the fact that the author of the emblem who is using two codes at the same time is a single person; and yet the main point I wish to make is that what Austin would call “securing the uptake” of illocutionary markers on the part reader-beholder justifies and explains the function of the verbal text. In other words, in this particular text the verbal element reiterates the meaning of the pictorial with no significant contradiction or modification.

The *Second Emblem* I want to look at is on page 173 of *Minerva Britanna*⁸ (see *ill.* 2). It bears the Latin title “De Morte, et Cupidine” and expresses a prevailing epistemic view: i.e. the sense of the “mutability” of life and the baroque idea of “the world upsidedown”. The abolition of the difference between Love and Death’s prerogatives is depicted in this emblem with unequivocally “apocalyptic” tones. Significantly the verbal text closes with the narrator’s plea “Invert not Nature, oh ye Powers twaine”. The verses read:

DEATH meeting once, with CUPID in an Inne,
Where room was scant, together both they lay.
Both wearie, (for they roving both had beene,)
Now on the morrow when they should away,
CUPID Death’s quiver at his back had throwne,
and DEATH took CUPIDS, thinking it his owne.

By this o’re-sight, it shortly came to passe,
That young men died, who readie were to wed:
And age did revell with his bonny-lasse,
Composing girlonds for his hoarie head:
Invert not Nature, o ye Powers twaine,
Giue CUPID’S dartes, and DEATH take thine againe.

8 In the margin, Peacham acknowledges his debt for this subject (or perhaps for his expertise in the art of emblem-making) to the work of a “Whitnaeus”, almost certainly Geoffrey Whitney, author of *A Choice of Emblems* (Leyden, 1586). Whitney’s faith in the emblem as an effective instrument of moral improvement derives from his knowledge of Seneca’s epistles and more broadly corresponds to a general Renaissance evaluation of art as a road to “virtus” (the opposite view was, of course, also held, implying that poetry had a corrupting effect, being “false”). Peacham’s emblem is in line with a positive evaluation of art, as well as with another prevailing epistemic view: i.e. the sense of the “mutability” of life.

Gérard Genette has brilliantly dealt with “l’univers réversible” of baroque aesthetics (Genette 1966: 9-20). His pronouncement on “l’ame baroque, qui se cherche et se projette dans le fugace et l’insaisissable, dans le jeu de l’eau, de l’air et du feu” may seem rather abstract in relation to Peacham’s realistic pen. But, Peacham’s fear that Death may take Cupid’s role and deprive youth of its pleasures is indeed a tribute to baroque “reversibilité”, as well as sort of layman’s “memento mori”. His “reversal of roles” testifies to a widespread sense of fear of bodily injury and fascination with the paradox of “life in death” and “death in life”. The tree of life that appears at the centre of the picture is significantly deprived of its leaves, and therefore seems to be a symbol of sterility, and yet the leaves of grass that flourish underneath the tree may imply a near awakening of nature’s powers in the Spring. The tree serves the purpose of neatly cutting in two symmetrical halves the pictorial space, which is taken up equally by the scenes of a young man dying because of Cupid’s “inverted” dart, and of an old man embracing a youthful maiden, under Death’s “inverted” blow. Moreover, time categories are ignored in pictorial representation, since the scene of the sleeping partners in the foreground is given as simultaneous to that of their subsequent activity the next day. According to well established Mediaeval codes of iconic representation we can, of course, interpret the pictorial *foreground* and *background* as the correlatives of a *before* and *after*, as a present and a future in time (and *viceversa*). The verbal message, which seems almost a miniature tale or ballad, is also divided into two halves, which split narration in two different times: the moment before and the one that follows the fatal exchange of Love and Death’s “weapons”. The first six lines are devoted to the “action” and the four that follow, starting with the explicit narrative shift “it shortly came to passe” are devoted to the consequences of the “action” proper.

There is, however, a significant discrepancy between the verbal and the iconic message, which causes a certain degree of indeterminacy in the global message of the emblem. The “scant room” in which Cupid and Death allegedly met is an Inn in the verbal narrative; but the picture subverts such spatial codification, and suggests, as we have said, the open space of a field. What is the reader-beholder to interpret then? Shall he believe his/her eyes or ears? Is truth in pictures (as a commonplace that has survived as

far as our times tells us, when it asserts that “a picture equals a thousand words”?) or are words (especially if written) the surest signs of truth? This dilemma is of course central to a whole philosophical tradition involving the choice of a visual *versus* a verbal epistemic model of cognition. It was a central dilemma in the Renaissance when “seeing” and “believing” were normally taken as synonyms, and yet when anamorphic distortions also seemed to challenge this principle. Holbein’s painting of “The Ambassadors”, with its anamorphic shape of the skull, which has fascinated Jaques Lacan, and with him recent psychoanalytical criticism, is an eminent example. Trick perspectives fascinated late Renaissance spectators and painters alike. Shakespeare in *Midsummer Night’s Dream* has eloquently focussed on “the parted eye” of the lover, the madman and the poet. The mainstream and central topos of “the world as a stage” also implies the “theatricality” of the world itself, i.e. of reality as a spectacle (hence visual), and subjectivity as a dramatic role (including both the self as actor and the self as spectator). Having said this, I wish to expand the connection between the verbal and pictorial arts as far as to propose that, in the Renaissance, the coexistence of “classical perspective” with trick perspective in painting is comparable to the simultaneous use of the “syllogism” and of paradox in literature and philosophy (let us think for example of John Donne’s poetry), and of a theological “via negativa” that for many humanists displaced the dogmas of scholasticism, but that for many theologians kept existing side by side with them.

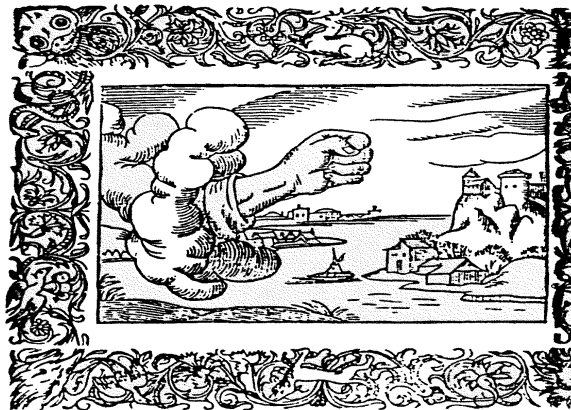
But let me now return to the problem of the double-coding of emblems. The interplay of verbal and iconic signs is a typical textual feature of this type of literature and serves a special purpose. In fact, this interplay, whether integrative (as in the first emblem we have examined) or diversive (as in this and in the one that follows) is meant to increase the power of eloquence and persuasion. In many emblems the “moral” is drawn in the final couplet or lines, after its validity has been forcefully exemplified in the picture and in the narrative.

This takes me to third emblem in the same collection of 1612 (see *ill.* 3). It is headlined with the motto: “Ex Avaritia Bellum”, and reads:

The Hand that gripes, so greedily and hard,
 What it hath got by long unlawfull gaine;
 Withall for Battaile ready is prepard,
 Still to defend, what it doth fast retaine:
 (For wretches some, will sooner spend their bloods
 Then spare we see, one penworth of their goods.)

Of Avarice, such is the nature still,
 Who hardly can endure, to liue in Peace;
 But alwaie prest, to quarrell, or to kill,
 When sober mindes, from such contention cease:
 And seek no more, then quiet and content,
 With those good blessinges, which the Lord hath sent.

Ex Avaritia Bellum .



THE hand that gripes , so greedily and hard ,
 What it hath got by long vnlawfull gaine ;
 Withall for Battaile ready is prepard ,
 Still to defend , what it doth fast retaine :
 (For wretches some, will sooner spend their bloods ,
 Then spare we see, one penworth of their goods .)

Of *Avarice* , such is the nature still ,
 Who hardly can endure , to liue in Peace ;
 But alwaie prest , to quarrell , or to kill ,
 When sober mindes , from such contention cease :
 And seeke no more , then quiet and content ,
 With those good blessinges , which the Lord hath se



In this emblem the words seem to subvert the visual meaning of the illustration, yet the narrator's point of view confirms a specific ideological meaning. Diversion stems from the fact that, while the picture shows a prosperous and peaceful landscape, presumably ruled over by the owner of the clenched fist (a symbol of strength), the verse provides a disquieting allegorical reading of the picture itself. Words openly state that what has illegally been gained will be defended at the cost of blood. While the picture seems to dwell on the gain, the words dramatize the loss, by expanding the message into a full moral lesson. The hand's "grip" is said to represent *greed* (rather than lawful *strength*), and while in the verbal text greed is a vice that calls for its own punishment, no such gloomy prospect appears in the illustration. The interplay of codes may therefore lead the reader-beholder to a double response. The decoder may in fact be persuaded by the rhetorical force of the words, and return to the picture for a new reading of it which necessarily contradicts his/her first impression.

There is, of course, another important semiotic issue in the problem of defining the reader-beholder's response. It is the question of point of view, which implies that the decoder of a "double message" may only identify either with the writer (as narrator of the verbal text) or with the painter (as narrator of the iconic text). The pictorial elements in emblems generally have a "classical" perspective, involving the spectator as an outsider who is bound to share the artist's mastery over his/her gaze. The spectator's position is then over-determined by the laws of perspective. On the other hand the writer-narrator keeps his upper position towards the reader through a rhetorical ability involving the use of codified and mainstream semiotic devices of sense production. Rhetorical elements such as personification and allegory (which we find in both the first emblem and in this one) had become much more than just "figures": they had fostered a cognitive style throughout the Middle Ages and in the Renaissance. Peacham's use of colours is significant in this respect. Even though *Minerva Britannia* was not printed in colours, Peacham refers to his use of colours in the original drawings (i.e. in the copy of the Emblems he gave the Prince). I believe that this choice was not merely a display of richness and variety, but also a specific example of the activation of a widespread allegorical habit. That colours proved essential in the cre-

ation of the emblem's meaning is confirmed by John Horden's remark that (Horden 1969):

In Minerva Britannia Peacham refers to colours in a way that suggests he expected their significance to be readily appreciated. Deceit wears a golden coat (47);
Beauty is crowned with a garland white as snow (58);
Choler is yellow and has a shield charged with flames upon a crimson field (128);
in the ICON PECCATI the central figure is black (146).

Clearly, Peacham, just like any baroque poet or painter, relied on the stock responses that figures such as personification and allegory could bring about in his own times. These culture specific practices almost automatically "made sense" to his readers, and we should not be surprised to find these rhetorical figures in our emblem(s). Incidentally, this means that we are prevented from attributing to the reader and the interpretative moment priority over authorial expertise and creativity, since the creative element, particularly in emblem literature, is clearly meant to match the reading process. Instead of overrating the role of the reader in the semiosis of the early modern emblem⁹ we should be able to perceive the prevalent balance (in terms of relevance) between reader and writer in Renaissance literature. This balance is corroborated by the fact that reader and writer generally belonged to the same intellectual community, and had a reciprocal, albeit often unspoken, pact of mutual recognition.

I have spoken above of Peacham's recourse to "stock responses", but I do not wish to ignore the fact that the role of the reader of the emblem is also a personal and active role, obviously related to his/her hermeneutic competence. However, interpretation is never entirely subjective (in the sense of the reader's unchecked interpretative sway). This holds true for both the emblem and for early Protestant Literature of the same age to which the category of a radically "subjective" reading is frequently and hastily extended without due recognition of the conscious use and knowledge of hermeneutic tradition among Sixteenth Century readers, in the process of Biblical, Theological and Literary interpretation. In this

⁹ I would certainly soften Daniele Borgogni's main contention on the priority of the role of the reader in Emblem Literature (Borgogni 1998: 99-117).

sense, for example, the third emblem we are discussing could (and still can) be read globally as a sort of “micro-morality”, a spectacle involving the personification of Virtues and Vices¹⁰. The narrator’s “omniscient” point of view ensures a specific meaning to the tale, by putting an end to the virtual drift of meaning caused by the discrepancy between icons and words. Let us not forget that in our previous emblem as well it was the narrator who was also the speaker of the plea to Cupid and Death.

Mathieu-Castellani suggestively writes that: “Unlike allegory which metamorphoses a notion into a character – Jealousy, Death, Youth – the emblem transforms a character into an idea. Dido-suicide or Phoenix-immortality”. This view seems a bit reductive, since the formula “idea>character” for allegory and “character>idea” for the emblem does not sufficiently acknowledge the complexity of each. First of all, allegory can be used in emblems, like any other trope, and yet it cannot be reduced to a single rhetorical figure. It is a lot more, i.e., it is also a signifying process, which implies a specific reading practice. The effects of allegory must be perceived through the whole allegorical text, both within and beyond its elements, in the global reality of their relationships, and in the prevalent cognitive style of the age. What I have just said of allegory is also true of the emblem, whose effects are not easily summarized in a formula (not even in the “sententia” that generally represents the emblem title or heading). In fact, I hope to have shown that the verbal and iconic element tend to illustrate and confirm each other in the most ideologically “straightforward” texts, while they can even contradict each other in texts that do not simply make one point, but that have the semantic poliphony of the poetic dimension. In other words, the interplay of the verbal and the graphic dimensions, far from being fixed, oscillates in such a way as to valorize difference *vis à vis* predictable cultural information.

10 Significantly, Henry Peacham writes that the purpose of his emblems is “to feede at once both the minde and the eie, by expressing mystically and doubtfully, our disposition, either to Love, Hatred, Clemencie, Justice, Pietie, our Victories, Misfortunes, Grieffs, and the like” (Peacham 1612).

BIBLIOGRAPHY

- Austin, J.
1962 *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford – London 1962.
- Borgogni, D.
1998 *Emblems, Emblematics and the Reader in the Pilgrim's Progress*, "Textus", Tilgher, Genova 1998: 1: XI: 97-117.
- Clements, R. J.
1960 *Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960.
- Colie, R. L.
1973 *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, (ed. by B.K. Lewalski), University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1973.
- Daly, P. M.
1979 *Literature in the Light of the Emblem*, University of Toronto Press, Toronto 1979.
1988 *The English Emblem and the Continental Tradition*, AMS Press, New York 1988.
- Eco, U.
1976 *A Theory of Semiotics*, Indiana U.P., Bloomington 1976.
- Freeman, R.
1948 *English Emblem Books*, Chatto & Windus, London 1948.
- Genette, G.
1966 *Figures*, Paris, Seuil 1966.
- Holtgen, K. J.
1986 *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, Reichenberger, Kassel 1986.

- Horden J.
1969 *Notes to the Scholar Press Edition of Minerva Britannica*, Menston, Yorkshire 1969.
- Iconismo
1976 *Aspetti dell'iconismo*, Proceedings of the IV Conference of the Italian Semiotic Studies Society (A.I.S.S.), Pavia 24-25 September 1976.
- Innocenti, L.
1983 *Vis Eloquentiae: Emblematica e Persuasione*, Sellerio, Palermo 1983.
- Locatelli, A.
1998 *Il doppio e il picaresco. Un caso paradigmatico nel Rinascimento inglese*, Jaca Book, Milano 1998.
- Lotman, J. M.
1995 *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, "Strumenti Critici", 1995 (X): 2 (maggio).
- Lyons, J.
1977 *Semantics*, Cambridge U.P., Cambridge 1977.
- Mathieu-Castellani, G.
1991 *The Poetics of Place: The Space of the Emblem (Sponde)*, "Yale French Studies", New Haven 1991: 80.
1990 *Anatomie de l'Emblème*, "Littérature", 1990: 78.
- Moles, A.
1966 *Information Theory and Aesthetic Perception*, University of Illinois Press, Urbana 1966.
- Peacham, H.
1612 *Minerva Britannica*, 1612.
- Uspenski, B. A.
1973 *Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art*, "Poetics", 1973: 2.

АНЖАМБЕМАН КАК ФИГУРА
(БИТВА В ПРЕДСТАВЛЕНИИ А. АЛЬТДОРФЕРА И И. БРОДСКОГО)

Катерина Грациадеи

...Да, хорошо ты время. Хорошо
вздохнуть от твоего ужасного простора.
В. Ходасевич

Смерть, утверждал Иосиф Бродский, одно из возможных воплощений времени. „Все мои стихи – более-менее, об одной и той же вещи: о времени” (Уфлянд 1992: 11)¹. Не случайно его двухтомное собрание сочинений, изданное в Минске в 1992 г., носит весьма красноречивое заглавие: *Форма времени*, повторяющее апофегму самого поэта: „Жизнь – форма времени” (СИБ: II: 361)². Ибо все поэты, в той или иной степени, вынуждены соизмерять себя со временем, а песня, сама по себе, „реорганизованное время” (СИБ: IV: 295-296)³.

Разбирая поэму Марины Цветаевой, написанную на смерть Рильке, Бродский отмечал, что „поэт – это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли, кто, произнеся «рай» или «тот свет», мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникает «край» и «отсвет», и так продлевается существование тех, «чья жизнь прекратилась»” (СИБ: IV: 124).

Всё написанное Бродским можно считать попыткой, зачастую удачной, дать себе и нам убедительный ответ на вечный вопрос о взаимоотношении времени и пространства, если первое понимать как *continuum*, а второе – как доказательство присутствия человека на земле (СИБ: III: 64, 17)⁴.

1 См. также Poluchina: ”I dare to say I write exclusively about one thing: about time and what time does to a person” (Poluchina 1989: 249).

2 „Время больше пространства, / Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь – форма времени” (*Колыбельная трескового мыса*, СИБ: см. Бродский 1992-1999).

3 См. также Brodskij 1987: 85.

4 „Да и что вообще есть пространство, если / не отсутствие в каждой точке тела?” (*К Урании*, СИБ: III: 64); „Вас убивает на внеземной орбите / отнюдь не отсутствие кислорода, / но избыток Времени в чистом, то

Ограничение времени, заключение его в осязаемые пределы, равносильное сгущению этого измерения, уподобляются именно пространству и его метонимии *par excellence*: вещь, спрессованная пыль – „Вещь есть пространство, вне / коего вещи нет” (*Натюрморт* СИБ: II: 272)⁵.

Это позволяет Бродскому проникнуть в область „обратимости поэтической материи”, по словам Мандельштама (Мандельштам 1966: II: 422), открывая перед ним обширное поле метафоры. Не случайно поэт настаивал на том, что вечность „лишь толика времени, а не, как это принято думать, наоборот” (СИБ: IV: 113).

Зная по неоднократным высказываниям Бродского, каково его отношение к истории – „Оттого-то Урания старше Клио” (СИБ: III: 64)⁶ – не трудно увидеть, в чём для него смысл истории, понимаемой как осколок времени, воплощение его в разнообразных событиях, по видимости последовательных, или, по крайней мере, следующих одно за другим в некоей линейной череде. И в этом история, у которой „вариантов мало”, уподобляется пространству с его горизонтальной монотонностью. „История, без сомнения, повторяет самоё себя: в конце концов, как у человека, у неё не слишком велик выбор” (СИБ: IV: 273; V: 26). Привлекала Бродского, положим, своеобразная возвратимость исторического времени, его повторимость. Не лишним здесь будет напомнить блестящее истолкование Мандельштамом Чаадаева: „Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступления на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала” (Мандельштам 1966: II: 328).

Воспроизводя мнение Эмилио Габбы, видного знатока римской истории, историческое повествование можно воспринимать не только как создание модели эвристического истолкования, но и как зрительное представление или как описательную модель. Когда слушатель/читатель верит, что он воочию *видит* описываемые события, то есть становится зрителем ис-

есть / без примеси вашей жизни, виде” (*Эклога 4-я, зимняя*, СИБ: III: 17).

5 „Ибо пыль – это плоть / времени; плоть и кровь” (*Натюрморт*).

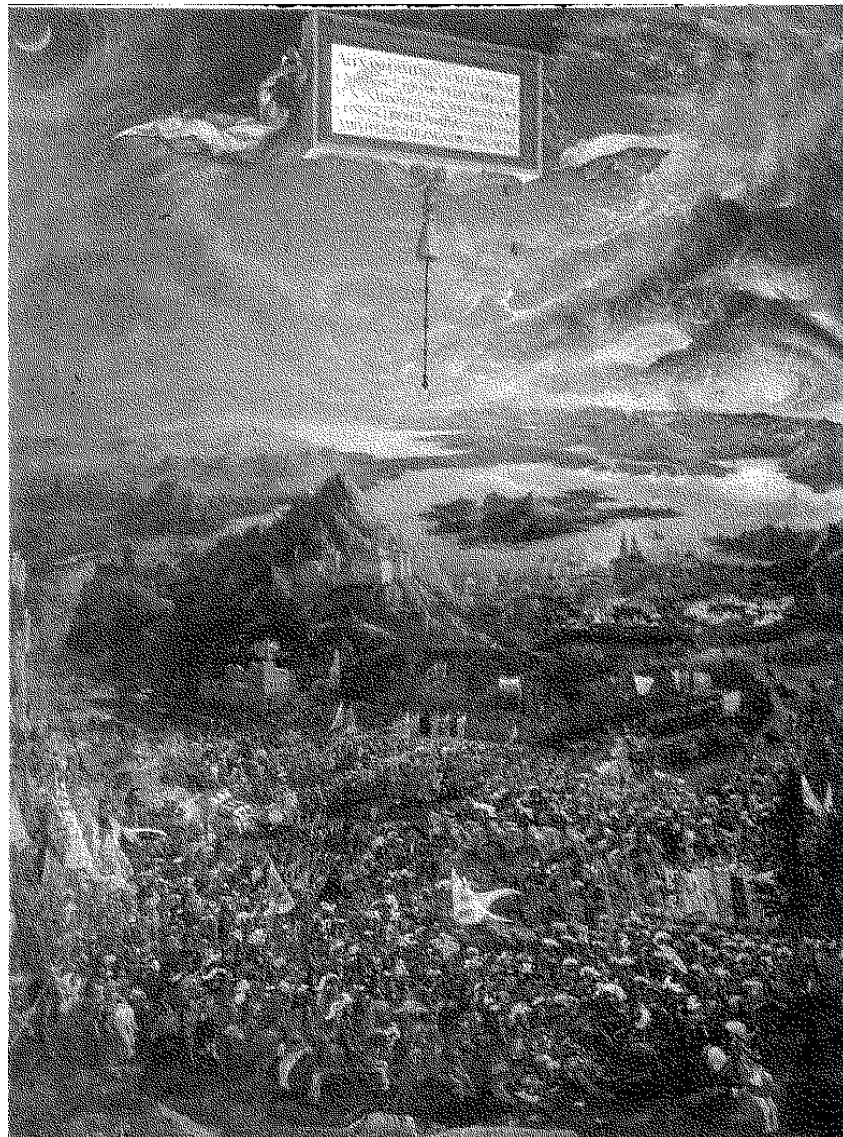
6 Об этом см. также Brodskij 1987: 179.

торического повествования, тогда понятие *evidentia*, от греческого слова *enargeia*, овеществляется и становится свойством и способностью экфразиса (Gabba 1995: 331, 334). В этом случае можно рассматривать историю как иконографический документ или, если угодно, как изобразительное изложение: так мы читаем мозаику из Помпей, повествующую об Александре Македонском, или знаменитую битву Александра при Иссо в картине Альбрехта Альтдорфера. Не иначе Бродский описывает роковое сражение понтийского царя Митридата в *Каппадокии* (СИБ: III: 233). Эти размышления дают нам повод для сопоставления этих двух весьма сходных восприятий исторического события художником и поэтом.

Стихотворение *Каппадокия* расположено на странице, соответственно, по вертикали и по горизонтали, тем не менее оно, подсказанное историей, разворачивается перед нами по абсциссам времени и пространства, с такой убедительностью и *наглядностью*, что нас поражает особое визуальное свойство повествования, столь сходного с картиной немецкого художника, так что вполне законно считать первое как бы внушённым второй.

В отношении стилистической структуры текста Бродский мог бы сказать и о себе, что он „пользуется приёмом переноса столь часто, что анжамбеман, в свою очередь, может считаться его автографом, его отпечатком пальцев” (СИБ: IV: 91). Данный приём ощущается читателями Бродского как „длинное дыхание” – по выражению Евгения Солоновича – свойственное его поэзии, его дикции, что подразумевает неизбежный запас воздуха в лёгких читателя, позволяющий следить за смыслом всего стихотворения, переносимым поэтом из одной строки в другую, отчего возникает порой мучительное впечатление смыслового торможения.

Мы привыкли рассматривать анжамбеман как метрико-синтаксическую фигуру, стилистический приём. Цветаева и Бродский возвели его в такую степень, что превратили приём в орудие знания, в поэтическую дисциплину для читателя-слушателя. Если Лев Лосев так убедительно утверждает, что анжамбеманы у Цветаевой „прежде всего смысловые” (Лосев 1992: 107), то следует признать, что у Бродского, в частности в *Каппадокии*, они достигают и особого визуального характера.



Альбрехт Альддорфер, *Битва Александра*, 1529.

При том, что синтаксическо-смысловая незавершённость одной строки ускоряет переход к следующей строке, убыстрение ритма неожиданно приобретает тормозящий характер, от-

чего пауза становится для нас тождественной движению, и мы предвосхищаем любые развязки смысла. Таким образом, анжамбеман, хотя фактически происходит в пространстве, становится залогом протяжённости и во времени⁷. Расширяя смысл сказанного, можно считать анжамбеман знаком выживания поэта, продлением его голоса в будущее. Тем не менее перенос является той стихотворной фигурой, которая требует чтения глазами (Di Girolamo 1976: 93)⁸, и именно так мы читаем художественные переносы армий в картине Альбрехта Альтдорфера *Битва Александра* (1529, дерево, масло, 158,4 x 120,3, Альте Пинакотек, Мюнхен).

Картину эту можно расшифровать как оптическую игру сгущения-расширения пространства относительно времени повествования, когда путь двойного войска его извилистое движение уподобляется *фигуре* анжамбемана. Эффект достигается художником при помощи красного цвета, проявляющегося на треугольниках флагов и копий, на куртках, на юбках, на щитах, в то время, как на первом плане мелькают свинцовые белила перьев на шлемах, подчёркивая сизую окраску брони, попон.

В сжатом изложении Альтдорфера, битва при Иссо читается как одновременно, так и диахронически. Зритель имеет возможность следить за всем войском и за каждым воином в отдельности – от крошечной точки на заднем плане до более

7 В этом можно увидеть своеобразное следствие приёма *rejet*, о котором по-разному пишут, между прочим, Леон Барнет [Burnett 1990: 30, note 23: "It is to be noticed that... violation of line-bondary (*enjambement*) contributes to the total effect of 're-verse', or 'echo'"] и Барри Шер [Scherr 1990: 176, 185, 188: "Since the rhymes create a sound echo at the ends of the lines, words that would usually play a subordinate role are suddenly given prominence... Rhythm, rhyme, and enjambement all focus on the end, where it all begins"]. С этой последней точки зрения анализирует перенос у Бродского Джеральд С. Смит 1986: 142, 143.

8 "La spezzatura, del resto, sembra tecnica generalmente più diffusa nella poesia destinata alla lettura, che non in quella per la declamazione o il canto. E si tratta, questa, di una discriminazione essenziale, che riguarda tutti gli aspetti della composizione, e quello metrico in primo luogo. Più che di poesia 'orale' e 'scritta' sembra preferibile parlare qui di *poesia per l'orecchio e di poesia per l'occhio*". Автор предпочитает итальянское определение *spezzatura* (перелом) общепринятому французскому *enjambement* или более старому итальянскому термину *inarcatura* (изгибание).

крупных фигур переднего плана, где удаётся во всех подробностях рассмотреть и воина, и доспехи, и знамёна. Создаётся впечатление, что Альтдорфер думал о зрительном изложении истории, добиваясь и добившись той *наглядности*, которую имел в виду Габба. И представление битвы Александра Македонского как раз является примером такого изложения, преобразующего ход времени в осязаемое художественное качество. Художник использует приём анжамбемана на ограниченной площади, так что мы сначала охватываем взглядом всю картину, и только уже потом взгляд переходит с заднего плана на передний, воссоздавая вслед за художником историческое событие, его динамику.

В случае Альтдорфера-Бродского французское слово *анжамбеман* перерастает значение термина, приобретая характер метафоры: глагол, от которого оно образовано, может означать не только *шагать, идти большими шагами, перешагивать*, но и *завоёвывать, вторгаться* (а разве вражеское войско не вторгается в данном случае на чужую территорию?) (Littré 1885: 1401-1402). Воспринимая поочередно время и пространство, незаметно для себя постигая смысл словосочетания Бродского „форма времени”, читатель-зритель стихотворения-картины едва ли может с уверенностью указать, на заднем плане берёт ли начало река воинов или вливается туда:

...Армия издалека
выглядит как извивающаяся река,
чей исток норовит не отставать от устья,
которое тоже все время оглядывается на исток.

У Бродского чтение окажется под господством взгляда⁹, рисующего одновременно и смысл поэтического текста, и изгибы его зигзагообразного пути, переворачивающегося на каждой строке своими анжамбеманами, чей формальный фокус сосредоточивается в этом четверостишии.

9 Это не удивительно для автора, который утверждал, что "L'occhio è il più autonomo dei nostri organi... L'occhio non vede mai se stesso, se non in uno specchio... È l'ultimo a chiudere quando il corpo è colpito da paralisi, o è morto... L'occhio – principale strumento dell'estetica – è assolutamente autonomo" (cfr. Brodskij 1991: 86, 87, 88).

Последнее двустишие – опирающееся на фигуру квазихиазма – пользуется приёмом концептизма, в духе барокко, и намекает на знаменитый образ циркуля у Джона Донна (СИБ: III: 352-353)¹⁰. Вот эмблема, которой целиком подчиняется сочинение Бродского, желающего передать впечатление непрерывного движения войска, его хождения. Сам поэт год спустя после издания *Каппадокии*, толкуя стихотворение Рильке *Орфей. Евридика. Гермес*, пишет об античном происхождении греческого письма, так называемого – *бустрофедон*: „В письменности это соответствует строке, бегающей с левой стороны на правую, до края письменной площади, чтоб потом снова начать справа налево, и так далее... трудно не увидеть в *бустрофедоне* – по крайней мере в визуальном плане – предшественника стиха... Ибо нельзя забыть, что стих в латинском *versus* значит или предполагает понятия «разворот», «перемена»” (Brodskij 1998: 232-234)¹¹.

Точно так же в картине Аьтдорфера мы следим за разворотами армий, отправляющихся с заднего плана, только что покинувших крошечные конусообразные шатры – расположенные почти у берега моря. Зритель, напрягая зрение, их *уловит* уже в походе, верхом и вооружённых, в полном разгаре сражения.

И всё-таки у смотрящего без помощи лупы или другого средства увеличения, возникает чёткое ощущение того, что армия берёт начало именно от „озера” (хотя мы знаем, что это не озеро, а восточный залив Средиземного моря) в то время, как оно само выглядит как *извивающаяся река*, чей извилистый, змеистый ход, кажется, завершается на первом плане, принимая вид отлива волн. Царь Александр Македонский на-

10 Общеизвестно преклонение Бродского перед английским поэтом, о чём свидетельствуют, между прочим, раннее стихотворение *Большая элегия Джону Донну* и перевод знаменитого стихотворения *Прощание, запрещающее грусть*. „...И станешь ты вперяться в ночь / Здесь, в центре, начиная вдруг / Крениться, выпрямляясь вновь, / Чем больше или меньше круг. // Но если ты всегда тверда / Там, в центре, то должна вернуть / Меня с моих кругов туда, / Откуда я пустился в путь.”

11 И продолжает: „Di direzione, di una cosa in un'altra: a sinistra, a destra, a U; da tesi ad antitesi, metamorfosi, giustapposizione, paradosso, metafora, se volete – specialmente quando la metafora è felice; e infine rima, quando due cose hanno lo stesso suono ma i loro significati divergono.”

ходится в самом центре действия, отмеченный висящим над ним золотым кольцом, а царь Дарий показан в попытке побега на повозке, запряжённой тремя лошадьми, на левой стороне картины. Царей можно узнать по надписи ALEXANDER MAGNUS – на двух дисках по бокам лошади первого – и по надписи DARIUS – на щите, вбитом в повозку другого, а войска несут выдуманные знамёна с символическими военными гербами.

Наверху, разделяя пополам самоё небо, висит доска с надписью латинскими буквами:

ALEXANDER M. DARIUM ULT: SUPERAT
CAESIS IN ACIE PERSAR: PEDIT: CM: EQUIT
VERO XM. INTERFECTIS: MATRE QUOQUE
CONIUGE, LIBERIS DARI REG: CUM M. HAUD –
AMPLIUS EQUITIB: FUGA DILAPSI, CAPTIS¹².

Обрамленная по бокам тканью, закручивающейся в виде воздушного симметрического узора – распахнутыми крыльями – под ней красная кисть и ещё верёвка с золотым кольцом на конце, доска эта создаёт впечатление полога или завесы, только что поднятых над сценой истории. Можно предположить, что в стихах *Каннадокии* доска с её исторической сутью легко превращается в орла, парящего во времени и передающего читателю вид с птичьего полёта¹³ – вот открывается перед глазами горная даль, плато, озеро с островом, будто „с плавающим внутри телом”, то есть выдуманное изображение острова Кипра. И как забыть о чудесном появлении орла, парящего над головой самого Александра, накануне не менее знаменитой битвы при Гаугамеле, которое пересказатель Аристандр воспринял как верный знак победы (Plut., *Alex.*, 33, 2).

Точное воспроизведение ландшафта в картине Альтдорфера убеждает нас в том, что географическое расположение це-

12 Можно предположить, что эти исторические данные внушены больше описанием битвы историком баварского двора Авентином, чем классическими источниками, как Qu. Curtius Rufus, *Historiae Aleksandri Magni*, III, 21-31; или Fl. Arrianus, *Anabasis*, II, 8-11. В первоначальном виде картины надпись была по-немецки золотыми большими буквами и сама доска вдвое выше (см. *Katalog* 1986: 41).

13 Как не увидеть в этом ту излюбленную в поэтике Бродского точку зрения, которую мы встречаем в стихотворении *Осенний крик ястреба*?

лого надо рассматривать будто „оборотную карту”: так что Север находится здесь внизу, а Юг наверху. Тогда зритель узнаёт за островом Кипр узкий перешеек и за ним Красное Море, на чьей правой стороне находятся Египет и река Нил со своими тремя истоками и со своим семиотверстым устьем, в то время как на левой стороне нетрудно узнать Персидский залив. И это перекликается в стихотворении с видом двойного озера как естественное впечатление импрессивного взгляда поэта, а не реконструкция филолога-историка.

Поразительна способность немецкого художника передавать миниатюрные подробности, тщательный порядок отдельных частей одновременно с мятежной динамикой поля битвы, со сплетением тел и лошадей на первом плане, скрещением длинных пик, другого оружия, в то время как облачное, буйное небо, двойная заря (долго спорили, утренняя это заря или вечерняя) будто уподобляются земным событиям. Не случайно Оскар Кокошка заметил, что „земля как бы вращается в этой картине, написанной до открытий Галилея” (Meckseper 1968: 41-42).

Всё это отражается, концептуально переработанное, в вихревом ходе стихов *Каппадокии*: день и ночь чередуются, ландшафт на миг господствует, смешивая в себе „флору” и „фауну” как огромное „зеркало” – излюбленный Бродским образ – только что покрытое ртутью своей амальгамы:

...Армии суть вода,
без которой ни это плато, ни, допустим, горы
не знали бы, как они выглядят в профиль; тем паче, в три

четверти. Два спящих озера с плавающим внутри
телом блестят в темноте как победа флоры
над фауной, чтоб на утро слиться
в ложбине в общее зеркало, где уместится вся
Каппадокия – небо, земля, овца,
юркие ящерицы – но где лица
пропадают из вида...

Подобно игроку в карты, с самого начала открывающему козыри, Бродский с первых же строк даёт понять, что перед читателем эпическое сочинение, о чём говорят *гомеровские* подробности, славный „список” в духе *Илиады*, где ты слы-

шишь под чётким тактом шести ровных ударений и шум, лязг, визг войска, и перечень какого-то сторожа или „дозорного всадника”:

Сто сорок тысяч воинов понтийского Митридата
– лучники, конница, копья, шлемы, мечи, щиты –

При всей экономности в отношении поэтических средств Бродский, соперничая в точности с Альтдорфером, находит возможным упомянуть ещё раз „копья”, приведённые солнцем в движение, „мослы”, „квадриги”, „всадников”, „лучников”, „ратников”, он как бы видит войско Митридата своего рода *кино-оком*.

Общие планы сменяются съёмками с движения, панорамированием, съёмкой сверху, с птичьего полёта, когда *глаз* художника можно сравнить с глазом орла, который, „паря в настоящем”, становится символом времени, то есть

...Глядя вниз с равнодушьем
птицы – поскольку птица, в отличие от царя,
от человека вообще, повторима – орёл, паря
в настоящем, невольно парит в грядущем,
и, естественно, в прошлом, в истории: в допоздна
затянувшемся действии...

Тут слышится отзвук слов Мандельштама из *Разговора о Данте*: „У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе” (Мандельштам 1966: II: 428). Но здесь у Бродского неожиданно сверкает блеск остроты, обнаруживается снижение всякой высокопарности, и ты узнаёшь его знаменитую усмешку.

С самого начала, как положено в эпическом жанре, указывается место действия: Каппадокия. Отведение „бурому захоластью” роли „бесстрастного задника истории” подчёркивает скорее случайность этого выбора, прихоть истории, нежели историческую закономерность. При том, что название „Каппадокия”, словно звуковое заклинание, фонетическая печать целого, отбивая такт действия, настойчиво повторяется шесть раз в симметричной структуре текста, состоящего из шести строф в шестнадцатистрочные дольки.

За сгущением пространства, вплоть до сведения его к одной географической точке, следует сгущение времени, выражающееся в перечислении исторических реалий: побед, нашествий, завоевателей, стран, народов, вплоть до последнего эпизода – битвы.

Перед нами словно столкновение Урании и Клио: „Каменное плато / в последний раз выглядит местом, где никогда никто / не умирал”. Здесь, намекая на зеркальный вещий сон Лермонтова, и Митридату снится его роковая судьба, и тот же сон видит его войско, *плюс легионы Суллы*.

Не удивительно, что у читателя возникает сомнение в реальности предлагаемой ему сцены: а вдруг это всего лишь отражение в зеркале озера? „Армии суть вода...”.

Очевидно, что история привлекает Бродского именно как художественное повествование, как доказательство предназначения человека во времени, но и здесь Бродский не изменяет себе, не даёт воли избытку чувств, отказывается от всего лишнего, не позволяет себе малейшего намёка на романтизм. Играя приёмами шуточного литературного жанра, в духе пушкинского *Домика в Коломне*, сначала уподобляет войска строкам, чтоб сразу поручить незначительной траве Каппадокии роль свидетеля исторического события. Его ирония граничит с сарказмом, у него нигилизма серый привкус. Используемый поэтом семантико-словесный сдвиг, кощунство его сравнений, молнии остроумия определяют ритм поэзии, которую сам Бродский считает „невероятным ускорителем ума”, позволяющим сконцентрировать понятие истории в неожиданном афоризме; она, история

суть трение временного о нечто
постоянное. Спички о серу, сна

о действительность, войска о местность.

Сжатость стихотворения обеспечивают маньеристские детали, тогда как на отзвуки английских поэтов-метафизиков указывают концептизмы и апофегмы, оксимороны и противопоставления: пустота и полнота, даль и близость, высота и широта, ощущаемые как пространственно-временные катего-

рии, выполняют свою роль до конца, благодаря обратимому свойству метафоры.

Словно подтверждая мысль Вайльда (1995: 192), что у него „пространство служит метафорой времени”, сам Бродский также вспоминает афоризм Фроста – „Счастье приобретает в высоту то, что теряет в длину” (Brodskij 1998: 48)¹⁴, и соответственно преобразует пространство Азии:

...В Азии
пространство, как правило, прячется от себя
и от упреков в однообразии
в завоевателя, в головы, серебра
то доспехи, то бороду. Залитое луной,
войско уже не река, гордящаяся длиной,
но обширное озеро, чья глубина есть именно
то, что нужно пространству, живущему взаперти,
ибо пропорциональна пройденному пути.

В последнем *кадре* этого эпического поединка, прорастание отчаяния царя Митридата, едущего верхом, в полузабытии, „размахивая мечом, / не думая ни о чём” уже не уподобляется невероятной виртуозной динамике действия в картине Альтдорфера, где сражение будто останавливается у крайнего предела, и его описание прерывается до суда Истории. Здесь оно скорее напоминает тоску по истории у Кавафиса или жуткую беспомощность героев Шекспира, скитания отверженного короля Лира, окончательное поражение Ричарда III-его. И когда поле битвы в *Каппадокии* становится безобразной смесью оружия и воплей, будто „взбесившейся амальгамой”, проявляется значительный в поэтике Бродского образ амальгамы – всегда намекающий на уничтожение человека, смерть, вычитание, ноль (Лотман 1993: III: 305).

В заключительных строках стихотворения пространство, точно в обратной киносъемке, обращается вспять, обретает, сжимаясь, границы, и в кольцевой структуре текста как бы снова заявляет о себе взгляд со стороны, взгляд „чужестранца”. Потерю „отчётливости”, „резкости” подчёркивает оксиморон „тупящее остриё”, и вот уже сцена напоминает отраже-

14 "Happiness Makes Up in Height for what It Lacks in Length".

ние в луже, подёрнутой рябью, или застывает в зрачках „павших” последним образом „Каппадокии”.

Здесь в качестве скромного предположения стоит поразмышлять о причинах художественного сдвига, который позволил Бродскому переместить битву при Иссо в Каппадокию и перевести действие в эпоху римской империи.

Противопоставление Запад/Восток со своими многочисленными следствиями и культурными переработками имеет весьма значительный *exemplum* в победе Александра Македонского над Дарием, царём Персов, очевидным символом варварской оппозиции греческой культуре. И победу Суллы, восстановителя дворянских прав Римлян, над бунтующим царём Понта Митридатом на границах Империи можно убедительно наложить на первую.

Будет кстати упомянуть работу Бродского об истории Византийского государства во время писания *Путешествия в Стамбул*. Кроме того театральная пьеса *Мрамор*, разные статьи, стихотворения и многочисленные цитаты и намёки свидетельствуют о неисчерпаемом интересе Бродского к истории *Вечного Рима*.

По свидетельству самого Бродского нам известно, что стихотворение *Бабочка* вдохновлено музыкой Моцарта, и как раз молодой Моцарт переложил на музыку (1770) либретто – *Митридат царь Понтийский*, написанное V.A. Cigna-Santi, который для этого использовал трагедию Расина, посвящённую Митридату (1673).

Любопытно добавить, что в изобразительном искусстве остался портрет Митридата на античных монетах и ещё одна голова из мрамора, изображающие его в виде Геракла, на голове которого шлем в форме льва с разинутым зёвом. Со временем приписали ему, как и его сопернику Помпею, черты, принадлежащие традиционной иконографии самого Александра.

Возможным знаком того, что Бродский во время писания *Каппадокии* думал о персидском царстве, мы считаем также стихотворение конца того же 1993-его года: *Персидская стрела*.

Но всё-таки только черновик, записи самого Бродского могли бы нам дать окончательный ответ на вопрос, почему он решил *закамуфлировать* битву Александра именно под сра-

жение Суллы с Митридатом, если всё это в конечном итоге не рассматривать как желание скрыть честное соревнование в чисто художественном поле двух своеобразных соперников, ибо „поэт там начинает, где предшественник кончил. Это как лестница; только начинаешь не с первой ступеньки, а с последней. И следующую сам себе сколачиваешь” (*Мрамор*).

КАППАДОКИЯ

Сто сорок тысяч воинов Понтийского Митридата – лучники, конница, копья, шлемы, мечи, щиты – вступают в чужую страну по имени Каппадокия. Армия растянулась. Всадники мрачновато поглядывают по сторонам. Стыдясь своей нищеты, пространство с каждым их шагом чувствует, как далекое превращается в близкое. Особенно – горы, чьи вершины, устав в равной степени от багрянца зари, лиловости сумерек, облачной толчеи, приобретают – от зоркости чужестранца – в резкости, если не в четкости. Армия издалека выглядит как извивающаяся река, чей исток норовит не отставать от устья, которое тоже все время оглядывается на исток. И местность, по мере движения армии на восток, отражаясь как в русле, из бурого захолустья

преображается временно в гордый, бесстрастный задник истории. Шарканье многих ног, ругань, звяканье сбруи, поножей о клинок, гомон, заросли копий. Внезапно дозорный всадник замирает как вкопанный: действительность или блажь? Вдали, поперек плато, заменив пейзаж, стоят легионы, чтоб объяснить кому принадлежит, вопреки клейму зимней луны, Каппадокия. Остановившись, армия выстраивается для сражения. Каменное плато в последний раз выглядит местом, где никогда никто не умирал. Дым костра, взрывы смеха, пенье:
„Лиса в капкане.”

Царь Митридат, лежа на плоском камне, видит во сне неизбежное: голое тело, грудь, лядвие, смуглые бедра, колечки ворса.

То же самое видит все остальное войско,
плюс легионы Суллы. Что есть отнюдь
не отсутствие выбора, но эффект полнолуния. В Азии
пространство, как правило, прячется от себя
и от упрёков в однообразии
в завоевателя, в головы, серебра
то доспехи, то бороду. Залитое луной,
войско уже не река, гордящаяся длиной,
но обширное озеро, чья глубина есть именно
то, что нужно пространству, живущему взаперти,
ибо пропорциональна пройденному пути.
Вот отчего то парфяне, те, реже, римляне,
то и те и другие забредают порой сюда,
в Каппадокию. Армии суть вода,
без которой ни это плато, ни, допустим, горы
не знали бы, как они выглядят в профиль;
тем паче, в три

четверти. Два спящих озера с плавающим внутри
телом блестят в темноте как победа флоры
над фауной, чтоб наутро слиться
в ложбине в общее зеркало, где уместится вся
Каппадокия – небо, земля, овца,
юркие ящерицы – но где лица
пропадают из виду. Только, поди, орлу,
парящему в темноте, привыкшей к его крылу,
ведомо будущее. Глядя вниз с равнодушьем
птицы – поскольку птица, в отличие от царя,
от человека вообще, повторима – орел, паря
в настоящем, невольно парит в грядущем
и, естественно, в прошлом, в истории: в допоздна
затянувшемся действии. Ибо она, конечно,
суть трение временного о нечто
постоянное. Спички о серу, сна

о действительность, войска о местность. В Азии
быстро светает. Что-то щебечет. Дрожь
пробегает по телу, когда встаешь,
заражая зябкостью долговязые,
упрямо жмущишься к земле
тени. В молочной рассветной мгле
слышатся ржание, кашель, обрывки фраз.
И увиденное полумиллионом глаз

солнце приводит в движенье копья, мослы, квадриги,
 всадников, лучников, ратников. И войска
 идут друг на друга, как за строкой строка
 захлопывающейся посередине книги
 либо – точнее! – как два зеркала, как два щита,
 как два

лица, два слагаемых, вместо суммы
 порождающих разность и вычитанье Суллы
 из Каппадокии. Чья трава,

себя не выдавшая отродясь,
 больше всех выигрывает от звона,
 лязга, грохота, воплей и проч., глядясь
 в осколки разбитого вдребезги легиона
 и упавших понтийцев. Размахивая мечом,
 царь Митридат, не думая ни о чем,
 едет верхом среди хаоса, копий, гама.
 Битва выглядит издали как слитное „О-го-го”,
 верней, как от зрелища своего
 двойника взбесившаяся амальгама.
 И с каждым падающим в строю
 местность, подобно тупящемуся острию,
 теряет свою отчетливость, резкость. И на востоке и
 на юге опять воцаряются расплывчатость, силуэт;
 это уносят с собою павшие на тот свет
 черты завоеванной Каппадокии.

ЛИТЕРАТУРА

Бродский, И.
 1992
 1992-99

Форма времени, Минск 1992.
Сочинения Иосифа Бродского в пяти томах,
 (указанные в тексте и в примечаниях буквами
 СИБ), Санкт-Петербург 1992-1999.

Вайльд, П.
 1995

Пространство как время. Послесловие к книге
Переселённая местность, Москва 1995.

- Лосев, Л.
1992 *Перпендикуляр (о поэтике переноса)*, в: Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения, Вермонт 1992.
- Лотман, Ю. М.
1992-1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1992-1993: I-III. [Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского Урания)].
- Мандельштам, О.
1966 *Разговор о Данте*, в: *Собрание сочинений в двух томах*, Нью-Йорк 1966: I-II.
- Смит Джеральд, С.
1986 *Версификация в стихотворении И. Бродского* Келломяки, в: *Поэтика Бродского*, Тенафли 1986.
- Уфлянд, Вл.
1992 *Предисловие*, в: И. Бродский, *Форма времени*, Минск 1992: I.
- Brodskij, I.
1987 *Fuga da Bisanzio*, Milano 1987.
1991 *Fondamenta degli incurabili*, Milano 1991.
1998 *Novant'anni dopo*, in: *Dolore e ragione*, Milano 1998.
- Burnett, L.
1990 *The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam*, in: *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, Ed. by Lev Loseff and V. Polukhina, Hong Kong 1990.
- Di Girolamo, C.
1976 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976.
- Gabba, E.
1995 *Modelli interpretativi della storiografia antica*, in: *Cultura classica e storiografia moderna*, Bologna 1995.

- Katalog*
1986 *Katalog Alte Pinakothek, München 1986.*
- Littré, E.
1885 *Dictionnaire de la langue française, Paris 1885: II.*
- Meckseper, C.
1968 *Zur ikonographie von Altdorfers "Alexander-schlacht", in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 22, 1968.*
- Poluchina, V.
1989 *Joseph Brodsky – a Poet for Our Time, Cambridge 1989.*
- Scherr Barry, P.
1990 *Beginning at the End: Rhyme and Enjambement in Brodsky's Poetry, in: Brodsky's Poetics and Aesthetics, Ed. by Lev Loseff and V. Polukhina, Hong Kong 1990.*

СЛОВО И ОБРАЗ, ИЛИ *ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ* В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Микаэла Бёмиг

В литературоведении предпринималось немало попыток сравнительного изучения литературы и других видов искусства (причём, литературу модернизма, декадентов и символистов сравнивали с музыкой, а произведения реалистической школы – с живописью); каждый такой опыт предлагал новый подход, новую точку зрения, однако ни один из них не сумел ввести сколько-либо убедительную и устойчивую методологию.

Попытки связать воедино различные виды художественного выражения при помощи какого-либо внешнего общего знаменателя, даже если не принимать во внимание хронологический сдвиг в развитии каждого искусства, оставляют значительную долю произвола в интерпретации. В зависимости от научного склада исследователя, разные виды искусства рассматриваются то как эманация мировоззрения данной эпохи или культурного течения (причём, оно определяет не только идеалы, но и формальные условности), то как эпифеномен материальной структуры, которая исторически, экономически и социально обуславливает и формы художественного исполнения, и тематические приоритеты, и стилистику.

Таким же проблематичным нам кажется содержательный анализ, то есть такой, который концентрирует внимание на репертуаре тем и мотивов, общих для разных видов художественного выражения. Поиски тематических констант, перебирающихся из одного искусства в другое пренебрегают тем невторостепенным фактом, что художественное содержание неотделимо от языка, который не только оформляет его, но и сильно на него влияет. Остаётся открытым вопрос, позволяет ли тождественность содержания при различии способов выражения (слово, краска, звук) увидеть родственную связь между определённой поэмой, картиной или музыкальной пьесой.

С известной долей осторожности следует относиться и к анализу, каким бы безупречным он не казался, стилистических направлений, композиционных и формальных реше-

ний, общих для всех видов художественного выражения. Портрету или живописному пейзажу присущи совершенно иные пластические качества, нежели литературному произведению, так же как поэтическое благозвучие выразительно отличается от музыкальной мелодичности. Весьма соблазнительные, а нередко и полноправные попытки применить к литературным текстам понятия, заимствованные из терминологии живописи (такие, как рамка, точка зрения, перспектива, передний план, фон) могут быть оправданы только если не забывать о том, что термин, имеющий определённое физическое или геометрическое значение в живописи, может быть употреблён в литературе исключительно как метафорическое выражение, указывающее на определённые формальные условности (ср. Успенский 1970: 172-218).

При попытке провести сравнительный анализ литературы и живописи, основываясь на некотором общем знаменателе, по моему, прежде всего следует заострить внимание на том единственном элементе, который является общим для этих двух видов искусства: это *образ*, присутствующий скрыто в словесности и открыто в изобразительном искусстве.

Само собой разумеется, что столь необходимое для нашего анализа понятие образа употребляется здесь не в качестве метафоры или иного риторического приёма, а в том смысле, в котором его определил Аристотель, в котором оно вновь появилось у эмпиристов XVII-XVIII веков, окончательно вошло в научный обиход в эстетической мысли русского реализма и до сих пор присутствует в критической англосаксонской, а с недавних пор и немецкой (ср. Vohn 1990) традиции. В такой интерпретации, основанной на теории зеркального отражения, образ рассматривается как яркое умственное отображение (идея) чувственного восприятия реального объекта, вызываемое воображением или фантазией (*там же*, 33). Соответственно, в этом смысле образ может воплощаться как в знаке изобразительном (текст живописи), так и в знаке языковом (поэтический текст), он является основной составляющей частью любого художественного выражения, претендующего на реализм.

В русской эстетике, лингвистике и семиотике, которые находятся под сильным влиянием канонов реализма и лишь недавно освободились от требований подражания природе, по-

нятие образа становится центральным, начиная с формулировки Белинского, по мнению которого поэзия – и искусство вообще – это „мышление образами”.

Достоевский и Гончаров также пользуются понятием образа для того, чтобы обозначить тот процесс абстрагирования, обобщения, типизации, который выделяет из временного потока постоянные и определённые формы, очищенные, так сказать, от шелухи случайности. Поэтому литература, чтобы не упасть до уровня самого плоского реализма, должна следовать примеру живописи и заботиться об отображении основных и наиболее значимых моментов событий и наиболее устойчивых черт характера персонажей, что позволяет ей вставлять в повествовательный поток описательные отрывки с тенденцией к живописной статичности и с конкретными пространственными признаками (ср. Гончаров 1977-80: VI: 457-458).

В этом контексте следует особо отметить одну важную отличительную черту русской лингвистической науки. Если для Соссюра понятие „словесного образа” лишь в незначительной степени относится к связи языкового знака, определяемого им как единство двух компонентов: означающего и означаемого, с областью чувственного восприятия, то Потебня выделяет ещё один составляющий элемент знака несомненно изобразительного типа; он пишет: „поэтический образ служит связью между внешнею формою и значением. Внешняя форма обусловливает образ” (Потебня 1990: 140). Следовательно, если в случае Соссюра мы имеем право говорить о линейности взаимоотношения составляющих частей языкового знака, об их бинарности, или даже двухмерности, то, по теории Потебни, слово, а за ним и поэтический текст в целом приобретают толщину, объёмность, пластичность, они как бы проектируются в трёхмерное пространство, центр тяжести которого сосредоточен не в умственном компоненте, а в области чувственного восприятия.

Понятие образа присутствует и в семиотике Лотмана, который представлял, что на фоне условного знака естественного языка ярко выделяется „вторичный знак изобразительного типа”, обладающий несомненным иконическим свойством (ср. Лотман 1971: 73-74).

Понятие образа также совершенно необходимо при определении статуса искусства как „модели” или „образа мира” в теории вторичных моделирующих систем.

В этой трактовке, образ является не только отпечатком, который мир оставляет на наших органах восприятия (не случайно говорят о *впечатлении*), но и тем увеличительным стеклом, той призмой, сквозь которую мы видим, прочитываем окружающую нас действительность. Это – связующее звено между субъектом и объектом, знанием и бытием. В зависимости от степени автономии, которую за ним признаёт данная философская или поэтическая школа, образ представляется либо пассивным отражением априорных сущностей, либо, наоборот, элементом, без которого невозможно осмысление данных, полученных через чувственное восприятие, либо даже активным мифотворческим вмешательством, тем волевым актом, который организует, формирует вселенную – а также её познание – по своему образу и подобию.

Что касается языка и литературного текста, теория образа не может не иметь последствий в области творческих ориентиров и психологии восприятия. С одной стороны, желанием создавать или воспроизводить живые, яркие образы можно объяснить интерес многих писателей к живописи, к иконическому знаку, непревзойдённому орудию подражания природе; с другой стороны, понятие образа служит своего рода мериллом оценки художественного текста, поскольку именно способность вызывать или подключать образы, скрытые на глубинном уровне слова, позволяет провести границу между эстетическим восприятием и просто семиотическим, иными словами, преобразовать „языковой знак” в „словесный изобразительный знак (образ)” (ср. *там же*, 72-74).

Через подключение *образов* поэтический текст освобождается от уз линейного искусства, развивающегося преимущественно вдоль временной оси, становится более пластичным, трёхмерным и одновременно связывается с коллективным зрительным воображением и с „образом мира”, формирование которого вплоть до появления кинематографа и телевидения было достоянием в основном изобразительного искусства. Произведения живописи, выполненные по эстетическим канонам эпохи, преломляли действительность сквозь призму определённого стилистического направления, предлагая тем

самым некое опосредованное видение, интерпретацию окружающего мира.

Чтобы рассеять тьму, которая окружает возможную взаимную зависимость живописного и литературного текста, можно идти двумя различными, но дополняющими друг друга путями. Один из них состоит в описании различий в реализации идей и умственных образов в этих двух смежных видах искусства. Анализ репертуара образов определённого исторического периода и географической области, совместно с изучением стилистических направлений, способствующих выявлению и художественному оформлению бесплотных мысленных образов, позволил бы не только накопить немало интересных данных о реалиях определённого времени и места, но и воссоздать тот „образ мира”, который прочитывается, например, в пространственно-временной структуре разных произведений, а также определить содержательный состав коллективного воображения, каким оно предстаёт перед нами из описаний мира природы и человека. Если с синхронной точки зрения для установления иконических нагрузок литературного текста весьма плодотворно прибегнуть к живописным изображениям того же периода, то в диахронии сравнение с живописью становится совершенно необходимым: ведь только на основе своего рода исторической грамматики образов становится возможным уловить сдвиги в зрительных, чувственных – а отчасти и семантических – ассоциациях, вызываемых одним и тем же словесным выражением в разные исторические моменты. В отличие от литературных текстов, живопись, ставящая своей целью (по крайней мере до эпохи абстракционизма) создать как можно более непосредственную и конкретную картину материального мира, позволяет не только констатировать изменения чисто физических свойств предметов, но и пролить свет на множество коннотаций, которые сопровождают их имена.

Второй путь состоит в интертекстуальном подходе: при этом предполагается, что литературные и живописные тексты связаны между собой определённой корреляцией. Иными словами, рассматриваются произведения живописи или графики, вдохновлённые литературными прототипами (классический пример – серия *Демонов* Врубеля, созданных под впечатлением от поэмы Лермонтова); и наоборот, поэтические сочи-

нения, навеянные пластическими образами, которые, можно сказать, используются в качестве *пред-текста* для создания литературного произведения.

Такого рода образы распознаются в тексте как благодаря цитате, так и через более или менее скрытый намёк на отдельные их детали, а иногда и через прямое описание – подробное или избирательное, с того или иного ракурса – пластического оригинала. Так иногда бывает достаточно указать название, ключевое слово или имя автора произведения, иными словами, тот словесный элемент, который через своего рода метонимический перенос вызывает в уме читателя целый мир зрительных ассоциаций, по богатству и выразительности сильно превосходящий само слово.

В других случаях поэтический текст стремится воссоздать своими средствами зрительную действительность, делая акцент на основных тематических характеристиках оригинала или на воспроизведении его стилистических и формальных приёмов. Таким образом, возникает замкнутый круг, внутри которого две вторичные моделирующие системы, по мере нарастания взаимных семантических наслоений, не только сопоставляются, но и обогащают друг друга; если живописный образ может послужить точкой отправления для литературной разработки или образцом для метафоры, придать поэтическому тексту пластичность, объёмность, то текст, в свою очередь, проясняет смысловую сущность живописного произведения и в то же время нагружает его новыми коннотациями, по-новому осмысляет его символику на основании позднейших литературных интерпретаций, что часто далеко выходит за рамки намерений художника.

Изучение наиболее популярных живописных образов определённой эпохи, изобразительных элементов, имеющих одновременно живописные и литературные валентности, а также символики, нарастающей на них с течением времени, не только пополняет наши знания по истории искусства и литературы, но и является немаловажным фактором для истории восприятия и критической интерпретации произведения искусства в разные исторические периоды, что даёт также возможность выявить основные инварианты коллективного воображения, присущие совершенно разным, на первый взгляд, эпохам.

В России XIX века, а до некоторой степени и XX, было по крайней мере три эмблематических образа, имевших широкий резонанс в литературе. По аналогии с термином *лейтмотив* я предлагаю называть их немецким словом *Leitbild*, добавляя к первичному значению „образец”, „модель” дополнительный смысловой оттенок „повторяющийся образ”. Это: 1) *Последний день Помпеи* (1830-33 г.) Карла Брюллова (ср. Медведева 1968); 2) *Явление Христа народу* (1837-57 г.) Александра Иванова, за которым, а отчасти и в противовес которому во второй половине XIX века последовали остальные изображения Христа – Николая Ге, Ивана Крамского и Василия Поленова; 3) *Сикстинская Мадонна* Рафаэля (ср. Вогі 1990). Может быть, не является простым совпадением тот факт, что первые две картины опираются на литературный сюжет, соответственно: письмо Плиния Младшего Тациту (VI, 6), в котором говорится об извержении Везувия в 79 г. н.э., и отрывок из Евангелия от Иоанна (1, 29-31); это, несомненно, способствовало литературной ассимиляции этих картин.

Я проиллюстрирую своё утверждение об эмблематических изображениях и их литературной судьбе на примере полотна Брюллова. Отголоски определённых живописных образов или их деталей могут проявиться в литературном произведении как на формальном, так и на содержательном уровне. Так аналогии могут проходить в темах, мотивах, одним словом, в идеологической подоплёке произведения или же выражаться в палитре, пространственной композиции, в характеристике персонажей, в организации сцен. Если начало истории внедрения в литературный контекст этого произведения ознаменовалось своего рода поэтической парафразой, в которой более или менее точному пересказу содержания сопутствуют формальные приёмы, воспроизводящие тематические и стилистические оттенки картины, то впоследствии, когда словесные ассоциации этого образа утвердились окончательно, даже незначительного намёка обычно было достаточно, чтобы отослать читателя к знаменитому полотну, а заодно и ко всем его чувственным и смысловым коннотациям.

Последний день Помпеи оказался в центре жестоких дебатов с момента выставки в Эрмитаже летом 1834 года, однако вскоре эта картина стала превозноситься как наивысшее выражение русского живописного гения. По случаю торжеств

в честь Брюллова, организованных полтора года спустя в Москве, Баратынский пишет стихотворение *Там, где парил орёл двуглавый* (1836), в котором он приветствует картину как начало русской живописи:

И был последний день Помпеи
Для русской кисти первый день.

Такая оценка картины вновь появляется десять лет спустя в философско-художественном споре, заключающем „Седьмую ночь” из романа Владимира Одоевского *Русские ночи* (1844), в котором полотно Брюллова приравнивается к шедеврам Микельанджело и Рафаэля.

Эта картина, в которой средствами живописи передаётся апокалиптический мотив конца эпохи, заката культуры (в данном случае – это классический мир), самим своим названием „последний день”, а не, скажем, „гибель Помпеи” или „разрушение Помпеи” отсылает к пласту в основном литературных произведений, объединённых катастрофической тематикой, воспевающих смерть и разруху: *Последняя смерть* (1828) и *Последний поэт* (1835) Баратынского, *Последний катаклизм* (1831) Тютчева, *Последний сын вольности* (1830-31) и *Последнее новоселье* (1841) Лермонтова, *Последний квартет Бетховена* (1831) и *Последнее самоубийство* (1844) Владимира Одоевского, а также *Последний Колонна* (1832-45) Кюхельбекера.

С годами упоминания о картине появлялись как в стихотворных, так и в прозаических произведениях, авторы которых прибегали к этому образу, с одной стороны, из-за его символики, а с другой стороны, из-за его политических коннотаций, более или менее открыто намекая на современную им историческую конъюнктуру. Такого рода прочтение, которое предпочитает содержательный аспект произведения его формальному исполнению (хотя оно играет не последнюю роль и решительным образом регулирует эстетическое восприятие и воспроизведение), концентрирует внимание на главной тематической линии: угроза человеку от природного катаклизма, который уничтожает культурные достижения и прекращает физическое существование самих людей. С этой целью из картины вырываются отдельные эмблематические

детали, и затем им придаётся вполне определённое семантическое значение. Таким образом, отдельные подробности или картина в целом, пройдя сквозь процесс абстрагирования и повторной интерпретации, нагружаются символическими значениями, нередко превышающими замысел автора, которые проявляются каждый раз, когда выполняются определённые историко-политические или логико-смысловые условия.

Александр Пушкин одним из первых запечатлел в стихотворении *Везувий зев открыл* (1834) свежие впечатления от созерцания полотна Брюллова и особо подчеркнул некоторые подробности его сюжета:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ гонимый страхом,
Под каменным дождём, под воспалённым прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

При описании сюжета картины, поэт переходит от констатации реальных событий, стоящих вне рамок полотна (извержение Везувия, ставшее причиной катастрофы), к изображению сцены, непосредственно запечатлённой художником (последствия стихийного бедствия). Эта смена перспективы подчёркивается переходом от прошедшего времени глагола в первом двустишье к настоящему времени следующих строк (подробности см. Лотман 1992-93: II: 445-451).

Взгляд поэта – а вместе с ним и читателя – пробегает по полотну наискосок, из правого верхнего угла в левый нижний. При этом бросаются в глаза три тематические линии, обозначенные на уровне синтаксиса тремя отдельными предложениями: 1) персонифицированный Везувий с раскрытым зевом, клубы дыма, пламя; 2) землетрясение, шатающиеся колонны, рушащиеся кумиры; 3) народ, преследуемый олицетворённым страхом („гонимый страхом”), град камней, раскалённая пыль, бегущая толпа людей всех возрастов. Иными словами, внимание читателя заостряется сначала на самом стихийном бедствии, затем на разрушении плодов человеческой цивилизации и, наконец, на уничтожении самого человека.

В своём стихотворении Пушкин делает также попытку передать дух картины Брюллова и на формальном уровне. Так частые *enjambements* передают ощущение расшатанности, скольжения несущих конструкций, создаётся ощущение нестабильности. Несколько синтаксических параллелей и многочисленные звуковые аллитерации придают стихам ту же цикличную замкнутость, что присутствует и в картине, где волнообразное движение толпы разбивается о преграду стены и стоящих по бокам и ещё не рухнувших пилястров.

Это стихотворение Пушкина подлежит и политическому истолкованию. Такая его интерпретация преобладала в критике второй половины XIX века, которая наделяла полотно совершенно новым для него смыслом: смена глагольного времени при переходе от первого двустишья к следующим строчкам стихотворения знаменует обращение поэта к современности, а персонификация Везувия и страха наводит на мысль о параллели с угнетением одного человека другим. Только при таком толковании алое пламя, выползающее из зева Везувия, может быть приравнено к боевому знамени, а также объясняется восклицательный знак после слов „кумиры падают”. По этому поводу нелишне будет заметить, что уже в *Медном всаднике* (1833) конная статуя Петра Первого ни разу не называется просто статуей, а именуется не иначе, как *кумир* или *истукан*, и что Брюсов в своём знаменитом эссе о пушкинской поэме говорит о „понимании Петра в *Медном всаднике* как воплощения, как символа самодержавия” (Брюсов 1987: II: 169; см. также II: 172).

То, как сильно Пушкин переживал образ, запечатлённый полотном Брюллова, видно из его *Египетских ночей* (1835), где среди тем, предлагаемых итальянскому импровизатору, фигурирует и *Последний день Помпеи*, а также из рецензии на *Фракийские элегии* Виктора Теплякова (1836), в которой Пушкин выражает мысль о связи замысла *Последнего дня Помпеи* с копией фрески *Афинская школа* из станц Рафаэля, сделанной Брюлловым в 1823-28 годах, и которую сам художник впоследствии определял как подготовительный эскиз для своего главного произведения. По мнению Пушкина, эта работа, которая дала Брюллову возможность наблюдать и другую знаменитую фреску *Пожар в борго*, оставил в уме художника неизгладимый отпечаток, в котором слились воедино стихийное

бедствие, разрушение Помпеи, падение кумиров и бегущая толпа.

За сжатым поэтическим пересказом Пушкина, в котором он передаёт отдельные живописные детали, следует с небольшим отрывом несколько упоминаний картины Брюллова у Александра Герцена. В его статье *Москва и Петербург*, написанной в 1842, но опубликованной только в 1857 году, мы читаем:

Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей страшный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в Помпее, – это вдохновение Петербурга! (Герцен 1954-65: II: 40).

Кроме этого, имеется одна его дневниковая запись, датированная 22 сентября 1842 года, в которой очерчивается возможность толкования полотна в политическом ключе:

Высочайшее произведение русской живописи, разумеется, *Последний день Помпеи*. Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная *Naturgewalt*, с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало, воображение дополняет и видит ту же гибель за рамами картины... Почему русского художника вдохновил именно этот предмет? (*там же*, II: 229).

Образ необузданного гнева стихии, по мнению Герцена, не сводится к конкретному событию извержения Везувия, но отражает мрачный, апокалиптический взгляд на мир. Устанавливая метонимическую и одновременно метафорическую связь между картиной разрушения, изображённой на полотне Брюллова, и русским обществом своей эпохи, связь прошлого с настоящим, писатель расширяет значение картины, делает его более конкретным. Несмотря на то, что картина была написана в Риме, он видит в ней продукт – и гениальное отображение – гнетущей атмосферы Петербурга времён Николая I.

Более чем через 20 лет в статье *Новая фаза русской литературы* (1864) Герцен вновь возвращается к Брюллову и его шедевру, специально задерживаясь на некоторых деталях полотна, в своё время уже подмеченных Пушкиным, как толпы застывших от ужаса людей, пытающихся укрыться от стихийного бедствия, землетрясение, извержение вулкана, кактаклизм; он пишет:

...они падают под ударами дикой, тупой, неравной силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере (*там же*, XVIII: 188).

Во второй половине XIX века тема разрушения, гибели одного, но весьма показательного города и его культуры расширяется до масштаба апокалиптической идеи конца исторической эпохи, заката цивилизации и крушения её, теперь уже ложных, кумиров. Начиная с 40-х годов эта тема, тесно связанная с историей падения Римской Империи, особенно прочно входит в политические дебаты российской интеллигенции (как славянофильских, так и западнических настроений), которая старается увидеть здесь аналогию с судьбой современной Европы и России. Падение Помпеи, стёртой с лица земли извержением Везувия, становится, таким образом, парадигмой крушения Римской Империи, которая была уничтожена не менее стихийным и травматическим вмешательством таких факторов, как повсеместное распространение нового духовного начала, проповедуемого христианством, а также вторжение варваров. В то же время, в падении Помпеи видится метафорическое предвосхищение заката западной цивилизации и падения Российской Империи и её высшего социального класса, пропитанного западной культурой, под натиском новых варваров – пролетариата на Западе и крестьянских масс в России (ср. *О движении народов в конце V века*, 1835, Гоголя, а также *С того берега*, 1850 и 1855, и *Концы и начала*, 1862-63, Герцена). Особенно эта идея отстаивалась Герценом, который в третьей главе своей апокалиптической книги *С того берега*, вышедшей в 1850 в немецком переводе, а пять лет спустя по-русски, проводит параллель между прошлым и настоящим во всей её ужасающей ясности. На примере судьбы Геркуланума и Помпеи он подчёркивает в своём историческом анализе неизбежность падения всякой цивилизации, ещё раз прибегая к терминам, вдохновлённым полотном Брюллова, как *катаклизм* и *Naturgewalt* (ср. *там же*, VI: 58-59).

В таком мрачно-предостерегающем толковании картину *Последний день Помпеи* наследует XX век. Одним из последних отголосков полотна Брюллова, превратившегося к тому

времени из изображения природного катаклизма в пророческое возвешение о крушениях совсем другого масштаба, является заключительная сцена *Короля на площади* (1906) Александра Блока. В тексте пьесы явно ощущается дух картины, впрочем, ни разу не названной открыто, особенно в тех местах, где автор вставляет ключевые слова или эмблематические образы, используемые не только в их прямом значении, но и в качестве ссылок на детали известной картины. И в самом действии пьесы, и особенно в ремарках, описывающих сцены, ясно прочитываются намёки на картину Брюллова, а в лексике встречаются реминисценции из стихотворения Пушкина. Не только в цветовой палитре пьесы преобладают оттенки чёрных, красных и жёлтых тонов, доминирующих на полотне Брюллова, но и в описании декораций пьесы вставлены отдельные его элементы, а также – особенно в последнем акте – использована его пространственная композиция: свинцовые тучи в небе, клубы пыли, признаки приближающейся бури, молнии, красный цвет факелов, лица людей, выражающие тревогу, взбешенная толпа, вбегающая на площадь и на ступени террасы (ср. лестницу в левой части полотна Брюллова), падающие колонны (Блок: *расшатываются колонны*; Пушкин: *с шатнувшихся колонн*), рушащаяся терраса, которая увлекает за собой толпу и Короля, оказывающегося ничем иным, как статуей, идолом (Блок: *истукан*; Пушкин: *кумир*).

Через несколько лет опять звучат – отчасти опосредованные стихотворением Пушкина – реминисценции из Брюллова в поэме Хлебникова *Зверинец* (1909 и 1911):

Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш домов.

И ещё раз, уже во второй половине XX века, Александр Солженицын в четвёртой книге *Архипелага ГУЛАГа* (1973) под названием *Душа и колючая проволока* описывает тот дантов Ад, в который ниспровергаются осуждённые по прибытии в тюрьму, прибегая к выражениям, отсылающим к картине Брюллова, со всеми приставшими к ней ассоциативными наслоениями:

Так было у многих, не только у одного меня. Наше первое тюремное небо – были чёрные клубящиеся тучи и чёрные столбы извержений, это было небо Помпеи, небо Судного дня, потому что арестован был не кто-нибудь, а Я – средоточие этого мира (Солженицын 1973-75: IV: 589).

Таким образом, до второй половины нашего века в России картина, романтический пафос которой столь же силён, сколь изящны её типично академические формы, картина, которая с самых первых публичных выставок в Европе пришлось по нраву лишь консервативным кругам Рима и Петербурга, а в Париже, колыбели нового романтического искусства, представленного сверстником Брюллова Делакруа, подвергалась жестокой критике, стала тем источником, из которого почерпывались образы, живописующие космический катаклизм; с течением времени эти образы всё теснее переплетались со множеством литературных отголосков, вызванных за долгие годы *Последним днём Помпеи*.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов, В. Я.
1987 *Сочинения в двух томах*, Москва 1987: I-II [см. *Медный всадник* (1909)].
- Герцен, А. И.
1954-1965 *Собрание сочинений в 30-ти томах, 33-х книгах*, Москва 1954-1965.
- Гончаров, И. А.
1977-1980 *Собрание сочинений в 8-ми томах*, Москва 1977-1980: I-VIII [см. *Намерения, задачи и идеи романа Обрыв* (1885)].
- Лотман, Ю. М.
1971 *Структура художественного текста*, Providence 1971.

- 1992-1993 *Избранные статьи в 3-х томах*, Таллинн 1992-1993: I-III [см. *Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи*].
- Медведева, И.
1968 *Последний день Помпеи (Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов)*, "Annali", Sezione slava, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1968: XI: 89-124.
- Потебня, А. А.
1990 *Теоретическая поэтика*, Москва 1990.
- Солженицын, А. И.
1973-1975 *Архипелаг ГУЛАГ*, Париж 1973-1975.
- Успенский, Б. А.
1970 *Поэтика композиции*, Москва 1970.
- Bohn, V. (ред.)
1990 *Bildlichkeit*, под ред. V. Bohn, Frankfurt am Main 1990.
- Bori, P. C.
1990 *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Bologna 1990.

РИСУНКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Татьяна Николеску

Какое место занимали рисунки, краски, рисование в творческой деятельности Андрея Белого? Можно процитировать в ответ несколько высказываний, например, признание самого писателя, который в письме к Мейерхольду от 22 августа 1927 г., говоря о схеме-макете для будущей постановки драмы *Москва*, писал:

Я перечертил и перекрасил до пяти планов и из поправок и ретушей вылепилось предложенное „со-сцение”, выполненное мною „каракульно”; но я не умею провести и прямой линии, а надо было в минуту рисования стать „художником”, т.е. всё это увидеть (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, 1160, л. 23 и след.);

и Клавдия Бугаева сообщает в своих воспоминаниях о другой самооценке Белого: „Какой я художник! Прямой линии провести не умею” (Бугаева 1981: 126 и след.). Одновременно она же рассказывает с каким увлечением рисовал писатель и карандашом, и акварелью, и многие материалы из архива, дошедшие до нас (схемы к лекциям, пейзажи Грузии и Армении, зарисовки-иллюстрации к своим собственным произведениям и другие), подтверждают это.

Как можно определить или объяснить это увлечение? Алексей Ремизов, составивший небольшой альбом из рисунков Белого, находящихся в его распоряжении, видит в них „игру”:

В рисовании Андрея Белого было что-то от игры, – пишет он, – как дети усядутся к столу и примутся рисовать, пока не надоест, а потом начнётся другая игра, а испачканные чернилами, а всего чаще красками листы с фантастическими рисунками, в которых никогда не употребляется линейка и резинка, ...летят со стола на пол, а с пола в печку. Игра, а не мастерство (Ингольд 1987: 169).

Конечно, мотив игры был органически присущ творчеству Белого, однако, может быть, Ремизов преувеличивает, когда видит в „иллюстрациях” только то, что „преднамеренность и

отчётность превращаются в фантастические узоры, ничего не объясняющие”.

Иной подход к ним у Клавдии Бугаевой. А именно кавказские рисунки, по её мнению, появились как возможность „закрепить характерные мелочи посещаемых мест”, не позволить стереться или вовсе исчезнуть впечатлениям, которые должны были лечь в основание того или другого задуманного произведения (см. Бугаева 1981: 125). Думается, что именно непосредственная связь с творчеством может быть объяснением для подлинной страсти Белого к рисованию. Причём, та же К.Н. Бугаева даёт нам ценные сведения о технике, использованной в рисунках акварелью, которыми писатель особенно увлекался. Сперва шла „загрунтовка”, т.е. нанесение одного цвета-фона, затем раскраска и в финале „промыв”, наиболее трудная операция, поскольку рисунок покрывался полностью тонким слоем воды, чтобы получить „единство и цельность тона” (*там же*, 128). Причём, Белый и его жена неоднократно говорят о большой душевной отдаче, с которой они проводили эту работу. Белый даже прибегает к слову „маририум”¹. Свидетельства, приведённые выше, да и другие факты, о которых будет идти речь дальше, могли бы создать впечатление, что этот подчеркнутый интерес к живописи характерен именно для послереволюционного творчества писателя. Однако же ограничить вопрос только этим периодом вряд ли было бы правильно. Правда, в произведениях 20-ых г. внимание к краскам, к видению пространства, к перспективе, к размещению предметов в пространстве занимает важное место в произведениях и в раздумьях писателя. Достаточно обратиться к первым редакциям романа *Москва*, вернее, к его письменным „загрунтовкам”, чтобы понять, как продумано и выборочно подходил писатель к краскам, определявшим человеческий и веществен-

¹ В письме к Р.И. Иванову Разумнику от 30 июля 1929 г. писатель жалуется: „каджорские колориты нас... замучили... две недели добровольно укладывали себя в лоск, сиюсь схватить в убогих каракулях хотя намеков на 1/100 того, что видели, как колорит...” (Белый 1960: 237). Об этом увлечении он говорит и в письме к Б. Пастернаку из Каджор, от 23 июля 1928 г. (Белый 1988: 695).

ный мир². И в то же время не следует забывать, что и в первый период творчества эти вопросы не игнорировались, даже если, быть может, уступали первое место музыке. Достаточно вспомнить хотя бы обилие красок и их роскошную утонченность в сборнике *Золото в лазури* или своеобразные литературные „параллели” с некоторыми рисунками и холстами Борисова-Мусатова или Сомова в разделе *Прежде и теперь* из того же сборника. А также сослаться на статью *Священные цвета* или на значение красок-пятен в *Серебряном голубе* и *Петербурге*.

Однако же важно не соотношение „музыкального” с „визуальным”, сколько то место, которое последнее по-настоящему занимает в позднем творчестве Белого, и тот факт, что многие теоретические поиски, которые в начале века отдавались преимущественно музыке, теперь переносятся в область живописи. Происходит некоторое смещение, которое по всей вероятности не чуждо отголоскам новых экспрессионистических тенденций, заметных в произведениях писателя 20-ых гг. В этих своих поисках Белый опирался на опыты некоторых современных ему живописцев, ищущих новых путей в художественном освоении действительности, таких как Петров-Водкин и Матюшин. В учении Петрова-Водкина о „сферической перспективе”, противопоставленной традиционной „итальянской”, можно найти источники той характерной манеры Белого 20-ых гг., которую он сам называл „мозаичной лепкой текста”.

Клавдия Бугаева подчёркивает в своих воспоминаниях то значение, которое имело для Белого знакомство с „наукой видеть”, пропагандируемой Петровым-Водкиным.

Он пользовался этим выражением постоянно на лекциях, в разговорах, в письмах, развивал и углублял его в книгах: в *На рубеже*, в *Мастерстве Гоголя* и др. (*там же*, 285).

Живопись вся есть „наука увидеть” (Белый 1928: 265);
...живопись это – наука увидеть (Белый 1928а: 230),

2 В рукописях романа *Москва* есть интересные подготовительные материалы, группирующие красочные эпитеты, например: „тёмно-чёрное”, „жёлто-зелёно-чёрное” и т.д.

любил повторять писатель. Можно также отметить родственность, иногда почти совпадения между некоторыми высказываниями Андрея Белого и отдельными мнениями Матюшина, выраженными в статье *Опыт художника новой меры*: „Я понял, как ещё мало развито у нас пространственное чувство и воображение, как неглубоко и узко смотрит наш глаз”, пишет Матюшин. Ему почти вторит Белый:

Почему наш глаз не может вращаться? Сидит себе неподвижно в глазнице и несет нам обманные вести (Бугаева 1981: 117).

Своеобразным противостоянием этому несовершенству обычного ракурса „видеть”, попыткой дополнить его неполноценные вести выступают приёмы, распространённые в поздней прозе Белого: разгляд, подгляд, догляд, – с одной стороны, а с другой – широкий охват перспективы, своеобразное синтетическое восприятие, изображение в контексте „всё во всём”.

Сетую на скудные возможности глаза, Матюшин одновременно указывал на его потенции, усовершенствованные на протяжении человеческой истории, а именно переход от одного измерения, горизонтального, ко второму – вертикальному, а затем к третьему – глубинному, провозглашая необходимость четвёртого. Белого увлекали практические опыты, проводимые и Петровым Водкиным, и Матюшиным для осуществления „нового смотрения”, „новой видимости”, которые означали и „новые мироопределения” с целью достигнуть видение переднего и заднего, „научиться видеть затылком, теменем, висками и даже следами ног”. О том, насколько это волновало писателя, можно судить по письму к Пастернаку из Коджар от 23 июля 1928 г., в котором он делится мыслями о „координатных осях” (длина, ширина и высота), которых „не три, а четыре” в качественном восприятии, которое и есть собственно восприятие. И объясняет:

на высотах присоединенной глубинной перспективы, качественно противоположной перспективе высотной, мы видим пространство не 3-х, 4-х измерений: воочию. Но четвертое измерение (во время-пространстве) есть время. Итак: на вершинах гор мы видим время: глазами из него выходя.

Белый рассказывает Пастернаку об опытах, проводимых им, в подтверждение и проверку этих своих мыслей (взбеги, спуски, разгляды „и детские зарисовки контуров при помощи карандаша”), сетуя, что он „не художник по профессии”, не „мыслитель и перспективист”, а то „мог бы написать новый трактат о перспективе”, исходя не из 3-х осей, а из 4-х.

Такое „широкое смотрение”, если использовать термин Матюшина, или „всё во всём”, по выражению самого Белого (подхваченному, между прочим, и Мейерхольдом), означает охват-синтез, в котором форма и цвет-краска сливаются и взаимодействуют органически. Рождается, по словам того же Матюшина, „глубоко соединяющая картина всех цветностей и форм”, широкий охват живой „цвето-формовой объёмности”. Именно упругостью форм и яркостью „цветностей” отличаются многие страницы таких произведений как *Ветер с Кавказа*, *Армения*, *Москва*. В этой работе главным союзником, и если можно так выразиться, поставщиком материала служила ему природа. Природе он очень доверял (Бугаева 1981: глава *Природа*). „Использованием” даров природы были и разгляд в лесу игры света и тени, и известное собирание камешков в Коктебеле, и коллекционирование листьев. Из этого „материала”, в особенности из листьев, составлялись целые полотна, красочные, своеобразные: „...вставали в памяти Грюневальд, Лука Кранах, Рембрандт”, – вспоминает Клавдия Николаевна (*там же*, 178). Такие листики сыграли значительную роль в „композиционном разрешении” романа *Москва под ударом* (*там же*, 178-179). Цветовые композиции, подсказанные природой, переносились потом на бумагу по уже указанной процедуре; загрунтовка, раскраска, промыв, всё это составляя своеобразную переходную стадию к письменному тексту. Белый очень любил эту работу, работал „с яростью, с самозабвением, с бессонными ночами”, как сам признаётся Иванову-Разумнику (Белый 1960: 237). К сожалению, из-за непрочности самого материала, а также из-за превратностей судьбы Белого эти ценные свидетельства его писательской лаборатории не сохранились.

Увлечение линией и краской не были самоцелью для писателя, так же как и не носили лишь вспомогательный характер иллюстрации к тексту. Не следует игнорировать следующее уточнение в том же письме к Иванову-Разумнику:

„важно то, что осознавалось в процессе мазанья и ощупыванья красок... Верьте, тут не искусство, а познание”. И дальше: „То, что начинается с глазу, должно кончиться рукой; зрение вызывает к объяснению, а объяснение к воспроизведению, пусть к каракулям...”. Этой точкой встречи „познания” и „объяснения” определяется место рисунков Белого в контексте его творчества, в особенности позднего периода.

Эти рисунки можно отнести к двум группам: с одной стороны, графика: преимущественно схемы, чертежи, с другой – портреты, пейзажи, наброски сцен (см. Кайдалова 1988: 597-605); использованная техника: частично карандаш или чернила, частично акварели, иногда всё вместе.

Белый неоднократно обращался к схемам и чертежам в 20-ые гг. и можно предполагать тут некоторое влияние Штейнера, который любил сопровождать свои лекции рисунками на доске, иллюстративными схемами, именно с целью „объяснения”, прояснения мыслей. Среди наиболее известных и интересных схем Белого нужно назвать те, которыми он пользовался на лекциях по истории культуры. При сочетании архитектурного видения с геометричностью рисунка создаются причудливые контуры зданий, в которых намёки на готику совмещаются с деталями русского церковного зодчества, как некая символическая обрисовка пути человеческого ума к достижению вершин духовности. В этих схемах зачастую чисто графический рисунок сочетается или даже уходит на второй план, уступая место стилизации под античные элементы (карниатиды, знамёна, странные людские фигуры), с использованием акварели. Плодотворны в плане „познания” и „объяснения” чисто графические рисунки, как те, которые дают схему жизненной и творческой биографии писателя, в виде приложения к письмам, адресованным в 1927 г. Иванову-Разумнику или те, которые сопутствуют последним литературоведческим книгам писателя, а именно *Ритм как диалектика и Медный Всадник* и *Мастерство Гоголя*. Схемы, приложенные к книге о Гоголе, используют статистические данные, обращаются к геометрическим элементам и в этом причудливом сплетении передают не менее причудливые движения мысли автора, стремящегося проникнуть и познать стилистические глубины текста. Лучшим свидетельством об их воздействии на читателя или слушателя могут послужить слова Эйзенштейна: „бли-

стательный комментарий” и „смелые гипотезы” историка литературы. Эйзенштейну посчастливилось присутствовать при чтении самим Белым отрывков из книги *Мастерство Гоголя*. Это чтение удивило и, может быть, даже ошеломило необычным подходом к гоголевскому тексту:

...вдруг внезапно Белый обрушивает на вас таблицу за таблицей, выкладки и цифры. Чего? Процентного содержания разных красок в палитре Гоголя на разных этапах его творчества. И как бы из хаотического скича персонажи Гоголя выстраивались в ряды по старшинству признака, по этапу развития ведущей черты, по движению характеристики, приобретавшей все более глубокое осмысление, так внезапно же казалось бы своевольный калейдоскоп игры красок сквозь повести и рассказы, поэмы и „вечера”, пьесы и очерки оказываются стоящими в таких же строгих рядах нарастаний и спадов, усилений и ослаблений, расцветаний и увяданий... Чудо, чудо, чудо кропотливости и внимания. Чудо бережливости и уважения. Чудо прозорливости и поэтического сродства с душою автора. Дальше как во сне или в вихре видения (Анчугова 1988: 675).

Несколько отдельно стоит в этой серии схем и чертежей схема-макет к драме *Москва* (по одноимённому роману), как известно, не нашедшая своего сценического воплощения (см. *рис. 1*). История и сам характер этой схемы – ещё одно доказательство того, что рисунки не были для Белого простой иллюстрацией, а выражали определённые поиски или выявляли индивидуальность произведения. Инсценировка романа делалась автором по просьбе Мейерхольда, сценические опыты которого всё больше привлекали внимание Белого именно своими смелыми „визуальными” поисками. Получив текст драмы, режиссёр предложил автору очень интересную схему для постановки, уже прошедшую через одну сценическую проверку, а именно уже испробованную для пьесы *Лес*. Эта схема, задуманная в конструктивистском стиле, но не лишённая и некоторых отголосков стиля „Мира Искусства”, позволяла объединить весь спектакль вокруг центральной оси: лестницы-спирали, т.е. охватить синхронно развитие сцен („со-сцение” по словам Белого), что, по мнению Мейерхольда, соответствовало структуре произведений Белого, где „всё во всём”.



Рисунок 1 – Макет А. Белого к драме Москва

Сама идея спирали сразу же увлекла Белого, но присмотревшись к предложенной ему схеме, он понял, что есть определённые несоответствия (пространственно-временного характера) между текстом сделанной им драматизации и идеей Мейерхольда. Он решил переделать свой текст. Но в ходе работы понял, что единственный выход – это отказаться от ма-

кета Мейерхольда и создать свой собственный в полном соответствии с переработанным им текстом. Что и сделал с полным сознанием, что он не художник, но и с полной ответственностью, что его схема осуществляет нужное единство с текстом драмы. Таким образом воля писателя выявилась в двух планах – и рисунка, и литературного текста. Макет как бы обнажил сущность романа, перешедшего в пьесу, и выпустил на поверхность некоторые глубоко в нём заложенные настроения, получившие теперь открытое звучание, как воспоминания о Дорнахе, как реминисценции бытия того периода.

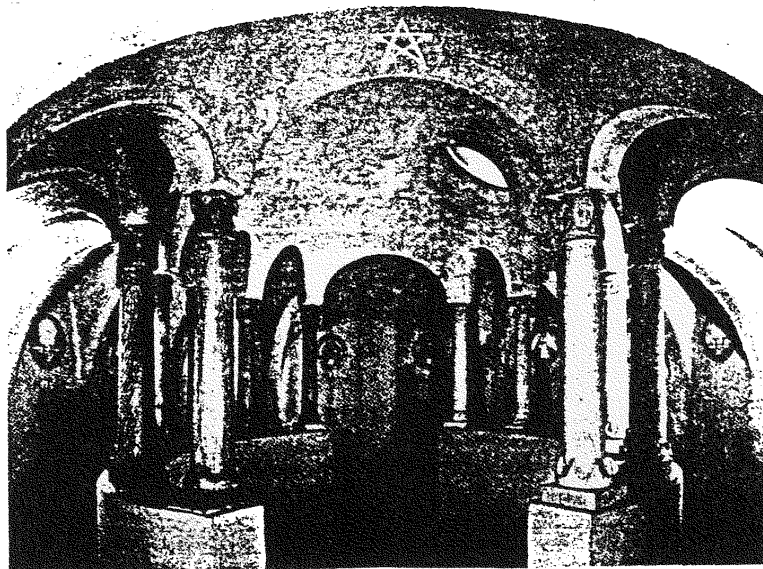


Рисунок 2 – Макет Гэтеанума в Мальше

Всем своим обликом макет явно отсылает к первому Гэтеануму, быть может, даже к первоначальному замыслу здания, которое собирались воздвигнуть в Малше (см. *рис. 2*). Сходство купола и несколько тяжеловесного приземистого общего контура, дополняется присутствием звезды-пентаграммы; в высшей же части рисунка, в аудитории, где выступает как некий Бог-Саваоф, профессор Коробкин, полукруглые спинки

стульев воспроизводят рисунок окон или быть может намекают на архитравы и капители. Один же из рисунков, находящихся в архиве Белого и изображающих Коробкина на лекции (рядом доска, энергичное движение руки) может быть соотнесён с фотографиями Штейнера на лекциях во время строительства Гэтеанума. Не менее важны цвета, использованные в раскрашивании макета. Коробкин в аудитории и кабинет Коробкина – единственные части схемы, окрашенные в голубой цвет, цвет духовности. В здании Гэтеанума голубыми были южно-северные окна, определённые как „Воля” и „Дума”, рисунки которых были составлены Штейнером.

Можно было бы провести и другие цветовые соответствия между макетом и колоритом окон. На схеме преимущество за зелёным цветом, цветом зла, в который должны были быть окрашены окна, подступающие к красному цвету, указывающему на пространство инициации. Эти окна определены как „Люциферианские духи” и „Духи страдания”. Розовый цвет на схеме Белого распространяется на комнату Лизаши, намекая на её пробуждение к свету и разрыв с окружающим её миром, выдержанным в зелёном, чёрном, тёмносинем цвете. Если же ещё вспомнить посвящение Ломоносову, то можно предположить, что Белый преднамеренно отказался от макета Мейерхольда и разработал свой собственный, чтобы в театральной постановке, которая предполагала возможность более непосредственного и открытого обращения к публике, нежели роман, передать глубоко заложенные в тексте мысли о свободе человеческого духа. Но, может быть, макет говорит подспудно и о чём-то другом? А именно о неизжитой тоске по Асе? Ведь она заведовала работой на витражах, о чём и рассказывает в большой статье, посвящённой этому вопросу в недавно выпущенном альбоме (см. Steiner 1996). Так или иначе схему, созданную Белым, вряд ли можно считать просто рисунком и ничем другим. Она выходит за такие пределы и является скорее документом, в котором живут душевные и духовные переживания автора.

Рядом со схемами и чертежами, так сказать, целенаправленными и иногда идеологически окрашенными, в архивах Белого содержится то, что К. Бугаева называет в своих комментариях *К рисункам А. Белого в черновиках Москвы, Масок и др.* (РГАЛИ, ф. 53, оп. 2/34) „свободными рисунками”,

„играми фантазии”. Эти свободные рисунки не ограничиваются только зарисовками на полях рукописей, как у Пушкина, и только на полях указанных произведений. Кроме них есть ещё пейзажи, в основном Грузии и Армении, отдельные жанровые сцены, а также „рисунки другого рода”, как пишет К. Бугаева, в которых Белый изображал „трудно передаваемое в словах... своё состояние предельной усталости” от напряженной литературной работы.

Главное место среди „свободных” рисунков занимают пейзажи и портреты. Пейзажи – это зарисовки природы Грузии и Армении, очаровавшей писателя во время его путешествия по Кавказу, нашедшего своё литературное отражение в книгах *Ветер с Кавказа* и *Армения*. Рисунки лиричны, краски акварели очень разнообразны, так же как разнообразны параметры восприятия писателем нового для него мира природы. Влюблённость помогает почувствовать торжественную грандиозность горного пейзажа и раскрыть её то в задумчивых, строгих, то в ярких, буйных красках, переходя от прозрачности скорее в стиле импрессионистов к гиперболичности и остроте экспрессионистов.

Но всё-таки больше всего внимания уделял Белый портретам. Именно они встречаются преимущественно на полях рукописей. Почти все главные персонажи его романов нашли своё изображение и, в основном, в подчёркнуто гротескном стиле. К.Н. Бугаева вспоминает такую фразу Белого, сказанную по поводу романа *Москва*: „Удел мой гротеск... Так весь стиль романа” (Бугаева 1981: 165). И эти слова применимы и к другим произведениям – к *Петербургу*, к *Маскам*, а также к рисункам, включённым автором в текст киносценария по роману *Петербург* или инсценировки для театра этого же романа.

Гротескно вырисованы Аплеуховы – отец и сын. Наброски эти относятся ещё к 1911 г. Портрет сенатора, известный нам по роману, очень близок к этим зарисовкам. И они же легли в основу известной маски, созданной Михаилом Чеховым для роли Аполлона Аполлоновича в драме *Петербург*. Эта маска, неоднократно цитируемая как удача Чехова, – фактически лишь дополненный, усовершенствованный рисунок Белого.



а



б



в



г

Рисунок 3

Профессор Коробкин

а, б, в – рисунки Белого на полях черновиков романа Москва
 г – иллюстрация Н.В. Кузьмина к роману Москва

Примерно такой же путь прошёл и портрет профессора Коробкина (см. рис. 3). Мы знаем несколько его вариантов, очень близких между собой. Это всегда несуразный, вскло-

ченный, смешной и ужасно подвижный человек. Рисунки носили вспомогательный характер, были сделаны автором для себя, поскольку к роману *Москва* не предполагались иллюстрации. Роман же *Маски* содержит интересные иллюстрации, сделанные художником Н.В. Кузьминым. Андрею Белому они очень понравились, и он их горячо рекомендовал издательству, объясняя следующим образом свою поддержку: „по-моему, вполне соответствуют в передаче типов представлениям о них автора”, и далее, „художник увидел героев глазами автора” (см. *Письмо А. Белого к В.И. Соловьеву*, РГАЛИ, ф. 53, оп. 1/ 132). И не нужно слишком вглядываться, чтобы заметить, что рисунки Кузьмина только отшлифованные, доведённые до завершения наброски самого Белого.

Гротескны также нарисованные на полях портреты Липпанченко, Вишнякова, карлика Яши, и такими они выступают и в своём литературном облики на страницах романов (см. *рис. 4*).



Рисунок 4 – Яша и Вишняков

Однако же каковы были источники этих рисунков, что толкало писателя дать своим персонажам то или иное конкретное живописное изображение? Обращался ли он к каким-то прототипам? Так, например, мы знаем, что карлика Яшу он почти „списал” с картины художника экспрессиониста Б.С. Земенкова (см. Бугаева 1981: 168). Принято считать, что профессор Коробкин – это отец писателя. Правда, есть схожие черты в биографии (оба математики, оба знаменитые учёные), а также и в характере (непоседы, спорщики, рассеянные, витающие в своих исчислениях). Однако же, судя по фотографиям, у профессора Бугаева был несколько иной вид: более степенный, более академичный, если можно так сказать. Можно предположить, что внешний вид, приданный Коробкину в рисунках Белого, имеет, скорее, другое происхождение. Мне уже приходилось указывать на некоторые точки соприкосновения романа *Москва* и одноимённой пьесы с известным немецким экспрессионистическим фильмом *Доктор Калигари*, который пользовался бурным успехом у зрителей СССР в 20-ые гг. Одной из этих точек можно считать именно портрет Коробкина, очень близкий к облику одного из персонажей фильма, пациента клиники для душевнобольных, выступающих в финале кинокартины.

Другой портрет, появляющийся на полях рукописей романа *Москва*, это Мандро. Он встречается несколько раз, примерно в одном и том же изображении: острые черты лица и очень чёрные волосы и борода. Элегантный и зловещий, настоящий дьявол. В этом же виде мы его встречаем в романе *Маски*, в иллюстрациях Кузьмина. Как и в случае с Коробкиным, художник следует за набросками Белого.

Но именно они дают возможность выдвинуть ещё одну гипотезу, кроме уже известных³ о прототипе Мандро. Следует

3 Сам Белый объяснял фамилию красками: Ман=синий, Др=чёрный или Др=дырка. Н. Берберова говорит, что в Петербурге был богатый коммерсант, носивший эту фамилию.

обратить внимание на два рисунка Белого: карикатуру на Брюсова и сценку: чёрт и Липпанченко.



Рисунок 5 – Мандро



Рисунок 6 –
Шарж на В.Я. Брюсова

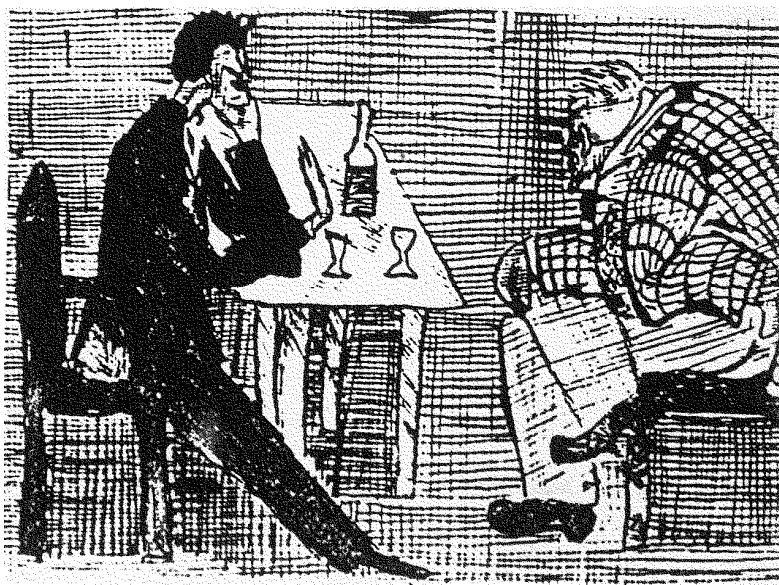


Рисунок 7 – Чёрт и Липпанченко

Близость изображения Брюсова и чёрта, беседующего с Липпанченко, вряд ли можно оспаривать. И в то же время оба напоминают облик Мандро (см. рис. 5, 6, 7). Значит, можно вывести серию Мандро-чёрт-Брюсов? Видеть в Брюсове прототип Мандро – гипотеза заманчивая, но убедительная ли? Однако же, кроме указанных рисунков, Белый предлагает и другие доводы, связывающие Мандро с Брюсовым. В статье, посвящённой Брюсову в томе *Луг зелёный*, Белый даёт следующий портрет Брюсова: „посмотрите, как он пройдёт, – пролетит мимо, упругими, лёгкими движениями, точно скачками пантеры, скроется в вечернем тумане – куда: в рабочий свой кабинет...”. Этой стремительностью движений отличается и Мандро. В *Москве под ударом* он постоянно то „приплясывает джоком”, то „протапывает” вглубь комнат, то мчится галопом, то гонится за кем-то, как минотавр, и сравнивается он то с гориллой, то с тигром. Более того, в романе прыткость и стремительность Мандро представлены как заимствованные у Брюсова, стихи которого герой Белого знает наизусть:

У Валерия Брюсова часто „гонялись” в стихах; очень любил *Землю* Брюсова, там рисовалось прекрасно, как орден душителей постановляет гоняться по комнатам.

Таким образом можно заключить, что склонность Андрея Белого к рисованию носит отнюдь не пассивный характер, не является просто иллюстрацией, а в разных своих проявлениях, выполняя своеобразную функцию то самообъяснения, то самокомментария, и так или иначе – обращения к читателю, включается органично в сложную структуру его творческого мира и является одним из источников его познания.

ЛИТЕРАТУРА

Анчугова, Т.
1988

Выступления Андрея Белого в конце 20-х – начале 30-х годов, в: Белый А., *Проблемы творчества*, Москва 1988.

- Белый, А.
1928 *Ветер с Кавказа*, Москва 1928.
1928a *Армения*, „Красная Новь”, 1928: 8.
1960 *Белый в Грузии*, „Дружба Народов”, 1960: 2.
1988 *Проблемы творчества*, Москва 1988.
- Бугаева, К. Н.
1981 *Воспоминания о Белом*, edited, annotated and with an introduction by J.E. Malmstad, Berkeley 1981.
- Ингольд, Ф. Ф.
1987 *Андрей Белый и Алексей Ремизов*, “Wiener Slawistischer Almanach”, 1987: 20: 169-185.
- Кайдалова, Н. А.
1988 *Рисунки Андрея Белого*, в: Белый А., *Проблемы творчества*, Москва 1988.
- Steiner, R.
1996 *Die Goetheanum Fenster mit Vorlauter Rudolf Steiners. Berichten über die Arbeit an den Fenstern und Radierungen von Assja Turgenieff*, Dornach 1996.

ТИПОЛОГИЯ НАТЮРМОРТА В ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ XX ВЕКА)

Сильвия Буруни

Как хорошо мне среди этого народа,
языка которого я не понимаю, и поэто-
му в его толпе и среди домов я могу
рассматривать людей как элементы на-
тюрморта.

(М. Мамардашвили, *Картезианские
размышления*)

I. Жанр натюрморта как литературная типология

Поводом к написанию послужили мысли, высказанные в своё время Ю. Лотманом, в частности, в одной из его статей: *Натюрморт в перспективе семиотики*, подготовленной в 1984 году к симпозиуму *Вещь в искусстве*. Внимание Лотмана к изображению-образу вещи в живописи не есть прихотливая дань теме натюрморта, теме оригинальной и достаточно необычной, по крайней мере для России, но представляет собой прямое следствие одного из основополагающих принципов всех теорий автора, а именно: связи между бытом и культурой. Ведь и само понятие „быта” вытекает из внимания к каждой отдельной вещи, которая определяет и конструирует пространство:

Быт – это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт – это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение. Быт окружает нас как воздух, и, как воздух, он заметен нам только тогда, когда его не хватает или он портится. Мы замечаем особенности чужого быта, но свой быт для нас неуловим – мы склонны его считать „просто жизнью, естественной нормой практического бытия. И так, быт всегда и находится в сфере практики, *это мир вещей прежде всего...* (Лотман 1994: 10; курсив мой, С.Б.).

И ещё: „Мир идей неотделим от мира людей, а идеи от каждодневной реальности...”. Вещи не существуют сами по

себе, в отрыве от контекста своего времени, и если культура – по мысли Лотмана – „есть форма общения между людьми...” (*там же*, 6), то становится понятным и его утверждение (*там же*, 11), что „вещь не существует отдельно, как нечто изолированное в контексте. Вещи связаны между собой...”. В свете приведенных здесь соображений становится понятным, каким образом натюрморт вдруг перешагивает через узкие рамки своего жанра и становится частью общего рассуждения о вещах. Впрочем, интерес Лотмана к миру вещей гармонично сочетается с исконно присущим русской культуре интересом к „вещи как таковой”¹.

Здесь нам представляется необходимым подчеркнуть, что и в сочинениях П. Флоренского обнаруживается живой интерес к миру вещей. В 1919 году Флоренский написал весьма оригинальный текст под заглавием *Органопроекция*², в котором анализировались отношения между человеком и техникой и при этом доказывалось, что не только в мире природы, но и в мире вещей, в частности в орудиях труда, которыми пользуется человек, проявляется органичная соразмерность человеческому телу. То есть орудия труда в руках человека не являются внешними, посторонними элементами, а представляют собой продолжение человеческих органов. Необычайно пристальное внимание к материальному миру, характерное для русской культуры, позволило П. Флоренскому уже в 1919 году утверждать, что дом – это эманация индивида и вещи, которыми личность окружает себя, являются ничем иным, как выражением (пользуясь словами Кандинского) „внутренней потребности”.

Исходя из данных предпосылок, попытаемся понять, может ли типология натюрморта рассматриваться и как литературная категория. В литературе принято говорить о таких жанрах, как пейзаж, veduta, интерьер, портрет, а понятие натюрморта раз-

1 Т. Цивьян отмечает: „Отношение к вещам как к нашим «младшим братьям» прекрасно известно в русской традиции” (Цивьян 1993: 21).

2 Этот текст П. Флоренского никогда не публиковался полностью, по всей видимости, в связи со значительными трудностями в расшифровке некоторых его частей. Он был напечатан частично в 1969 году в журнале „Декоративное искусство СССР”. Для более подробного знакомства с представлениями П. Флоренского о пространстве см.: Florenskij 1995.

вито гораздо менее. Анализируя жанр натюрморта в живописи, мы постараемся определить некоторые координаты, которые позволили бы применить это понятие к поэзии и прозе. В частности, в поэзии обнаруживается неподдельная тяга к „позирующим” вещам. Р. Якобсон в своей статье *Что такое поэзия* (Jakobson 1933-34) не только включает натюрморт в перечень поэтических тем, но и помещает его на одно из первых мест.

У историка искусства Альберто Века также читаем:

Если портрет обуславливает отношение к другим людям, если пейзаж обуславливает отношение к природе, если изображение интерьера или обычаев обуславливают отношение к дому и жизни в семейном кругу, а ведуты – отношение к городскому пейзажу, то натюрморты точно так же обуславливают отношение к вещам, довершая коллекцию представлений современного человека (Vesa 1990: 6).

Натюрморт определяется как жанр живописи или тема. Будем говорить о „жанре”, когда имеем в виду натюрморт в живописи, и о „теме”, когда имеем в виду литературную типологию, то есть вид композиции в литературе. Чтобы уточнить типологические черты натюрморта в литературе, важно не только изображение вещей, но и то, как они соотносятся между собой (композиция), и, следовательно, пространство, в котором осуществляется эта взаимосвязь³.

Термин „натюрморт” может вызвать ошибочные ассоциации. Своим появлением он обязан не корректному переводу с голландского сочетания *stilleven* (1650); по-английски этот жанр называется *still-life*, „безмолвная” или „застывшая, неподвижная натура”. Сочетанию *stilleven* соответствует в латинских странах термин *nature morte*, который происходит от неправильного понимания высказывания *nature inanimée*, использованного Дидеро по отношению к живописи Ж.Б.С. Шардэна. Наличие слова „смерть” в латинских переводах *stilleven* вело к тому, что этому жанру приписывался негативный оттенок, особенно по сравнению с такими „живыми” жанрами, как портрет и историческая живопись.

3 По этому поводу ср. Бобрык 1998 и Данилова 1984 и 1998.

В этой типологии существует целый ряд подвидов: различные *vanitas* (суета), *trompe-l'oeil* (обманки), завтрак, кухня, цветы, корзины с фруктами, музыкальные инструменты, оружие, пять чувств человека и так далее. *Vanitas* – натюрморт аллегорический, обманка – натюрморт, который стремится к полной иллюзии вещности, художник задаётся здесь целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь.

Вещи организуются в независимую структуру, образуя собой композицию и устанавливая новые взаимоотношения с миром как единым целым. Здесь можно было бы утверждать, что натюрморт и пейзаж – прямо противоположные жанры, отражающие два полюса, две антитезы мироздания: натюрморт связывается с микрокосмом, а пейзаж – с макрокосмом.

Отсюда следует, что натюрморт – это микрокосм, но мы можем привести ещё более точное определение. Так, Бахтин пишет по поводу литературы, что „жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом” (Бахтин 1975: 235). В данном случае жанр определяется, главным образом, пространственно как „вместилище”, поскольку неподвижность натюрморта устраняет проблему движения, то есть элемент, долженствующий обеспечить единство времени и пространства. На первом плане находится вещь в своём микрокосме. Композиция натюрморта наиболее подходит показу вещи. Как правило, вещи располагаются в ряд на горизонтальной поверхности, параллельной краям рамы. Вещи, словно на сцене, выступают в роли действующих лиц, превращаясь из атрибутов в субъект повествования. По этому поводу мы опять можем процитировать Лотмана:

... вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте – как вещь в кино. В первом случае – с ней играют, во втором – она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она – местоимение. Во втором она – имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя (Лотман 1986: 12).

В этом смысле натюрморт есть искусство живописного „именования”: вещи получают своё место в системе.

Современный итальянский поэт В. Магрелли подчёркивает связь между натюрмортом и именовани⁴ем:

Questa cucina è una natura morta con cuoco.
È lui che dà la morte alla natura.
Nell'odoroso mondo delle erbe egli distribuisce la parola⁴.
(Magrelli 1996: 49)

Впрочем, не следует забывать, что натурализм как метод описания параллелен номинализму – философии позднего средневековья, которая представляет мир как множество единичных вещей.

В натюрморте пространство более рельефно выявляет взаимосвязь между вещами. Очень важно его „безмолвие”, его превращение в чистый фон, в своего рода просцениум, на котором вещи выступают; абсолютная тишина как бы усиливает их хоровой голос или, выражаясь словами Лотмана, их „ансамбль”.

Здесь нам хотелось бы процитировать В. Топорова:

Пространство приуготовано к восприятию вещей, оно восприимчиво и дает им себя..., уступая вещам форму и предлагая им взамен свой порядок, свои правила простиран⁴ия вещей в пространстве. Абсолютная неразличимость („немота”, „слепота”) пространства развертывает свое содержание через вещи. Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется „голос” и „вид” (облик), оно становится слышимым и видимым... (Топоров 1983: 279).

4 Эта кухня – с поваром натюрморт. Ведь это он приносит натуре смерть. Ведь словом распоряжается он среди душистого мира трав. В интервью Бруно Куаранта, недавно напечатанном газетой „Ла Stampa” (28-11-1996) под заголовком *Магрелли: поэзия потерпела крушение*, говорится: „Хирург Магрелли, подобно его любимым Монтеню и Прусту, «выстраивает» в четырёх стенах башню и комнату с волшебным фонарём. Пленённое время и рубеж с военными заграждениями; спиритическая дробь и азбука-перестук заключённых; натура (пусть никто не обманывается), не знакомая с пленэром, и предупреждение: «Я здесь живу без пейзажа. Мои образы – натюрморты. Более того, под влиянием газетной хроники я создал натюрморт с мёртвым зрителем: Он умер, не отрывая глаз от экрана своего телевизора»”.

Пространство натюрморта может рассматриваться как закрытая система. В этом смысле можно утверждать, что построение натюрморта как жанра не отличается от жанров, связываемых с макрокосмом, таких как пейзаж или интерьер в их хронотопе⁵.

Для понимания натюрморта как жанра необходимо исследовать его в соотношении с остальными жанрами, в диалоге, который он с ними завязывает, хотя порой этот диалог переходит в противостояние. Но ведь жанр складывается не из единичных вещей, а из их взаимодополняющего единства, их взаимосвязи. У К. Петрова-Водкина, великолепного мастера натюрморта, мы находим тонкие теоретические замечания по этому поводу: „Вот лежит какое-нибудь яблоко на скатерти и в нём завязаны мировые вопросы...”⁶. Мир вещей в его натюрмортах – целая вселенная, самостоятельный малый космос, где вещи взаимодействуют и общаются между собой на своём языке вещей:

Вскрытие междупредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей: металл, жидкость, камень, дерево вводят в их полную жизнь. Закон тяготения из абстрактного, только познавательного, становится осязаемым...⁷.

Но определить границы натюрморта как жанра весьма затруднительно из-за их неопределённости и подвижности. Недаром принято говорить об относительной условности всякого разделения на стили и жанры. И всё же натюрморт существует самостоятельно как художественная структура, как компози-

5 Лотман говорит об инфантилизации вещей в натюрморте: вещь или мир вещей, увиденные крупным планом, порождают своего рода детское удивление или „остранение” (ср. *Путешествия Гулливера* Дж. Свифта).

6 Именно отсюда берёт начало страсть художника к противопоставлению различных форм и материалов, к использованию эффекта отражения (с помощью изображения зеркал), как это имеет место, например, в *Утреннем натюрморте* (1918). По поводу этой композиции, насыщенной сочетанием разнообразных положений, критика употребила выражение „хоровод вещей”.

7 Цитаты из Петрова-Водкина из рукописи доклада С. Даниэля *Вещь в поэзии и живописи русского постсимволизма*, прочитанный в Бергамо на конференции „Изображение вещи в искусстве и в литературе” (1995).

ция. Именно поэтому мы и попытаемся вычленить некоторые из его типологических элементов, которые позволяют использовать этот жанр и как литературную категорию (тема).

1) Натюрморт – это мир искусственной действительности, мир определённым образом изменённой действительности, преображённой человеком: то, что живёт и движется, в натюрморте становится безжизненным, уподобляясь вещам. Чтобы стать частью натюрморта, цветы должны быть срезаны; то же самое можно сказать и об овощах и фруктах; дичь должна быть умерщвлена и обездвижена, рыба должна попасться в сети. Натюрморт – это мир вещей, в который уже вмещался человек.

2) Мир натюрморта – это мир неподвижности или того, что становится неподвижным, когда запечатлевается мгновение, в которое всё застывает. Если в композицию входят и живые, двигающиеся элементы (насекомые, ползающие по фруктам, собаки, кошки, люди), то они, по контрасту, ещё рельефнее подчёркивают необычную, искусственную статичность природы, окружающей человека. Это свойство натюрморта противопоставляет его пейзажу, который также является изображением мира, окружающего человека, но здесь природа жива: пейзаж представляет мир в движении или способность мира к движению. Неподвижные элементы (например, вещи) включаются в пейзаж лишь для контраста, чтобы оттенить превращения живой природы.

3) Натюрморт – это мир малого масштаба, почти миниатюра. Вещи рассматриваются с близкого расстояния, во всех подробностях. В этом заключается одно из отличий натюрморта от интерьера, который также изображает искусственно созданный человеком, но крупномасштабный мир.

Кроме того следует учитывать ещё один аспект: обращая на вещи пристальный взгляд, натюрморт возвращает им их первоначальное значение вещей как таковых. В интерьере вещь утрачивает свою первостепенную важность и приобретает обыденный характер. При введении в натюрморт вещь перемещается в другое измерение, её композиционный и, следо-

вательно, семантический ранг повышается (она становится действующим субъектом). И, напротив, натюрморт, помещённый в интерьер, низводится до степени мелкой (малозначащей или незначительной) второстепенной, вспомогательной детали: край стола или окна становятся не изображением места, а только его обозначением, неким атрибутом, существование которого не выявляется, а лишь подразумевается. Подобные атрибуты выполняют скромную роль пространственных ориентиров.

В жанре натюрморта вещи освобождены от своих функциональных связей и, став своеобразными субъектами действия, предстают в системе отношений, возникшей как результат композиции. Поэтому каждый натюрморт несёт в себе информацию – сознательную зашифровку или неосознанно оставленный след.

В живописи XVII века был широко распространён натюрморт типа *vanitas*, носивший очевидно символический характер. Во многих натюрмортах были скрыты наборы символов, и поэтому за кажущейся простотой самых обычных вещей, расположенных (организованных), однако, необычным образом, стоял своеобразный зашифрованный код. Само расположение вещей зачастую указывает на параллельный смысловой план и даёт ключ к истолкованию скрытого смысла; следовательно, помимо композиционного значения оно несёт и семантическую нагрузку.

Учитывая, что расположение вещей на картине создаёт предпосылки для декодирования любой вещи, каждая отдельная деталь может заключать в себе символический смысл.

В натюрморте известны также иные композиционно-семантические решения, параллель которым выявляется и в литературном тексте. Это происходит, когда вещи порождают определённую обыденную ситуацию: приготовленный, но не доеденный завтрак; накрытый стол, ожидающий человека, который должен приступить к трапезе... Но человека нет, он остаётся вне зрительного поля картины. То есть совокупность вещей, возникшая между ними взаимосвязь могут указывать на какое-либо действующее лицо или на действие.

В этом случае натюрморт представляет собой не кодированное сообщение, а след конкретного действия, результат будничного поведения, своеобразный очерк, который написан

и может быть рассказан. Описание подобного натюрморта требует прежде всего употребления страдательного залога: салфетка испачкана, хлеб раскрошен, рыба выпотрошена, вино не выпито до дна. Обычно действие сосредоточено на одной главной вещи, часто именно на графине с вином, который может являться одновременно и композиционным центром картины и кульминационным моментом действия с семантической точки зрения: всё остальное имеет лишь дополняющее значение. Мы имеем дело как бы с притчей: вещи утрачивают свою обыденность, но одновременно приобретают более высокий смысл и становятся носителями человеческих знаков и человеческих отношений.

II. Вещь в литературе

Таким образом мы можем утверждать, что действительность в натюрморте представляет более высокую степень семиотической организации, позволяющую интерпретировать изображение по-разному. Здесь будет уместно вспомнить *Этику* Спинозы, в которой он пишет: „...порядок и связь вещей – то же самое, что порядок и связь мыслей”.

Связь между вещами имеет свой смысл и в литературе, поскольку указывает на функцию, которую та или иная вещь может приобрести. Впрочем, во многих стихотворениях очевидна связь с изобразительными источниками, хотя порой приходится прибегать и к эмблематике.

Следует особо отметить ещё один аспект: натюрморт как явление культуры отражает собственную эпоху и имеет национальные черты. Он представляет собой „азбуку” вещей и своеобразную модель мира. Например, в картинах Сезанна натюрморт становится воплощением настойчивой попытки противопоставить непостоянному порядку событий в мире организованный порядок вещей. Подобный элемент часто встречается и в современной поэзии, где он приобретает характер неподдельного влечения или даже зависти к вещам, которые будто бы причастны вечности и тем самым несут на себе печать избранности.

Нам хочется процитировать несколько строк из стихотворения *Курс акций* (1965) И. Бродского:

А я люблю безжизненные вещи
за кружевные очертанья их.

Одушевленный мир не мой кумир.
Недвижимость – она ничем не хуже.
Особенно, когда она похожа
на движимость...
(Бродский 1994: II: 430).

Эти стихи уже были предвестием более известного, относящегося к 1971 г. стихотворения *Натюрморт*:

Вещи и люди нас
окружают. И те
и эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте...

Я не люблю людей.
Внешность их не по мне...
Вещи приятней. В них
ни зла, ни добра
внешне. А если вник
в них – и внутри нутра...

Преподнося сюрприз
суммой своих углов,
вещь выпадает из
миропорядка слов.

Вещь не стоит. И не
движется. Это – бред.
Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет.
(Бродский 1992: I: 270-274).

Столь же показательны и строки З. Герберта в сочинении *Przedmioty*:

Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć kresła, które przestępuje z nogi na nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważa się przykleknąć. Podejrzewam, że

przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość (Herbert 1997: 113).

Натюрморт является отношением между вещами, почти всегда бытовыми. С этой точки зрения интересно рассмотреть и отношение к вещам в русском концептуализме, в частности, в альбомах И. Кабакова. М. Эпштейн пишет, что текст у Кабакова, попадая в пространство картины, начинает естественно функционировать в качестве картины, то есть не повествует, а статически изображает некое словесное событие. Более того, тексты и картинки у Кабакова заимствуют друг у друга принципы построения, так что статическое изображение в тексте выступает как нечто подобное статичной композиции натюрморта. В неподвижном списке Кабакова

...текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря – важна его перечислительная интонация, из которой изъята категория времени, становления (Эпштейн 1993: 179).

В одной из картин, изображающей обычную очередь в гастрономе, выписан весь ассортимент товаров: колбаса краковская, карп свежий речной, колбаса московская и т.д., то есть сам текст представляет собой натюрморт. Уже было сказано, что тексты у Кабакова застывают в пространстве, как картинки, поэтому создаётся то, что Эпштейн определяет как „настольные мифы: миф о чайнике и о мусорной корзине или о мухе...” (*там же*, 184). Эти слова отсылают к натюрморту, который как раз изображает мир на столе.

Идея натюрморта как жанра приводит к переосмыслению вещи, но вещь, взятая сама по себе как просто материальная вещь, не может рассказать ничего. Вещь же, взятая как элемент быта, становится историческим источником не просто как вещь, но как образ, как художественный и одновременно исторический факт. Этот элемент действителен и в живописной, и в литературной системе. Именно образ вещи позволяет рассматривать её как источник исторических знаний о быте. Натюрморт подсказывает, что у вещи существует несколько аспектов, несколько существенных качеств, соответствующих такому же числу модусов его восприятия.

Вещь, наряду со своим прагматическим назначением, имеет и знаковый смысл, то есть может отражать определённые черты персонажа, которому она принадлежит (социальное и материальное положение, идеологическую ориентацию). На этом зиждется большая часть реалистической литературы, кино, театра, живописи. Указанной функцией может обладать в первую очередь одежда. Эта же функция отводится описанию вещей во многих литературных произведениях, начиная с Гоголя и Достоевского и вплоть до Вагинова, Набокова, Довлатова.

И если справедливо утверждение, что современная литература тяготеет к описательному минимализму, то справедливо также и то, что, в любом случае, бытовые вещи сохраняют семиотический смысл, благодаря своему присутствию или отсутствию (см. *Шинель* Гоголя и *Шанку* В. Войновича). Существенный сигнал социального образа бытовой вещи состоит в том, что она показывается не обособленно, а всегда в ансамбле, в контексте, то есть в композиции. Социальная семиотика вещей является как бы прямым наследием натюрморта: до корзины Караваджо никто не наделял вещи самостоятельным и, следовательно, повествовательным внутренним смыслом. Понятно, что социальный образ вещи неразрывно переплетается с её эмоционально-психологическим образом, и отсюда логически вытекает её социологическое значение.

Внутреннее значение, присущее вещи, выражается в различных формах. В некоторых ситуациях обыденная вещь может быть носителем отрицательных, тёмных сил, и тогда сразу бросается в глаза контраст между безобидным видом бытовой материальной вещи и её символичностью. Зачастую это происходит внутри упорядоченного ансамбля. В реалистической литературе девятнадцатого века образ обыденной вещи должен был являться выражением порядка, в рамках этого порядка существует вещь, которая притягивает к себе отрицательные или стихийные силы (в борьбе русского символизма со стихией).

Вещь сама по себе никогда не является носителем смысла, но становится таковой в рамках некой системы, композиции, а знание кода позволяет произвести расшифровку. В этом смысле натюрморт представляет собой образец закрытой семиотической системы.

Социологический образ вещи вытекает из двух соображений: из того, что семантика обыденных вещей выражает их внутреннее содержание и что, в силу универсальности контекста обыденной вещи, этот внутренний личный смысл переходит через вещь в социально-историческую атмосферу времени. Не случайно Ницше писал в 1889 году: „Человек отражается в вещах”.

Это отражение можно проследить и в такой классической вещи, как графин. В пользу его нестареющей притягательности говорит тот факт, что современный поэт А. Кушнер избрал его в качестве сюжета и заглавия для одного из своих лирических стихотворений:

Вода в графине – чудо из чудес...
 И счастлив я способностью воды
 Покорно повторять чужие формы.
 А сам графин плывет из пустоты,
 Как призрак льдин, растаявших однажды,
 Как воплощенье горестной мечты
 Несчастных тех, что умерли от жажды.
 Что делать мне?
 Отпить один глоток,
 Подняв стакан? И чувствовать при этом,
 Как подступает к сердцу холодок
 Невыносимой жалости к предметам?
 (Kušner 1993: 132-133)

III. Trompe-l'œil-обманка: иллюзия или мистификация?

В разделе *Жанр натюрморта как литературная типология* сделана попытка понять, может ли типология натюрморта рассматриваться и как литературная категория. Анализируя жанр натюрморта в живописи, определились некоторые координаты, которые позволили бы применить это понятие к поэзии и к прозе, а также сопоставить некоторые произведения в прозе и в стихах с натюрмортом как композицией вообще и с типологией *vanitas* в частности.

Говоря о натюрморте, мы уже подразделили этот жанр на две разновидности. Первая из них – натюрморт аллегорический, своеобразной вершиной которого явилась жанровая

форма, определяемая названием *vanitas*. Вторая разновидность – обманка (*trompe l'oeil*). Об этом Лотман пишет:

Крайним выражением этой тенденции могут считаться миниатюры Федора Толстого, воспроизводящие капли воды, упавшие на рисунок, и ползающих по нему мух, и натюрморты, выполненные в жанре *trompe l'oeil*. Таковы прославленные „Шкафы для украшения” Георга Хинца, ...натюрморты Г. Теплова, А. Мордвинова и др. На первый взгляд натюрморты этого типа могут показаться то ли данью примитивному натурализму, то ли чем-то относящимся к нехудожственному иллюзионизму, *tour de force*, демонстрирующим ловкое мастерство и более ничего. Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как правило, протекают на периферии искусства еще до того, как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник и его аудитория. Если с этой точки зрения посмотреть, например, на акварель „Цветок, бабочка и мухи”, то нетрудно заметить, что на лежащем перед нами листе художник сталкивает разные типы условности: бабочка и цветок „как бы нарисованы”, а капли воды на рисунке и мухи, ползающие по нему и пьющие эту воду, „как бы настоящие”. Таким образом, бабочка и цветок становятся рисунками рисунка, изображениями изображения. Для того, чтобы зритель уловил эту игру, ему необходимо тонкое ощущение семиотических регистров, ощущение рисунка как не-вещи, а вещи как не-рисунка (Лотман 1986: 8).

Сопоставим обманки в живописи и тождественную типологию в литературных произведениях.

Путь натюрморта в русской живописи – особенный. Натюрморт появился в России сравнительно поздно – в XVIII веке. Его развитие в первые полтора столетия шло крайне неравномерно и в целом он занимал почти незаметное место, как бы на заднем плане русского искусства. Лишь в начале XX века интерес к натюрморту стал быстро расти, и он утвердился как полноценный жанр.

Обратимся снова к Лотману:

Насыщенность натюрморта значениями особенно проявляется в те эпохи, когда пристальное внимание искусства обращено на анализ своего собственного языка, как, например, в период барокко или в XX веке (*там же*, 7).

Древнерусская живопись не знала натюрморта. Изображения вещей в настенных росписях и на иконах, соответствующие всему строю культовой живописи, более или менее стилизованные цветы и плоды в прихотливых узорах орнамента – все это ещё „скрытые формы” натюрморта. Натюрморт в полном смысле этого слова – жанр светского искусства, обратившегося к конкретной человеческой жизни. В XVIII веке жанровые формы, выработанные европейской живописью, стали достоянием русских художников. В петровскую эпоху вследствие особого интереса к человеческой личности видное место занял портрет. Переход от религиозной живописи к новой, светской был сложен: крайний натурализм сочетался со стремлением к парадности, и именно в русле этого натурализма родились первые русские натюрморты – книжки-обманки петровского времени. Путь от книжек-обманок, наивно воспроизводящих вещи как они есть, до натюрмортов 1720-1730-х годов был немалым, а сами натюрморты уже были таковыми в полном значении этого слова. Изображённые вещи составляют в композиционно осмысленные, „сочинённые” группы.

Представление о натюрморте обычно связывается с изображением фруктов, цветов, вещей, запечатлённых в изобилии на полотнах голландских и фламандских мастеров. Первые русские натюрморты выглядели совсем иначе. Несколько дошедших до нас работ Г. Теплова и других авторов построены по единому принципу и отличаются естественной простотой и наивностью. На плоскости холста, имитирующей деревянную доску, размещены различные вещи: книга, тетрадь, ноты, гравюра, перо, склянка с лекарством, часы – то есть то, что вошло в повседневный обиход человека, что стало для него полезным и необходимым. Различные по своему живописному исполнению, но всегда отличающиеся тщательной выписанностью, эти натюрморты создают великолепный эффект иллюзии. Их принято объединять под французским названием *trompe l'oeil*, по традиции переводимым по-русски как „обман зрения” или „обманка”. В самом деле этот вид натюрморта

существенно отличается от других не столько тем, что изображено (всегда вещь), сколько способом и самой задачей изображения: „обманка”, то есть игра в обман, призвана создать иллюзию реальности вещи⁸.

В *Толковом словаре* В. Даля поясняется, что „обманка” – это всякое ложное действие, ложь, выдаваемая за истину, хитрость, лукавство, личина (см. Фомичева 1986: 113). А „личина” – ложный, притворный вид, маска, игра. Заметим, что почти в каждом толковании присутствует обозначение действия; следовательно, „обманка” – в отличие от таких видов натюрморта, как рыбный, цветочный и т.п. – *означает не только вещь, но и действие*.

При взгляде на эти картины мы обманываемся, принимая изображенные вещи за реальные. Художник создаёт иллюзию существования этих вещей в пространстве зрителя, то есть в нашем реальном пространстве. Это обманчивое впечатление достигается благодаря специфическому построению пространства самой обманки. Не имея в обманке своего собственного объёмного пространства, где они могли бы существовать, вещи как бы вступают в пространство зрителя или как бы продлевают пространство зрителя вглубь изображения, за пределы живописной плоскости. Обратимся к Лотману:

...следует также отметить, что свойственное *trompe l'oeil* повышение меры иллюзорности сопровождается одновременно и повышением меры условности: увеличивается вещная реальность, но уменьшается реальность пространственная. Обманки стремятся к плоскостному, двухмерному миру, строго фиксированной точке зрения зрителя. Не случайно идеальным объектом изображения в таком натюрморте является стена и прикрепленный к ней лист бумаги или столешница с положенной на нее акварелью (Лотман 1986: 9).

8 Однако, несмотря на значительный элемент натурализма, во многом объясняющийся тем, что художник впервые открывал для себя вещь, впервые познавал её, в этих натюрмортах не ощущается безразличия к объекту изображения. В самом выборе предметов проявилось настоящее желание показать то новое, что ворвалось в жизнь человека петровского времени, жаждущего постичь мир в различных его проявлениях.

Правда, обманка – не чистый жанр, существуют обманки и в композиции *vanitas*, потому что суть обманки заключается не только в построении пространства, но и в возникновении особой связи между помещёнными в него вещами: они соседствуют друг с другом, но не взаимодействуют. Вещь в обманке пассивна по отношению к своему соседу, но активна по отношению к зрителю, энергия вещи направлена не на взаимодействие с другими вещами, а на динамичную игру со зрителем. И роль художника, пишущего обманку, также становится иной в сравнении с пишущим классический натюрморт, он как бы устраняется. Намеренно создавая иллюзию реальности вещи, он обманывает зрителя своим неучастием. Когда кончится обман, когда вещь скинет личину реальности, тогда является сам художник, по воле которого мы стали свидетелями удивительных мистификаций. По сути обманка – череда взаимопревращений иллюзии реальной вещи в картину и наоборот. С обманкой мы сами становимся героями драмы, вернее, игры. С нами играют, нас обманывают.

Именно „игра”, обуславливающая эффект обманки, и позволяет выделить этот вид натюрморта в самостоятельную форму, соблюдающую некоторые основные правила, такие как: отсутствие картинного пространства, нейтральный фон (часто – поверхность доски) и активная моделировка вещи светотенью.

Однако не всякую живопись, точно воспроизводящую вещь или её материал, можно назвать *trompe l'oeil*⁹. Центральная проблема обманки – является ли она *вызовом глазу* или, в своих лучших образцах, *обращена скорее к разуму*. *Trompe l'oeil* – не самоцель, обманка – это захватывающий художественный и интеллектуальный эксперимент, „творение”, а не старательная копия.

Художественные теории авангарда начала XX века не могли стать питательной почвой для обманок в обычном смысле,

9 Для того, чтобы отнести натюрморт к этому виду, должны быть соблюдены определённые условия. Мы говорим о *trompe l'oeil* в натюрморте, когда задний план картины строится параллельно её раме, что создаёт впечатление очень незначительной глубины, при этом отдельные элементы выступают навстречу зрителю, как бы прорывая плоскость полотна.

хотя точное воспроизведение материала (а в коллажах и сам реальный материал) достигало аналогичных эффектов, которые, однако, не приводили к полной иллюзии, а как раз наоборот – лишь яснее выявляли распад форм и новое их сочетание. Лотман пишет:

...достаточно поставить рядом *Подрамник, папку и гипсовый барельеф* Мордвинова и коллаж Курта Тёбнера *Die angelehnten Abgelehnten*, чтобы убедиться в семиотическом родстве *trompe l'oeil* и коллажа. Это, в частности, проявляется в почти обязательном включении в произведения обоих жанров словесных текстов... Именно столкновение различных кодов и порождаемые этим семиотические эффекты составляют основу воздействия *trompe l'oeil* и тех натюрмортов, которые ориентированы в этом направлении (Лотман 1986: 9).

По этому поводу хочется процитировать Леви-Стросса:

Trompe l'oeil всегда проявлял и продолжает проявлять свое самостоятельное господство в живописи; когда все уже думают, что живопись от него полностью освободилась, оно воскресает вновь и вновь. То же самое можно сказать и о коллаже, который доводит *trompe l'oeil* до крайней степени, подменяя подлинные материалы их имитацией... Не случайно *trompe l'oeil* достигает своего триумфа в натюрморте, когда он обнаруживает и доказывает, что и неодушевленные предметы имеют душу (Lévi-Strauss 1994: 36).

Переходя от живописи к литературе, мы полагаем возможным утверждать, что обе разновидности натюрморта – *vanitas* и обманка – могут рассматриваться как две различные типологии и в литературе, по причине различной природы взаимоотношения с вещью. Каковы же, на наш взгляд, параметры или обстоятельства, позволяющие говорить о натюрморте в литературном тексте? Рассмотрим три случая.

1) Первый случай: наличие сознательной цитаты из области живописи, то есть те случаи, когда автор недвусмысленно обращается к типологии живописного натюрморта, например, когда в названии стихотворения фигурирует термин „натюр-

морт” или когда в тексте говорится о чем-либо как о „натюр-морте”.

Достаточно вспомнить процитированное стихотворение Бродского *Натюрморт* или частые упоминания о натюрмортах в сочинениях В. Набокова. Вариантом первого случая может быть явная связь с изобразительным источником. Например, у Н. Заболоцкого в стихотворении *На рынке* (Заболоцкий 1995: 128-129) совершенно очевидна переключка с фламандскими натюрмортами. В подобном случае мы можем говорить об *экфразисе*¹⁰. Мы пользуемся данным термином, опираясь на тексты, которые описывают и/или интерпретируют реальный или мнимый образ, и пользуемся указанием Х. Лунда¹¹ на то, что в общем смысле *экфразис* обозначает словесную интерпретацию произведений живописи.

Понятно, что словесный текст и зрительный образ выражают различными средствами смысл взаимосвязанных литературного и изобразительного сообщений, и поэтому необходимы признаки или сигналы, указывающие на существующую взаимосвязь. Под *отличительными признаками* подразумеваются сигналы, которые более или менее непосредственно выражают в себе живописно-изобразительные свойства опознавательной сферы текста. Когда речь идёт о стихотворении, такой признак-сигнал заключается в названии произведения –

10 „Возможности *экспозиции* выражаются также в гипотипозисе или описании (греч. *hypotyposis* «набросок, эскиз») и синонимах: *диатипозис* «представление», *экфразис* «описание», *энаргея* «очевидность»; латин.: *evidenzia, descriptio, illustratio, demonstratio* «показ». То есть обрисовать наглядно, «воочию», предмет повествования, подчёркивая при этом его характерные черты с тем, чтобы на нём сосредоточилось воображение (*фантазия* по-гречески и *visio* по-латински) слушателя, его способность мысленно представить себе то, о чём говорится, *перевести слова в образы*” (Mortara Garavelli 1994: 240; *курсив* – мой, С.Б.).

11 Лунд даёт несколько определений *экфразиса* другими авторами (см. Lund 1992: 15). См. также Н. Фрай: „Искусные описания живописных произведений, которые встречаются порой в литературных сочинениях, принадлежат к особому разделу риторики, к тем фигурам речи, которые обычно определяются как *экфразис* и которые зачастую расцениваются как признак «упадка»; этим термином мы пользуемся также, чтобы сказать, что писатель пошёл по пути, уводящему, на наш взгляд, в сторону” (Frye 1993: 181).

это может быть имя художника, название картины или живописный термин.

У Б. Пастернака вообще очень много натюрмортов; в *Охранной грамоте* мы находим то, что можно было бы определить как „декларацию натюрморта“:

Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил. Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть к его живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем. К особенной яркости, ввиду дали своего отката, звали наиболее отечные, нетворческие части существованья. Еще сильнее действовали неодушевленные предметы. Это были натурщики натюрморта, отрасли наиболее излюбленной художниками. Копясь в последнем отдалении живой вселенной и находясь в неподвижности, они давали наиполнейшее понятие о ее движущемся целом, как всякий, кажущийся нам контрастом, предел. Их расположение обозначало границу, за которой удивленью и состраданью нечего делать (Пастернак 1970: 15)¹².

2) Второй случай: прямого указания на натюрморт нет, но натюрморт присутствует как тип композиции вещей в литературном повествовании, поскольку важно не только изображение вещей, но и то, как они соотносятся между собой, и, следовательно, пространство, в котором осуществляется эта взаимосвязь. Вещи организуются в независимую, самостоятельную структуру, образуя собой композицию и устанавливая новые взаимоотношения с миром как единым целым.

¹² В литературе возможности обманки расширяются до невероятия, можно утверждать, что даже один отдельно взятый предмет может рассматриваться как обманка. Яркий пример тому – коробка из-под сардин в романе *Петербург*. Тут важно не то, что это бомба, а то, что в такой пошлой детали, в грязной коробке из-под сардин, сосредоточиваются роковые разрушительные силы. Образ рождается именно из этого контраста. Вот уж подлинная обманка: когда вещь скинет с себя личину – то ли ещё будет! Но в литературе понятие обманки ещё шире – это может быть действие, особенный взгляд, у Набокова в романе *Король, дама, валет* встречаем пример обманки, когда герой смотрит на Берлин без очков, как будто сквозь воду, и видит нечто в роде гоголевского отражения. В этом романе метафорический образ воды встречается часто и, в конце концов, всё оказывается „обманчивым представлением“.

Само расположение вещей зачастую указывает на параллельный смысловой план и даёт ключ к истолкованию скрытого смысла, следовательно, помимо композиционного значения оно несёт и семантическую нагрузку. Связь между вещами имеет свой смысл и в литературе, поскольку указывает на функцию, которую та или иная вещь может приобрести.

Впрочем, во многих стихотворениях связь с изобразительными источниками очевидна, хотя порой приходится прибегать и к эмблематике.

У Бродского мы встречаем обе типологии *экфразиса* (см. стихотворение *Натюрморт*) в различных стихотворениях, где связь между вещами явственно выражает идею композиции в стиле натюрморта.

Ты, *гитарообразная вещь* со спутанной паутиной
струн, продолжающая коричневеть в гостиной,
белеть а-ля Казимир на выстиранном просторе,
темнеть – особенно вечером – в коридоре,
спой мне песню о том, как шуршит портьера,
как включается, чтоб оглушить полтела,
тьнь, как *лиловая муха сползает с карты*
и закат в саду за окном точно дым эскадры,
от которой осталась одна матроска,
позабывтая в детской. И как расческа
в кулаке дрессировщика-турка, как рыбку – леской,
возвышает болонку над Ковалевской
до счастливого случая твякнуть сорок
раз в день рождения, – и мокрый порох
гасит звезды салюта, громко шипя, в стакане,
и стоят графины кремлем на ткани.
(Бродский 1992: 444)

У Набокова также встречаются не только многочисленные случаи *экфразиса*, но и различные типы натюрмортов, своеобразные *memorabilia* типа *vanitas*, как видно, например, в *Даре*¹³, где он как бы даёт словесный парафраз живописных особенностей натюрморта:

13 У Набокова тема натюрморта пересекается с темой отбросов, отходов, мусора, которые он сам определяет как смерть (см. *Transparent things*, 1972).

На столе стояла лешинская фотография, пузырек с чернилами, лампа под молочным стеклом, блюдечко со следами варенья, лежали „Красная новь”, „Современные записки” и сборничек стихов Кончеева *Сообщение*, только что вышедший. На коврик у кушетки постели валялась „Вечерняя газета” и зарубежное издание *Мертвых душ*. Всего этого он сейчас не видел, но все это было тут: не большое общество предметов, приученное к тому, чтобы становиться невидимым и в этом находившее свое назначение, которое выполнить только и могло при наличии определенного состава (Набоков 1975: 175).

3) Третий случай: наличие обманки с присущими этой форме специфическими чертами, о которых говорилось выше, и там, где преобладает роль маски-личины. Мы можем утверждать, что и в литературе метод *trompe l'oeil*-обманки проявляется в особых приёмах и особом композиционно-пространственном построении художественного повествования. В обманках живописных нашему взгляду предстаёт как бы „набор” или „перечень” вещей, своеобразный „реестр”, характерная черта которого – отсутствие главного героя. Эта же идея „реестра”, перечисления очень важна и в литературе. Т. Цивьян отмечает, что идея составления перечня вещей является основой композиционной структуры в сборнике рассказов С. Довлатова *Чемодан*, где определённое отношение к вещам становится парадигмой, моделью мира:

Текст продиктован отношением к вещам, четко вписывающимся в протест против советской модели мира и стремлением из нее вырваться (Цивьян 1995: 658).

Существуют и другие произведения, в композиции которых вещи играют важную роль и которые следовало бы проанализировать именно с этой точки зрения. В *Бамбочаде* и *Гарпагонниане* К. Вагинова фигуры коллекционеров-систематизаторов играют основополагающую роль. Физическое пространство *Гарпагоннианы* насыщено вещами – достаточно вспомнить описание шкафа Жуломбина, приводящее на память письменный стол Плюшкина:

В шкафу хранились бумажки исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина, высохшие лекарства с двуглавыми

орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочками, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские, визитные карточки, с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога, торчащие из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки транвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь (Вагинов 1991: 372-373).

Шкаф Жуломбина – обманка с разных точек зрения: он зрительно напоминает ложные шкафы-обманки и одновременно является метафорой идеального упорядочения хаотичного мира. Таким образом, натюрморт стремится к созданию микрокосмоса, „малой Вселенной”, в то время как космос в реальной жизни уже распался. В этом смысле художник *sicut deus* создаёт свой собственный миропорядок. Приём перечня, как было отмечено, характерен и для концептуалистов.

Приводим в качестве примера ещё Пастернака. У него также встречаются обе типологии: экфразис и связь с обманкой, то есть когда вещь должна сбросить свою личину.

А. д'Амелиа уже писала о изображении мира в ключе *trompe l'oeil* в произведениях Гоголя:

Гоголь – писатель обмана зрения: персонажи и предметы, одушевленный и неодушевленный образ действия, пейзажи и интерьеры подчинены в его сочинениях деспотической диктатуре взгляда, который преломляет, переиначивает, уплощает (d'Amelia 1996: 177).

Д'Амелиа ссылается на Ю. Тынянова, который пишет, что Гоголь видел вещи необычайным образом и поэтому возводил мертвую природу в своеобразный принцип литературной теории. Но для нас главное у Тынянова это его мысль о том, что

основной приём Гоголя в живописании людей – приём маски (Тынянов 1967: 418).

Мы уже приводили выше последовательный ряд определений „маска – личина – обманка”. Эти понятия встречаются и у Пастернака, о котором пишет тот же Тынянов, буквально цитируя поэта „вещи рвут с себя личину...” (*там же*, 562). Далее читаем:

Пастернак дает новую литературную вещь... Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить ее? – Болезнь, детство, вообще те случайные и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно... Детство, это не хрестоматийное „детство”, а детство как поворот зрения, смешивает вещи и стих. И вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощущать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи... Отсюда и странная перспектива, которая характерна для больного, – внимание к близлежащим вещам, а за ними – сразу бесконечное пространство... Поэтому запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они – только соседи, они близки лишь по смежности (вторая вещь в образе всегда очень будничная и отвлеченная), и случайность оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь (*там же*, 562-566).

Именно поэтому мы можем говорить о большой разнице, существующей между натюрмортом типа *vanitas*, где вещи тесно связаны между собой и где между ними существуют определённые отношения, – и обманкой, где такой тесной связи нет, где цель как будто бы иная. Неслучайно и то, что Тынянов говорит о детском взгляде у Пастернака, а Лотман – об „инфантилизации реальности” в натюрморте:

Вещь, вернее, мир вещей, представленный крупным планом, возбуждает первобытное (детское) удивление, что в свою очередь переносится на самое реальность. Важно подчеркнуть, что это по природе свойственно жанру в целом, а не только его разновидностям типа *trompe l'oeil* (Даниэль 1986: 54).

В большинстве разновидностей натюрморта мы имеем дело с „маскировкой” вещей, но в случае *vanitas* эта маскировка особая: натюрморты данного типа следует не разглядывать

как просто картину, а прочитывать и расшифровывать; иной раз в изображение вводится одна-единственная эмблематичная деталь, которая и даёт ключ к прочтению всего произведения, и тогда все остальные элементы, тщательно „замаскированные“ одеждой будничности, раскрывают свой потаённый символический смысл. И речь здесь идёт не о мистификации, а о правильном прочтении художественной тайнописи¹⁴.

В случае же с обманкой дело обстоит иначе: здесь сознательно осуществляется игра-мистификация, мы поддаёмся иллюзии реальности изображённых вещей, но в то же время знаем, что это обман. Здесь можно говорить о своего рода гиперреализме, который зиждется на принципе условности.

В заключение хочется только отметить, что в данном случае нам следует говорить не столько об иллюзии реальности, сколько о семиотике такой иллюзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Бобрык, Р.
1998 *Зачем столько натюрмортов*, в: *Культура и текст*, Санкт-Петербург – Барнаул 1998: 27-41.
- Бродский, И.
1992-1995 *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 1992-1995: I-II.
- Вагинов, К.
1991 *Гарпагонiana*, Москва 1991.

14 С темой натюрморта пересекается и ещё одна тема, – это тема насекомых. Например, роль бабочки у Бродского в стихотворении *Бабочка*, или у Набокова – бабочки повсюду в тексте безо всякой связи с обманкой, или же, наоборот, связь между знаменитым изображением мухи у Кабакова и обманкой.

- Данилова, И.
1984 *Натюрморт – жанр среди других жанров, в: Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века, Москва 1984 [без указания страниц, но 3-5].*
- 1998 *Проблема жанров в европейской живописи, Москва 1998.*
- Даниэль, С.
1986 *Пространство натюрморта в западноевропейской живописи XVII века, в: Вещь в искусстве, Москва 1986: 47-58.*
- Заболоцкий, Н.
1995 *„Огонь, мерцающий в сосуде...”: стихотворения и поэмы, Москва 1995.*
- Лотман, Ю.
1986 *Натюрморт в перспективе семиотики, в: Вещь в искусстве, Москва 1986: 6-14.*
- 1994 *Беседы о русской культуре, Санкт-Петербург 1994.*
- Набоков, В.
1975 *Дар, Ann Arbor 1975.*
- Пастернак, Б.
1970 *Охранная грамота, Roma 1970.*
- Топоров, В.
1983 *Пространства и текст, в: Текст, семантика и структура, Москва 1983.*
- Тынянов, Ю.
1967 *Архаисты и новаторы, München 1967.*
- Флоренский, П.
1969 *Органопроекция, „Декоративное искусство в СССР”, 1969: XII: 39-42.*

- Фомичева, И.
1986 „*Trompe l'oeil*” – „обманка” (к вопросу о специфике этого вида натюрморта), в: *Вещь в искусстве*, Москва 1986: 113-118.
- Цивьян, Т.
1993 *К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века)*, “Aequinox”, МСМХСП, 1993: 212-227.
1995 *Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира*, “Russian Literature”, 1995: XXXVII: 658-667.
- Эпштейн, М.
1993 *Пустота как приём: слово и изображение у Ильи Кабакова*, „Октябрь”, 1993: 10: 177-192.
- d'Amelia, A.
1996 *La visione en trompe l'oeil nell'opera di N. Gogol*, в: *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milano 1996: 167-182.
- Florenskij, P.
1995 *Lo spazio e il tempo nell'arte*, под ред. N. Misler, Milano 1995.
- Frye, N.
1993 *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Milano 1993.
- Herbert, Z.
1997 *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
- Jakobson, R.
1933-34 *Co je poezie?*, “Volné směry”, 1933-34: 30: 229-239.
- Kušner, A.
1993 *Apollo sulla neve, otto poesie*, “Almanacco dello specchio”, 1993: 14.
- Lévi-Strauss, C.
1994 *Guardare. Ascoltare. Leggere*, Milano 1994.

- Lund, H.
1992 *Text as a Picture. Studies of Literary Transformation of Pictures*, Lewiston 1992.
- Magrelli, V.
1996 *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino 1996.
- Mortara Garavelli, B.
1994 *Manuale di retorica*, Milano 1994.
- Veca, A.
1990 *La natura morta*, "Art e Dossier", 1990: 46.

THE MOSCOW OF PASTERNAK*

Vyacheslav Ivanov

The City was the main topic of Pasternak's early writing. He had grown up in Moscow and it became a typical representative of the modern city for him. In several poems included in his first book *A Twin in the Sky* he attempted to give a picture of certain parts of Moscow. Commenting in his second autobiographical prose work on his early poem *Railway Station* Pasternak spoke of a whole history of human relations and events related to arriving and departing trains (IV: 326)¹. In an epic realistic (metonymic, cf. Jakobson 1979b) manner the same topic was developed later in a scene in his *Spektorskij* which deals with train departure and arrival at the Moscow Kursk railway station (I: 350-351). The style in which he rendered his image of the Moscow Byelorussian-Baltic station in the two variants of his earlier poem (I: 55, 433) is avant-garde: a metaphor of a "flaming muzzle of a harpy" refers to a locomotive, the whole life of the author depends on his scarf (the device *pars pro toto* characteristic of a metonymic approach), the bad weather, particularly his favorite snowstorm is included in the technical details of the railroad management. In the first variant written in 1913 the social atmosphere of a train departure was hinted at in a way reminding us of Igor' Severjanin's book *A Thunder-boiling Cup* that had just appeared and influenced the young poet: "the *beau-monde* is somewhat unearthly" (I: 433). His style is similar to an impressionist one. But Pasternak is giving a kind of summing up of impressions of different times. In a way it was close to the method of Marcel Proust: while speaking of a day when Albertine was not with the hero the author creates an overall picture of many different occasions when she went through Paris with a driver in a similar manner. The repetition of the Russian form *by-valo* ("used to") at the beginning of each of the three stanzas of Pasternak's *Railroad Station* serves as a linguistic stylistic device

* This research has been conducted thanks to the financing by RFFI (99-06-80521).

1 Here and further on in brackets a reference to Pasternak 1989-1992 is given, Roman numbers refer to volumes, Arabic ones to the pages of this edition.

corresponding to this permanent impressionism: things are described as “instantaneous forever”.

To a poet whose first venture in the art was connected to music, the sound texture of Moscow with the bells of the thousand churches ringing was particularly impressive. The memories of the first sounds of them listened to by a young boy are preserved in such later autobiographical poems as the second variant of *Ballad* (1929) included in the expanded edition of Pasternak's second book of poems *Above the Barriers*: the octaves of the bells are the only stable reality compared to the illusion of street lanterns, cabs and pavements². In a short period in 1914 when Pasternak was influenced by Khlebnikov's archaizing futurism³ he wrote several poems in this peculiar Old-Russian-oriented style (typologically perhaps partly resembling preromantic linguistic experiments of Thomas Chatterton in English in the third quarter of the XVIII century, but containing also a lot of dialectal local forms). In them (as also in some of Khlebnikov's works) this language was partly motivated by the topic referring to the past of the city. Pasternak “tries to suggest medieval Moscow by word choice” (Markov 1968: 244). One poem speaks of the view of the Kremlin and its temples and belfries and another of the bell tower of Ivan Velikij (John the Great) in the Kremlin. But although the poems spoke of the past of Moscow as it was seen at that time they were also connected to the conditions of the life of the author who was the observer of the ancient part of the city. For several years repeatedly (with some interruptions) Pasternak rented quite a small room in an apartment (7) in Lebiashij pereulok 1 in Moscow with a view over the Kremlin and the Sophia Embankment of the Moscow river. This view of the

2 On the role of sound images in this poem see in this connection: Bodin 1990: 47.

3 Despite recent objections (Fleishman 1990: 64) Khlebnikov's influence and even direct borrowing from his works (at that time unpublished, but read and discussed in the futurist circles) is clearly seen in such archaizing innovations in these poems as *Zharodeju-Zhogu* (I: 506) “The Fire-Creator-The Inflamer”, cf. Khlebnikov's *Mira slavnyj* Zharodej “The glorious Fire-Creator of the World” as an epithet of *Zharbog* “the Fire-God” in a poem on this invented god written in 1908 and probably known to Pasternak through a longer poem of 1911-1912 into the draft of which this previous poem was included (cf. the facsimile with comments: Duganov 1990: 173-4, drawing 16; on the other variants of the poem: Khlebnikov 1986: 44, 663, 680).

river is mentioned in a futurist poem of 1914 *Materia Prima* included in his second book of poems (I: 467). In 1917 he again lived in the same room. A love poem of his next book starts with comments on this repetition. His beloved woman came to see him in this room, their meeting is a plot of the composition (I: 121)⁴. The landscape of an earlier Khlebnikov-influenced poem *Melkhior* (Cupro-nickel) is dominated by the Kremlin, its churches, temples and belfries, the bridges and the surrounding parts of the City, particularly another arm of the Moscow river called *Kanava* (The Ditch) and an island (between The Ditch and the main stream of the river) the main part of which had preserved a name *Boloto* (The Swamp)⁵ that is transformed into a corresponding Old Church Slavonic (and elevated classical Russian poetical) form *blat* at the end of the poem⁶. There a tower with a chiming turret clock is compared to a merry story-teller or a wag (*balakir'*)⁷ similar in its sound structure to surrounding words.

In the poem on the bell tower the ringing of the bells is rendered by a traditional combination of the Slavonic Church names of the three letters⁸ (“*tverdo slovo rcy*”, I: 508 – an expression that can be understood as the names of *t s r* and also “like a firm word” since *rcy* has the meaning “as, as if”). This repeated formula makes a poem trans-rational (*za-umnyj* in Khlebnikov’s sense). The sound of

4 On the biographical side see: Pasternak E. 1989: 294.

5 Cf. Tikhomirov 1992: 140. A swamp with an island on the place where the city will be built is present already in the half-mythological dream of the prince Danilo in the tale on the origin of Moscow of the XVII century, Tikhomirov 1992: 176-177.

6 Probably *bochag* (“deep pool”, in this sense used also in *My Sister Life*, I: 163) at the end of the second stanza belongs to the same semantic field.

7 A dialectal (Kaluga) word (Sorokoletov 1966: 70) used by Pasternak also in a much later poem in a context referring to himself: “Not a guslee [Russian zither-like instrument]-player and not a wag” (“*ne gusljar i ne balakir'*”, II: 10). The translation of the word in Malmstead 1992: 312 is wrong.

8 In quotation marks in the first edition. They are omitted in the recent editions (I: 508) where the text is based on Pasternak’s corrections in a copy in his friend Shtikh’s archive (Pasternak 1985: 356). I could use a copy of the first edition (Pasternak 1914) in the V.F. Markov Archive, # 2415, Slavic Reading Room, Department of Slavic Languages and Literatures, UCLA. A textual shape of the first publication of the poem and its possible interpretation was studied in a work of Robert Romanchuk 1994. A suggestion of John Malmstead 1992 on a possible parallel found in Lentulov’s painting *Moscow* has not been proven.

the bells is linked to the work of the heavenly “care-takers-scribes” who are described as a “clergy of the birds”. This metaphor as well as the landscape of rivulets (*studency*) makes the poem similar to another one on a similar topic written also in 1914 where the birds are drinking “the chilly lemon juice of masses” (I: 484 and 82). Commenting on the poem in a letter to A.M. Ripellino in 1956 Pasternak explained that he had in mind “the ringing of bells and the belfries rising up into the skies” (I: 647). In this poem Moscow is seen in the light-blue water as the legendary city Kitezh.

One poem of a later (fourth) book *Themes and Variations* seems to refer to the Kremlin in its topographic meaning as the core of the city. It describes a view of the Kremlin in a winter snowstorm seen from a window. As snow and particularly snowstorm in a city are favorite topics in Pasternak’s poetry it is possible that originally a poem simply gave an impression of the Kremlin and a blizzard around it. The first publication of the poem gives a date 1917. This real time of writing of the poem is confirmed by the mentioning of all the bells of the Kremlin churches ringing: that would have been impossible after the Kremlin ceased to be the main religious center of Moscow; the last church service in the Kremlin was at Easter in the spring of 1918 (Palamarchuk 1992: 12-13). The bell ringing ceased at the time when (starting in March 1918) the Bolshevik Government moved to Moscow and made the Kremlin its residence. In a poem from the cycle *Disease* in the same book *Themes and Variations* Pasternak reminds his beloved woman of the ringing of the “former” (*daveshnikh*, I: 193) bells; the date is 1918-1920. In the first year of the Russian revolution before the Bolshevik *coup d’état* Pasternak praised the new Russia for its love for the past personified in the Kremlin (a poem dated 1918, I: 620-621). In the first variant of the poem on the Kremlin in the storm the future year 1919 is a sort of fantastic prediction: the Kremlin is rushing towards this year through the other year (1918) that is not yet realized. But later on Pasternak changed the original date of the poem moving it to the end of 1918⁹ and added a *stanza* on the snowstorms that already took place in 1918. That made it

9 The original date 1917 present in the first publication is considered a mistake by recent publishers (I: 675). Later Pasternak (for political reasons mainly) changed the chronology of his verses of this period (cf. Ivanov 1998: 81, fn. 34).

possible to reinterpret the view as seen by a poet while he was ill at the end of 1918 (the poem is included into the cycle *Disease*). For those who, like Majakovskij who published the new variant of the poem in the first issue of his “LEF” (“The Left Front of Arts”), wanted to see Pasternak greeting the Bolsheviks it became possible to interpret the poem as referring to the Kremlin after the Bolsheviks moved to it. In this completely transformed form the poem became one of few Pasternak works allowed to be reprinted in the Soviet anthologies even at the time when the bulk of his early poetry could not be republished. Had he outfoxed the censorship and also many scholars who wrote about the poem by making this interpretation possible? In any case (different from such later poems as *A Sailor in Moscow*) there are no direct political references in the poem and it preserved features of Pasternak’s early style.

When in his later period Pasternak wrote about the great poets who had influenced him in youth he found in all of them (Blok, Rilke, Verhaeren) what he called “urbanistic mysticism” (IV: 395). In a later poem speaking about his attitude towards the City in his youth he said that it “took the place of Heaven in the dreams of a boy” (II: 32). This neo-romantic vein in the description of Moscow is seen particularly well in his second book *Second Birth*. In a poem describing deserted Moscow at midnight there is a general feeling of fear and being lost reminding us of Blok and Rilke. The poem ends with the statement: “This is a wrong city and a wrong midnight” (I: 76). Romantic attitude leads to fantastic transformation of the city. At the same time the historical dimension seen in earlier poems was developed in this composition as well. From the beginning it is said that the mysterious night scene is happening in a downtown (*V Posade...*, I: 76). The term refers to a civic part of Moscow outside of the Kremlin (Tikhomirov 1992: 25, 137-138). Then several parts of the ancient downtown (such as *Zamoskvo-rechie* – the part on the other bank of the Moscow river) are enumerated. The same combination of postsymbolist romanticism and references to history is typical of the other poems on Moscow in the second book. In a poem *Possibility* (the title was *Fantasy* in the first variant) the largest street, Tverskaja, at night is considered as “belonging to dreams”; it is explained that the shields with advertising titles might have damaged sleep and thus it was ordered to take them away. The distant hint at the city’s history might be seen in the reference to “clothiers” whose Old Russian name *sukonin* i-

ki denoting one of the two main categories of medieval Moscow merchants (Tikhomirov 1992: 92, 142) Pasternak makes less archaic by changing the suffix: *sukonshchiki* and introducing a modern commercial abbreviation¹⁰ with its interpretation: *Sukonshchiki, S.Ja., to yest' synovja sukonshchikov* "Clothiers, C.S., that is the sons of the clothiers" (I: 65). Pushkin's monument in this poem is alive and interacting with the street as a human being. A poetical device of making a sculpture alive has been described as important for Pushkin's poetry (Jakobson 1979a). Jakobson ends his essay on the subject with a remark on the way Pushkin's monument is treated in Majakovskij's poem. Here as in many other cases there is a striking similarity in the early poetry of Pasternak and Majakovskij; one might also add Aseev's poem on a comparable subject¹¹ (to young Pasternak these three names went together in a sort of poetic trinity: "We are few. There are probably three of us", I: 203). The Korovin House (9 Tverskoj Boulevard, see: Loks 1993: 49-50) where Pasternak often visited the Sinjakov sisters is mentioned in another romantic poem about Moscow at the time of twilight. There he and Majakovskij and also Aseev (who had married one of the sisters) met many times.

Another less fashionable part of the city was the place of the first revolutionary battle in Presnja during the revolution of 1905. To this episode that had deeply impressed him when he had been a schoolboy Pasternak dedicated a poem *Ten years of Presnja* included in his second book. The poem is built on a series of concrete details and metaphors described in a classical verse already predicting the late manner of writing. Several lines of a strictly political character were crossed out by the censor just before the second revolution of 1917 and restored in postrevolutionary editions. To his youth memories of the Presnja revolt and the cruelty with which it was crushed by the police and the army troops Pasternak returned several times. In his long poem *The year 1905* written in 1925-1926 there is a final chapter *Moscow in December*. In it

10 Letter abbreviations of this type appeared in Russian as in other European languages mostly at the beginning of the XXth century particularly in the field of commercial discourse (cf. Polivanov 1927; 1968: 193, 229; Zumthor 1951).

11 On parallels to the poems on the Kremlin found in Aseev's verses of the period (cf. Malmstead 1992; Romanchuk 1994).

different stages of the revolution are described ending in lines speaking of the necessity for Presnja workers to surrender their weapons to victorious zarist soldiers. The first draft of a novel that later on received the title *Doctor Zhivago* was written in the years before the Second World War; it was published posthumously as *Patrick's Papers*. In it the events of the revolt of December 1905 in Moscow are shown mainly through the eyes of intellectuals who did not participate in the struggle although sympathized with the workers and tried to help them to hide after the defeat. In the final text of the novel the events of December 1905 are described mainly from the point of view of Lara who considers the revolutionaries to be boys playing dangerous games.

In the second book of Pasternak's poems there is also a half-romantic half-historical view of another city: St. Petersburg. In Pasternak's vision this city is always connected to the image of its creator, Peter the Great. Two poems were dedicated in this book (both to him and to the city that he had built). Pasternak visited St. Petersburg twice: first as a young boy whose immediate vision of the streets rushing towards the port might have inspired a poem with this image. His second visit coincided with Majakovskij's stay in the city that Pasternak (in *Self-Conduct*) later considered to be Majakovskij's main subject uniting him with great predecessors: Dostoevskij and Andrej Belyj. The futurist revolutionary view of the city and of a king that created it in a sort of hallucination is a topic of the two poems of the second book as well as of a prose piece called *Petersburg* written in 1917 (published posthumously). For Pasternak Petersburg has remained a literary and historical romantic image and it never acquired the concrete details characterizing Moscow starting with the first at Pasternak's attempts to write about it. But both Moscow and St. Petersburg as some other cities (Marburg in the same second book and its later variant that both can be interpreted as an illustration of his approving the historicity of the Marburg philosophical school as described in *Safe Conduct*; Tiflis in a poem of a later period) are shown from a predominantly historical point of view mixed up with direct lyrical impressions of the author¹².

12 A historical view of Tiflis has remained important for Pasternak until his last days: on returning from his last trip to this city in the beginning of spring 1959 Pasternak told me of the plot of his future prose book the heroes of

The general notion of a city as a whole world with inherent human relations is rendered in a long poem *City* written in 1916 and first published in 1920. The form of the composition is similar to Verhaeren's works. In this poem different urbanistic images and references to such writers as Dostoevskij, Balzac, Flaubert, Maupassant are combined to create a picture of a city and its inhabitants. Although the title and some statements in the poem tend to speak of some general idea, still there are several indications pointing to Moscow as a chief representation of this abstract notion. But the poem has remained rather a sort of a *manifesto* of urbanistic literature than a description of any particular city. It seems characteristic of Pasternak that birds and trees participate in his urban landscape to a degree comparable to that of buildings if not exceeding it. While talking of *City* he still remains a poet of Nature.

In the third (and main) poetical book of early Pasternak *My Sister Life* there are two poems describing events of the revolutionary spring of 1917 in Moscow. The poem *Spring Rain* renders the poet's impression of the Theatrical Square (in front of the Bolshoj Theatre) on the day of a concert in honor of Kerenskij, at that time the minister of defence of the Temporary Government. The concert took place on May 26, 1917¹³. Pasternak with his beloved woman, Elena Vinograd, visited the place at that time. The musicians going to the theatre and the crowd crying out greetings to Kerenskij are described from the point of view of an observer standing on the square. Another poem (which follows the one describing the Theatrical Square in the book) has the title *Whistles of Militiamen*. Its topic is a strike of yardmen that took place at the end of May 1917 (Polivanov 1992). In the first longer variant published in 1919 with the title *The Street Scene* the park of Sokol'niki is mentioned (in the final version only its metaphorical designation *Tivoli* has been preserved). In this park the Moscow militia took

which would be archaeologists. The juxtaposition of different historical periods should have become the main device of the book as it was in the early poem on Tiflis (I: 408).

13 The concert was in the daytime; according to the information in a newspaper it started at 2 p.m. (I: 658). But the poem mentions the moon and the moonlight several times, twice the night is said to be the time described in it. Either there was a repetition of the concert in the evening (not mentioned in the newspaper) or Pasternak and Vinograd came to the square after the concert had finished.

measures against homeless people (that are mentioned in the poem stating: "There is a homeless in everybody", I: 659). But the poem speaks not so much about the Moscow militiamen but about their whistles being compared to fishes. The lower social layer of the population that participated in the strike drew Pasternak's attention as might be seen in the image of a yardman in *Doctor Zhivago*.

As E. Vinograd to whom the whole book *My Sister Life* was dedicated spent the summer of 1917 in the South of Russia, most poems were connected either to the places where Pasternak visited her or to his journey to her in a train. Moscow is seen as the place from which he goes away or returns after his visits. Its name goes together with a railway station. In poem *At Home* Moscow is designated by a traditional historical reference to the *Seven Hills* on which the city had been built. Using a metonymic device that was characteristic of his early poetry (Jakobson 1979b) Pasternak makes the City (and not the poet) so tired after the journey that it is necessary to go to bed immediately without taking a bath. The image of a curtain that strides like a freemason in the same poem seems to refer to the house of Pasternak's childhood (Ivanov 1998: 25). As mentioned in later autobiographical works of Pasternak this former house was a salon for freemasons.

Among the love poems of the third book one is called *Vorobyev Mountains* (I: 142). At that time it was a suburb of Moscow (The University of Moscow was built there in the last period of Pasternak's life). As said in the poem, *Here the rails of the city trams end*. The poetry begins where the city ends.

Similar is the role of the Moscow park called *Neskuchnyj sad* in the next (fourth) book of poems *Themes and Variations*. But only few poems of the whole cycle to which this title was given refer to this concrete place. In the first poem of the cycle it is said that each person has a similar park in his soul. In many other poems of the cycle some forests and parks are described that definitely were outside of Moscow.

Places that are situated relatively close to Moscow but still are not inside it such as Podol'sk¹⁴ are mentioned in Pasternak's fourth book (I: 177). In the third and fourth books of poems Mos-

14 It seems interesting that Podol'sk is also mentioned in connection to the train movement towards the city and birds flying near the city in the early variant of the poem *City*, I: 512.

cow is present mostly in its parks and borders: the city in its interaction with what might be opposed to the city.

At the time when Pasternak lived in Berlin in 1923 he wrote the poem *The Storm as a Butterfly* in which his memories of the apartment where he had lived with his parents in his youth and of the “former Mjasnickaja street” in which their house had been situated were revived¹⁵. Since that time Pasternak in several works returns to the description of this building that in the beginning of the century had been A School of Painting, Sculpture, and Architecture and after the revolution became VKHUTEMAS – High Art-Technological Studios aptly called “a Moscow Bauhaus” (Schlögel 1984: 50). The prerevolutionary years when the great composer Skrjabin visited the Pasternaks in this house are mentioned in a chapter of the poem on the year 1905 (visits of Skrjabin and places in Moscow connected to him, to the performance of his music and also to Majakovskij were described several years later in an autobiographical prose work *Safe Conduct*). Pasternak returns also to the description of the building and its yard as well as to some other places of Moscow familiar to him since his childhood and youth in two large autobiographical compositions of the second half of the twenties: a long poem *Spektorskij*, and a prose story, *A Tale* (*Povest*). The poem opens with a statement in which the author declares that he is interested not so much in a hero as in the environment in which he is seen. Describing the latter Pasternak speaks about the “umbrellas of slantwise Moscow street lamps” in rain as also about (I: 339) another type of lantern (*ploshka*) typical of the old Moscow where street children enjoyed them (Bogoslovskij 1987: 113-114). The space of Moscow and its different parts might be considered the true heroes of the poem. *A Tale* contains a description of those parts of Moscow, particularly Tverskie-Jamskie, that had impressed Pasternak as a small child when his parents had lived there before moving to Mjasnickaja. In his second autobiography *The People and the Situations* Pasternak told how his feeling of sympathy (or maybe empathy) for suffering women arose in these early years when first he saw harlots. In *A Tale* Serezhka, the hero and the *alter ego* of the author visits a harlot, Sashka, and walks across these parts of the city which were connected to

15 For a detailed analysis of the poem and related writings by Pasternak on Moscow see: Ivanov 1998.

this early traumatizing experience. Other different parts of Moscow (as Nikitskaja and surrounding passages) are not only important for the plot, but constitute also a subject of conversations of Arild with Seryozha who tries to find out what she has learnt about the city. Probably this work has remained a summit of Pasternak's prose in which his hidden impulses have been expressed sincerely and with the authenticity of stylistic devices.

In the poems of the early thirties collected in the book *A Second Birth* Moscow is viewed with *nostalgia* by the author who spends a summer and a fall in the Caucasus as described in *The Waves*. Here Moscow is declared to be connected not only with the everyday work of the poet, but with his future: addressing Moscow, Pasternak speaks in a prophetic manner about the time when it will "learn me by heart as a poem, remember me as a true happening" (II: 376). In this connection construction work in Moscow is mentioned. Comparison to the other writings mentioned above leads to a conclusion that Pasternak remembered and described several times such prerevolutionary constructing work that was in the Mjasnickaja region and in the yard and a building of the School of Painting. In *The Waves* contemporary Moscow appears only in some impressionist landscapes such as the one describing Jamskoe Pole at the morning dawn (I: 398). The image of the high posts (*tumbami*) in this poem makes the landscape similar to the Moscow of Pasternak's early childhood when such posts (the reason for which escapes a careful observer) were seen on every street (Bogoslovskij 1987: 113).

In the first variant of the *Artist* (published in 1936) Pasternak returns to the image of the ancient stone walls of the Kremlin to praise Stalin who lives there (I: 619-620). The poem was not reprinted after the period of Stalin's terror. It started just at that time and among other people whom Pasternak cherished killed also Bukharin on whose instigation this hymn to the tyrant had been written (it was first published in the governmental newspaper "Izvestija" which was edited by Bukharin)¹⁶. Thus the theme of the Kremlin touched upon in the early poems is developed in the ambivalent and politicizing way hinted at already in the second variant of the poem included in the cycle *Disease*. In a later note Pasternak stresses the fact that while writing these verses about Stalin

16 Cf. comments in Fleishman 1990: 194-196.

he had been quite different from the person who wrote *Zhivago*. An optimistic view of Moscow and its youngest population is included in the book of poems *On Early Trains*. But most of the verses in this book, as also in the last cycle *When the Skies Clear* describe the countryside near Moscow and the coming of the poet arriving by train. The description of the city as seen from the difficult conditions of the village winter refers to the personified logs to which Moscow appears as it did to the young poet (see above on this part of the poem): the love towards the City is considered to belong to the psyche of an adolescent.

In the verses and parts of a poem *Nightglow* written at the time of the war Moscow appears with its symbolic value of a capital. The use of some older names of the parts of the city landscape (*zarechye*, II: 51, such as the Old Russian designation of the place “beyond a river”, Sreznevskij 1958, I: 945; see also on the word as the ancient synonym of later *Zamoskvorechie*: Tikhomirov 1992: 138, 145) seems to continue in a new way the references to the past of the City characteristic of the early poems.

The particular value of the novel *Doctor Zhivago* as well as of the later autobiography *People and Situations* consists of a systematic commentary to the earlier work. *Zhivago* is described (in his own words) as a poet of City *par excellence*, although as the author remarks only his *Hamlet* seems to belong to the category of urbanistic poems about which he wrote theoretically. To some extent a similar remark might have referred to Pasternak himself and to his poems about Moscow. The poems from the collection as if composed by *Zhivago* that deal with Moscow describe the prerevolutionary way of life in the “Moscow private residences” (III: 534) that are also depicted in *A Tale*. These private houses (*osobnjaki*) constituted the main difference of the old Moscow of the time of Pasternak’s early childhood from a later period where the multi-storey houses were being built (cf. Bogoslovskij 1987: 107-108).

The action of many parts of the first book of the novel *Doctor Zhivago* as also of its final (fifteenth) part takes place in Moscow. There we meet different regions of the city known from Pasternak’s biography and from his poetic and prose writings of preceding periods. In the second part Lara and her mother first live in the dangerous parts of Moscow to which Pasternak’s early childhood was linked. Lara is associated with some of those images that belong to the traumatic experience of Pasternak’s first memories.

Some of the symbols that appear in Lara's story are borrowed from the subconsciousness of the poet. To them the image of the stuffed bears in the Karetny rjad belongs as well as some other symbols that kept reappearing in Pasternak's poems and prose¹⁷. Lara's affair with Komarovskij is located on the Petrovskie linii that are described as a "Petersburg corner in Moscow" (III: 46). Komarovskij himself lives in the fashionable region of Kuzneckij and Petrovka. The Christmas tree party at Svetsitys' takes place in the Kamergerskij where also near the Arts Theatre Evgraf would rent an apartment for Yura in the final chapter; Zhivago's death is connected to a tram going on the Nikitskaja street. The Gromeko family occupies a house on the Sivcev Vrazhek. Those heroes that belong to a lower social layer and would actively participate in the revolution are associated with the Brest railroad (the same one that is shown in the early poem on a railroad station). In the final part before moving alone to Kamergerskij Zhivago lives with Marina in Spiridonovskij and Gordon is their neighbor. Thus the city of Moscow and Pasternak's experience in its life are divided between several groups of heroes and their life attitudes.

The poetical parting of Pasternak with life (after a heart attack which he survived) and his appeal to God are described on the background of the Botkinskaja hospital (not called by name in a poem expressing these feelings from *When the Skies are clear*). This hospital was the aim of the last journey of his main hero of the last novel interrupted by his heart attack and death.

Pasternak's life, death and his hope for immortality were intertwined with Moscow that had remained the main space of his creativity.

BIBLIOGRAPHY

Bodin, P. A.
1990

The Count and his Lackey. An Analysis of Boris Pasternak's Poem "Ballada", "Studia Filologiczne", zeszyt 31/12/, Filologija Rosyjska, Pasternak's Poetics, ed. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 1990.

17 See for more details: Ivanov 1998: 119-122.

- Bogoslovskij, M. M.
1987 *Moskva v 1870-1890-kh godakh (Moscow in 1870-1890-ies). Istoriografija, memuaristika, epistoljarja*, Nauka, Moscow 1987.
- Duganov, R. V.
1990 *Velimir Khlebnikov. Priroda tvorcestva*, Sovetskij pisatel', Moscow 1990.
- Fleishman, L.
1990 *Boris Pasternak. The Poet and His Politics*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.
- Ivanov, V.
1998 *Razyskanija o poetike Pasternaka. Ot buri k babochke. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, Moscow 1998: I.
- Jakobson, R.
1979 *Selected Writings, (On Verse, its Masters and Explorers)*, Mouton, The Hague – Paris – N.Y. 1979: V.
1979a *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology*, in: Jakobson 1979: 237-280.
1979b *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, in: Jakobson 1979: 416-432.
- Khlebnikov, V.
1986 *Tvorenija*, Textual composition and commentary by V.P. Grigoriev and A.E. Parnis, Sovetskij pisatel', Moscow 1986.
- Loks, K.
1993 *Povest' ob odnom desjatiletii (1907-1917)*, in: *Vospominanija o Borise Pasternake*, ed. E.V. Pasternak, M.I. Feinberg, Slovo, Moscow 1993.
- Malmstead, J. E.
1992 *Boris Pasternak – The Painter' Eye*, "The Russian Review", 1992: CI: 3: 301-318.
- Markov, V. F.
1968 *Russian Futurism: A History*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1968.

- Palamarchuk, P.
1992 *Sorok sorokov. Kratkaja ilustrirovannaja istorija moskovskikh khramov, Kreml' i monastyri*, AO "Kniga i biznes", Moscow 1992: I.
- Pasternak, B.
1914 *Ob Ivane Velikom-Rukonog*, Moscow 1914.
1985 *Izbrannoe*, Khudozhestvennaja Literatura, Moscow 1985: II.
1989-1992 *Sobranie sochinenij v pjati tomakh*, Khudozhestvennaja literatura, Moscow 1992.
- Pasternak, E. B.
1989 *Boris Pasternak. Materialy k biografii*, Sovetskij pisatel', Moscow 1989.
- Polivanov, E. D.
1927 *O literaturnom (standartnom) jazyke sovremennosti*, "Rodnoj jazyk v shkole", 1927: I: 225-235.
1968 *Stat'i po obshchemu jazykoznaniju*, Nauka, Glavnaja redakcija vostochnoj literatury, Moscow 1968.
- Polivanov, K. M.
1992 *Svistki milicionerov: real'nyj kommentarij k odnomu stikhotvoreniju knigi Sestra moja zhizn'*, in: "Byt' znamenitym nekrasivo...". *Pasternakovskie chtenija*, Nasledie, Moscow 1992: I.
- Romanchuk, R.
1994 *Pasternak's Ob Ivane Velikom in the Context of Futurism and Cubism*, a Seminar work, Department of Slavic Languages and Literatures, UCLA, 1994.
- Schlögel, K.
1984 *Moskau lesen*, Siedler Verlag, Berlin 1984.
- Sorokoletov, F. L. (ed.)
1966 *Slovar' russkikh narodnykh govorov*, Nauka, Moscow – Leningrad 1966: II.

- Sreznevskij, I. I.
1958 *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka, A-K*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i nacional'nykh slovarej, Moscow 1958: I.
- Tikhomirov, M. N.
1992 *Drevnjaja Moskva XII-XV vv.*, in: *Drevnjaja Moskva XII-XV vv. Srednevekovaja Rossija na mezhdunarodnykh putjakh XIV-XV vv.*, Moskovskij rabochij, Moscow 1992.
- Zumthor, P.
1951 *Abréviations composées*. Verhandelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe reeks deel, 1951: LVII: 2.

ИНТЕРЬЕР ПЕТЕРБУРГСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПИКОВОЙ ДАМЕ ПУШКИНА*

Татьяна В. Цивьян

Поводом к написанию этой статьи явилась давняя дискуссия о „территориальных” текстах русской литературы вообще и об одном из них в частности – о *петербургском*, „с лёгкой руки” которого появились и появляются другие тексты (*московский*, *провинциальный* и т.п.). *Петербургский текст* (далее ПТ) давно получил права гражданства; у него есть своя хронология и свои авторы („демиурги”). Достаточно единодушно признаётся, что в начале этого литературного явления стоит Пушкин, а образцовыми примерами ПТ в его творчестве являются *Медный всадник* и *Пиковая дама*. Естественно, признаётся и то, что точка отсчёта для ПТ определена достаточно условно, что она *выбрана* как начало некоего этапа (периода, направления), подготовленного предшествующими текстами и очертившего (новые) границы своего собственного пространства. Под границами понимается сама структура ПТ с её грамматикой, словарём и с её семантикой, в свою очередь определяющей набор сюжетов, персонажей и формирующей то, что можно назвать „смыслами” ПТ или его „идеями”.

Исследования ПТ катятся, в определённом смысле, по наезженной колее – так же, как и продуцируется и репродуцируется сам ПТ в разных вариантах¹. В какой-то момент можно едва ли не зайти в тупик, перестав понимать, кто за кем идёт в конструировании ПТ: исследователь за писателем или наоборот? И тут неизбежно возникает сомнение, не навязываем ли мы писателю слишком жёсткую схему и слишком высокую степень „умышленности” в выполнении этой схемы?

Действительно, если мы обратимся к Пушкину, точнее, вернёмся к Пушкину, т.е. к *началам* ПТ, то у нас не могут не появ-

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ *Текст пространства – пространство текста* (99-06-80521).

1 В своё время мы предприняли попытку рассмотреть в качестве образца ПТ статью Т.К. Горышиной *Растительный мир старого Петербурга*, помещённую в историко-краеведческом сборнике *Невский архив* (Москва – Санкт-Петербург 1993).

виться вопросы, пусть они и носят несколько метафизический характер. Например: выбирал ли он местом действия *Пиковой дамы* Петербург, имея в виду (ещё не сформулированный исследователями – или создателями) ПТ, или это объясняется иными причинами, в том числе и случайностью? *Медный всадник* и *Пиковая дама* составляют своего рода *петербургское единство* в началах ПТ (они и были написаны одновременно, в 1833 г., во время второй Болдинской осени). Однако, если сюжет *Медного всадника* – наводнение 1824 года – мог разворачиваться *только в Петербурге* (что подчёркнуто и названием поэмы, и подзаголовком *Петербургская повесть*, и тем, что „происшествие, описанное в сей повести, основано на истине”, а „подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов”), то в отношении *Пиковой дамы* всё выглядит не так однозначно².

История с чудесным карточным выигрышем могла произойти и в Париже (где, собственно, и лежит завязка сюжета, – там случается „анекдот о трёх картах”, столь сильно подействовавший на воображение Германна), и в Москве (откуда в Петербург переехал Чекалинский), да и вообще в любом месте, где есть игорный дом или дом, где собираются любители карточной игры (как это было у Нарумова и у того же Чекалинского³). При внимательном прочтении текста обнаруживается, что лексема „Петербург” или указание на петербургские реалии встречаются в нём редко, и не на Петербурге основан топографический (и топонимический) словарь *Пиковой дамы*: следует заметить, что один из признаков „территориального текста” состоит в том, что такой текст „любит” называть сам себя, и это приводит даже к избыточности.

Существенно и следующее. В черновых набросках к *Пиковой даме* место действия было определено в первой же фразе, за которой следовали уточняющие детали:

2 Текст *Пиковой дамы* цитируется по изданию: Пушкин 1978: VI. В скобках даются номера страниц.

3 „В Москве составилось общество богатых игроков, под председательством славного Чекалинского... Долговременная опытность заслужила ему доверенность товарищей, а открытый дом, славный повар, ласковость и весёлость приобрели уважение публики” (234).

Года четыре тому назад собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами... Обедали у Андрие, ...ездили к Софье Астафьевне... (495).

Однако в окончательном варианте это ушло, и осталось лишь косвенное указание на Петербург, которое можно видеть в „конногвардействе” Нарумова⁴.

Вся I глава имеет отчётливо французский топонимастический колорит: графиня Анна Федотовна лет шестьдесят тому назад ездила в *Париж*, за нею волочился *Ришелье*, она проиграла *герцогу Орлеанскому*, обратилась за помощью к *Сен-Жермену*, явилась в *Версале au jeu de la Reine* (211-212); об „открытых игрецких домах Парижа” мечтает и Германн (234). Столь же отчётливо Франции противостоит „не-петербургская” Россия: графиню в Париже называли *La Vénus moscovite* – *moscovite* ассоциируется не только с Россией, но и с Москвой, к этому же „под Парижем нет у них ни *подмосковной*, ни *саратовской деревни*” (211). Ещё одно упоминание Москвы – в связи с переездом из неё Чекалинского (234).

Петербург назван трижды – в отмеченных точках сюжета, причём первый раз как бы сдвоенно, в одном эпизоде: одержимость идеей трёх карт связана у Германна со странствиями по городу:

Что если, – думал он на другой день вечером, *бродя по Петербургу*, – что, если старая графиня откроет мне свою тайну! ...Рассуждая таким образом, очутился он *в одной из главных улиц Петербурга* перед домом старинной архитектуры (219).

Третье упоминание Петербурга связано с началом роковых карточных экспериментов Германна (а не с его маршрутами и не с петербургскими реалиями): сказано, что в Петербург переезжает из Москвы Чекалинский (234). С Германном же связан и единственный микротопоним: *Обуховская больница*, в 17-м номере которой он сидит (237). В *этом* Петербурге нет Невы (как и других рек и каналов), нет Невского проспекта (как и вообще отождествляемых адресов – графини, Германна,

4 И далее – в „немецкости” Германна, ср., однако, *московский* „национальный состав” в *Гробовщике* (немцы, чухонец Юрко).

Нарумова, Чекалинского⁵), нет знаменитых храмов (графиню отпевают в *** монастыре), ресторанов (вместо *Андрие* черновых набросков – неизвестный *уединённый трактир*). Едва ли не единственный (но яркий) пассаж, характерный для „Петербург ПТ”, следующий:

[Германн в десять вечера стоит перед домом графини]: Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока. – Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега (223)⁶.

Более пристальное „топографическое прочтение” текста обнаруживает следующее: организация пространства в *Пиковой даме* построена на оппозиции *внутренний/внешний* таким образом, что основной пространственной единицей, основным семиотическим локусом является *дом* и его *интерьер*, представленные не только как реалии, но и как лексемы мифологического словаря (откуда они и переходят в ПТ). *Внешнее* пространство ограничено фрагментом, видимым из *окна дома*, и – *vice versa* – это то „уличное” пространство, которое необходимо для того, чтобы *видеть*, при этом не столько сам дом, сколько то, что происходит *внутри*. *Око-окно* – известный символ-тождество мифологического словаря. Он обозначает *зрение-видение/смотрение*, т.е. получение информации визуальным путём. Представляется, что в этом и состоит организующий стержень *Пиковой дамы*:

[Взгляд *изнутри наружу*]:

Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала *глядеть в окно*. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер (215);

[о погоде на улице узнают, открыв] *форточку* (216-217);

...однажды Лизавета Ивановна, сидя под *окошком* за пяльцами, нечаянно взглянула на улицу и увидела молодого инженера,

5 Этот дефицит отчасти возмещён в опере *Пиковая дама*: Зимняя канавка и т.п. детали.

6 Можно отметить и вольное обращение Пушкина с реальным петербургским климатом, точнее со световым днём: в I главе рассвет после *долгой зимней ночи* наступает в *шестом часу* утра, что невозможно.

стоящего неподвижно и *устремившего глаза к ее окошку* [она смотрит в окно еще два раза и видит его]... После обеда она подошла к окошку с чувством некоторого беспокойства, но уже офицера не было... [затем она видит его у *подъезда* и] Возвратясь домой, она подбежала к окошку, – офицер стоял на прежнем месте, *устремив на нее глаза*... С того времени не проходило дня, чтоб молодой человек, в известный час, не являлся под *окнами* их дома. Между ним и ею учредились безусловные сношения... она... *смотрела* на него с каждым днем долее и долее... она *видела* острым взором молодости... (218).

[Взгляд *снаружи внутрь*: неведомая сила притягивает Германна к дому графини]:

Он остановился и стал *смотреть* на окна. В одном *увидел* он черноволосую головку... Германн *увидел* свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь (221);

[ожидавая отъезда графини в бал, Германн стоит перед ее домом и видит, как] *окна* померкли (223).

[Контакты *через окно*: получив письмо от Германна, Лизавета Ивановна не знает, что делать],

перестать ли сидеть у *окошка* [но выбирает другой вариант, пишет письмо и] *увидя* идущего Германна, Лизавета Ивановна... отворила *форточку* и бросила письмо на улицу (222);

Наконец, она бросила ему в *окошко* следующее письмо (223).

Итак, контакты через окно способствуют возникновению между героями *неусловленных сношений*:

Не прошло и трёх недель с той поры, как она в первый раз *увидела в окошко* молодого человека, – и уже она была с ним в переписке, – и он успел вытребовать от неё ночное свидание! (227).

Здесь сто́ит обратиться к архетипической (фольклорной) модели мира, в контексте которой *окно* среди прочего имеет значение „нерегламентированного” и потому опасного входа в дом: через окно попадает во *внутреннее*, защищающее пространство дома враг („вредитель”). Поза-позиция „с пальцами под окошком” (ср. в *Сказке о царе Салтане*: „три девицы под окном / пряли поздно вечерком”) может повернуть события в совершенно неожиданную и нежелательную сторону – как это и происходит в *Пиковой даме*. Дальнейшее подтверждение

опасности контактов через *око/окно* – в сверхъестественных событиях, происходящих с Германном уже после смерти графини. Германн выбирает запрещённый, *непрямой* (не случайно он появляется *из-за угольного дома*, т.е. из-за угла) способ общения и тем самым подготавливает опасные контакты с потусторонним миром.

[На похоронах, при прощании Германн] бледен, как сама покойница, взошел на ступени катафалка и поклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо *взглянула* на него, прищуривая одним *глазом*... [Ночью, при лунном свете Германн, проснувшись, думает о похоронах старой графини]. В это время кто-то с улицы *заглянул* к нему в *окошко*, – и тотчас отошел... [после визита призрака] Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и *увидел*, что кто-то опять *поглядел* к нему в *окошко* (232-233).

Следует сказать, что это подготовлено и тем, что перед фатальным приходом Германна графиня, выглядящая как покойница (качание страшной старухи как бы *по действию скрытого гальванизма, мутные глаза, мёртвое лицо*) сидит в вольтеровых креслах у *окна* (225). Далее, в комнате Лизаветы Ивановны:

Германн сел на *окошко* подле нее и все рассказал... Она отерла заплаканные *глаза* и подняла их на Германна: он сидел на *окошке*, сложа руки и грозно нахмурясь (229).

Мотив *ока-окна*, как уже было сказано, универсален, т.е. не привязан именно к Петербургу. Однако Петербург, точнее, ПТ, как бы вбирает в себя определённый круг семантических единиц, чтобы потом сделать их *своими*, превратить в собственные дифференциальные признаки. Иными словами, опасно не только *окно* как таковое, но *петербургское окно*⁷. В этом контексте известная формула-символ „Петербург – окно в Европу” (окно, *из* которого Россия смотрит *наружу*, т.е. в Европу, и/или *в* которое смотрит *внутри*, на Россию Европа)

7 В противопоставление беззаботному мандельштамовскому:

Вы, с квадратными окошками невысокие дома –
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима.

приобретает оттенок амбивалентности. В самом деле, это не надёжная *дверь* – обычный, „законный” вход и выход, а „сомнительное” окно, влекущее за собой возможность опасных контактов⁸.

Ещё более отчётливо ситуация мифологической (и отсюда *петербургской*) опасности проступает в *Пиковой даме* в связи с *интерьером дома*. Уже говорилось, что дом графини не имеет адреса⁹; известно лишь, что он находится *в одной из главных улиц Петербурга* и что это дом *старинной архитектуры* (219). Из чего можно заключить, что это должен быть богатый, большой дом с типичной для XVIII века анфиладной планировкой, вроде той, которая угадывается в доме Чекалинского („они прошли ряд великолепных комнат...”, 235). Очевидно, такие комнаты есть и в доме графини (*скучная и пышная гостиная, 217, зала, гостиная, 224* и т.д.), но к нам, как известная волшебная избушка, он поворачивается совершенно другой стороной: он тесен, раздроблен на маленькие помещения, в свою очередь разделённые ширмами. Независимо от реальности ширм как необходимого элемента обстановки (ширмы в уборной графини, за которыми она переодевается, ширмы в спальне, за которыми стоит кровать), их присутствие играет знаковую роль в этом утеснённом интерьере. Стоит вспомнить описание *бедной комнаты* Лизаветы Ивановны,

где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать, и где сальная свеча темно горела в медном шандале (217)¹⁰.

Вот ещё примеры из интерьерного словаря: *каморка, маленький* (двери, кровать), *узкая, узенькая, витая* (лестница). Утеснённость подчёркнута обилием вещей:

[в спальне графини]: Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Поляньялые штофные кре-

8 Нужно ли и можно ли смотреть в это окно или из него – к прочно существующей проблеме „целесообразности” Петербурга как *гениальной ошибки* Петра (ср. вообще отношение к его реформам).

9 Хотя в литературной топографии Петербурга он прекрасно известен как дом Голицыной на Малой Морской.

10 *Темно* (в значении *тускло*) придаёт образу оттенок оксюморонности.

сла и диваны с пуховыми подушками... стояли в печальной симметрии вдоль стен... По всем углам торчали фарфоровые папушки, столовые часы работы славного Легоу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки... Германн пошел за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать... (224).

О передвижениях Германна по городу мы знаем мало, и определить его маршруты по карте невозможно. Известно лишь, что он хаотично *бродил* по Петербургу и, подчиняясь *неведомой силе*, постоянно оказывался перед домом графини, стоявшем *в одной из главных улиц* города. Но путь *внутри* дома, *по дому*, описан чрезвычайно подробно и точно, мало того, он повторён *трижды* – 1) письмо-инструкция Лизаветы Ивановны, 2) путь Германна *туда* и 3) его путь *обратно*. Все три пути повторяют друг друга без противоречий, лишь лексический набор варьируется таким образом, что подчёркивается увеличивающаяся сложность, узость и лабиринтность этого непрямого, обходного и потому *неправильного/неправедного* пути:

Ступайте прямо на лестницу... [в передней], вероятно, вы не встретите никого... Из передней ступайте налево, идите все прямо до графининой спальни. В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату (223);

Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю... вошел в спальню... прошел за ширмы... справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая – в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет (224)¹¹;

„Я думала провести вас по потаенной лестнице, но надобно идти мимо спальни, а я боюсь.” – „Расскажите мне, как найти эту потаенную лестницу” ...Он спустился вниз по витой лестнице и вошел опять в спальню графини... вошел в кабинет, ощупал за обоями дверь и стал сходить по темной лестнице... Под лестни-

11 Т.е. Германн в уже извилистом пути делает ещё одну девиацию, дополнительно увеличивая „неправильность”.

цею Германн нашел дверь, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу (229-230).

Организирующим центром пути оказывается *лестница* (также весьма значимая единица мифологического словаря), точнее *лестницы*, поскольку их три¹²: „парадная”, по которой Германн входит в дом, *узенькая витая*, ведущая во внутренние покои, и *потайная*, выводящая из дома. Путь тем самым усложняется, становится ещё более *закрытым* (в семиотическом смысле термина, т.е. принадлежащим *иному* миру¹³), и это определяется тем, что Германн, как уже говорилось, на каждом витке делает *неправильный выбор*, поворачивая „не в ту сторону”¹⁴.

Итак, пространство сюжета в *Пиковой даме*, если можно так сказать, ориентировано на интерьер. Это становится особенно очевидным при сопоставлении с *Медным всадником*, где *внутреннего* пространства *дома* практически нет, и оппозиция *внутренний/внешний* представлена почти исключительно *внешним* – в противопоставление *Пиковой даме*. Конечно, это определено сюжетом поэмы: наводнение – явление, которое захватывает прежде всего *внешнее* пространство и, врываясь во *внутреннее*, как бы выворачивает его наизнанку, *во-вне*¹⁵. Ср.:

12 Как ранее *три* пути – к многократно описанной роли числа 3 в *Пиковой даме*.

13 Для того, чтобы выйти из дома, надо пройти мимо мёртвой графини, т.е. соприкоснуться с миром смерти: Лизавета Ивановна боится, Германн принимает это спокойно, поскольку стремится вступить в „неусловленные сношения” со сверхъестественным и уже причастен *нижнему* миру. *Странные чувствования*, которые навеивает на него *тёмная лестница*, относятся лишь к любовным приключениям графини в прошлом, но образы связаны со смертью и достаточно натуралистическими её деталями:

...молодой счастливцев, давно уже истлевший в могиле, а сердце его престарелой любовницы сегодня перестало биться (230).

14 Независимо – и раньше – к этим же выводам (дом-лабиринт, путь по лабиринту; *дверь* и *лестница* как ключевые слова) пришёл М. Евзлин в своей статье, посвящённой мифологической интерпретации *Пиковой дамы*, см. Евзлин 1998.

15 Текст *Медного всадника* цитируется по изданию: Пушкин 1977: IV. В скобках даются номера страниц.

...воды вдруг
 Втекли в подземные подвалы,
 К решеткам хлынули каналы... злые волны,
 Как воры, лезут в окна¹⁶...
 Обломки хижин, бревны, кровли,
 Товар запасливой торговли,
 Пожитки бедной нищеты... Гроба с разбитого кладбища
 Плывут по улицам... (279);

Невой ограбленный подвал (284).

Лишь однажды, до наводнения, говорится о *внутреннем* пространстве дома:

Итак, домой пришел, Евгений
 Страхнул шинель, разделся, лег... (277).

Далее всё действие переносится *во-вне*. Царь выходит на балкон своего дворца, стоящего на реках улиц, как *печальный остров*; пейзаж „после наводнения” подчёркнуто *внешний*:

Уже по улицам свободным...
 Ходил народ. Чиновный люд,
 Покинув свой ночной приют,
 На службу шел...
 ...С дворов
 свозили лодки... (284).

С наводнением вся жизнь Евгения переносится *во-вне*: львы, на которых он сидит, стоят *над возвышенным крыльцом*; после трагедии

...он
 к себе домой не возвращался...
 Весь день бродил пешком,
 А спал на пристани... (284),

т.е. на краю, на границе, или на *пороге* воды и тверди, — и умирает Евгений *у порога* домика Параши, снесённого на

¹⁶ Снова враждебная сила прорывается через *окно*; к этому ранее: „Сердито бился дождь в окно” (277).

пустынный остров (287): доступ *внутри* ему как бы закрыт. Ср. к этому же значимо: „...питался / В *окошко* брошенным куском” (284), а далее „мифологическая” характеристика Евгения: „Ни то, ни сё, ни житель света / Ни призрак мёртвый...” (285), как бы объясняющая, почему путь *внутри* дома для него невозможен.

И в *Медном всаднике* маршруты героя описываются тем же глаголом *бродить*, однако основные точки городского пейзажа (панорама Петербурга в его „водной” ипостаси) узнаваемы и могут быть „положены на карту”, – не в последнюю очередь потому, что они (многократно) названы: *град Петров, Петра творенье, Петроград, Петрополь, Нева, невские берега, Марсовы поля, Коломна, острова, царский дворец, площадь Петрова...*¹⁷, не говоря уже о монументе, *Медном всаднике*, как указателе собственного локуса. Топографическая проработанность пространства в *Медном всаднике* является сильным основанием для того, чтобы отнести поэму к *началам и образцам* ПТ.

Рассмотренные не просто вместе („в паре”), но в контексте ПТ, *Медный всадник* и *Пиковая дама* оказываются как бы в дополнительном распределении. Точнее, у каждого есть *своё* петербургское пространство (пространство ПТ): в *Медном всаднике*, оно *внешнее*, в *Пиковой даме* – *внутреннее*. Но если *внешний* Петербург опознаётся и отождествляется однозначно, то *внутренний*, интерьерный, представляется амбивалентным. Как сюжет *Пиковой дамы* в принципе может быть привязан и не к Петербургу, так и дом графини может быть перенесён в другой локус: его планировка и интерьер типичны для его времени, для его владелицы и т.п., может быть, в большей степени, чем для Петербурга. Однако его включению в пространство ПТ помогает *Медный всадник*, второй (или первый?) член этой петербургской пары. В итоге перед нами *полное* описание петербургского пространства и *извне*, и *изнутри*¹⁸. Вряд

17 Топография *Медного всадника* изучена и описана досконально и закреплена иллюстрациями Бенуа.

18 Следует сказать, что оба произведения рассматриваются вместе и на сюжетно-персонажном уровне, причём подчёркивается их приуроченность к большому городу, т.е. к Петербургу, как к бездушной силе, подавляющей бунт *маленького человека*. Со времени Пушкина эта тема становится в ПТ определяющей.

ли имеет смысл рассуждать о том, насколько сознательно проводил Пушкин такое разделение/объединение и насколько он „имел в виду” ПТ. Но, как бы то ни было, параметры „двойного” петербургского пространства были заложены и впоследствии – уже явно умышленно – использованы Достоевским, а вслед за ним и другими создателями *петербургского текста*.

ЛИТЕРАТУРА

- Пушкин, А. С.
1977 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград 1977: IV.
1978 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград 1978: VI.
- Евзлин, М.
1998 *Пространство и движение в повести Пушкина Пиковая дама*, в: *Studia Russica II, Slavica Tergestina* 6, Trieste 1998: 37-53.

VISIONS OF THE MODERN TOWNSCAPE BETWEEN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

Renzo Dubbini

It is the restless dynamic omni-directional glance which distinguishes the modern vision of the townscape. It also encompasses a sensitivity to the transformations of the spatial units and to the moments of individual and collective existence.

The transformations, which are produced as images, affect totally different spheres – painting, photography, literature, architecture and the cinema. They should be considered in terms of formation of their specificities and in the effect they have on each other. In this way it is possible to assess a field of phenomena which unfold in all their intensity, perceiving the originality of the meanings, the interactions and the complications arising from the comparison and from the intermingling of new cultural formations.

The subject-matter is the town and its transformation, the changing of those “paysages de pierre”, as Baudelaire used to say, in which modern experience is formed and historically consumed¹.

The effort to give an image of the town in its totality is clearly visible in the nineteenth century. The panoramic technique is based on the exceptional raising of the point of vision. The centralisation of the viewpoint and the extension of the all-round gaze all around, brings back a method of observation known to civilian and military topographers and surveyors and to natural landscape painters: it is the experience of the observer situated in a lofty position, on top of a tower or the peak of a mountain. The same principle is applied to the description of the town so as to realistically detail the physical organisation of the town and especially the nature of its buildings and monumental projections. The limitations of this method of representation are recognisable, however, when the dimensional extension reveals the impossibility of a detailed, thorough description of an all-embracing view (Hyde 1988). In the panoramas of London in the first half of the nineteenth century – painted from the dome of the Colosseum, from the top of St. Paul’s or from other

¹ *Curiosités esthétiques. Le peintre de la vie moderne. L’artiste, homme du monde, homme de foules et enfant* (Baudelaire 1951: 882).

high observation points –, the city appeared as a spectacular “microcosm” which opens up to a new dimension. It also became obvious that the great complexity of the metropolis of the future could not be envisaged through the same methods. It would be necessary to have a more dynamic, mobile gaze, ready to absorb general visions rapidly as well as more limited images, glimpses, fragments of the reality that is being observed.

This involves research into new means that are able to record a large mass of information, through more efficient and far-reaching techniques. Photography has proved a means capable of overcoming a vision that is too literally descriptive, reaching a deeper understanding of phenomena and transformations connected with the development of the large city. The photographic means introduced new perceptive times and new ways of penetrating space, without, however, excluding known and codified methods of observation. The influence exerted by photography on painting in the second half of the nineteenth century is well known, but it is appropriate to point out that photography also took on, in the first half of the twentieth century, schemes from pictorial representation, especially the most modern, innovative ones. The angle perspective, for example, comes from the eighteenth century as does the panorama technique.

The reality that the photographic lens reveals to the gaze is different, however, even if the visual system is almost as strongly affected by the use of traditional codes. Photographers such as Balbus, Le Secq, Marville produced images of modern Paris from the street, favouring long perspectives or meticulous descriptions of isolated buildings, searching for the meanings of the characters and the masses of the buildings (Rice 1997). The Bisson brothers focussed their lens on the spires of Notre Dame, conjuring up the emotions of Paris “from a bird’s-eye view” in the pages of Victor Hugo (Hugo 1972). Their images, however, still appear highly traditional if compared to those achieved by Nadar from air balloons. Nadar sensed the great potential of this discovery and devoted himself to a series of systematic aerial “reportages” which formed a revolutionary survey of Paris and its territory. He proposed a scientific survey, useful for catastral or strategic purposes. The images, conceived to form a surprising palimpsest, provide documentary evidence of every aspect of the natural conformation and of the built-up environment, the situation of the fringes, the road net-

work, the spreading and intensification of buildings, the establishment of neighbourhoods and monumental areas. Nadar's work takes on the significance of a very useful survey for scientific purposes, of documentation but also of identification of the urban face.

In Haussman's Paris, in the city-exhibition (Hamon 1995: 10), the dynamics of the flows is dominant and plays a decisive role in the process of changing the town image. The railway stations form the extraordinary projections of a mechanised network which integrates territory and city. The station appears as a radically new place, a flow organisation pole and city "gate", a true place in an architectural and monumental sense. Gustave Caillebotte, in his research dedicated to the Gare St. Lazare in the Europe quarter (Caillebotte 1994: 140-145), viewed the station from above, putting in the foreground the great metal bridge which overhangs the tracks and which has the function of connecting six important routes: true city "exchange point" and impressive monument. Caillebotte was attracted by the metal structure of the bridge, which became the fundamental subject-matter of his representations, not only as an extraordinary construction and a symbol of modernisation, but also as a visual device through which the underlying station could be observed. In this case the construction is both instrument of vision and object of the vision.

Claude Monet instead chose to represent the same station from the inside, placing himself at platform level (Wilson-Bareau 1998: 103-130). The daily activities, the movement of the locomotives, the architecture of the station and the atmospheric aspects are directly correlated. The significance of the introduction of the machine into the town space takes on value in relation to the changes in the described environment. In Monet's studies, the metal covering of the hangars is shown to full advantage through an accentuated perspective effect. The upturned V of the pitched roof has a function of "parergon", like the X motif of the trestle of the metal bridge in Caillebotte's pictures. It is a question of visual representations which serve to fix the dynamic components of the represented space (Dubbini 1994: 171-172). It was, however, the architecture of Haussmann's Paris which provided these devices: it was the very architecture of the modern metropolis which defined the underlying system of a method of representation.

The description of the architectural structures as formal and material expression of the processes of organising the physical space is accompanied by the identification of an environmental quality which is something more than a meteorological specification of the phenomena and of the conditions of a landscape subjected to intense changes. This appears in Monet and shortly afterwards even more markedly in the pictures of Norbert Goeneutte, where the objects are placed in a space invaded by glimmers, flashes, vapours, space subjected to “thermodynamic” effects, which are themselves the consequence of the processes of mechanisation and industrialisation that affect the territory and the large city.

The stations rise up as immense exchangers of flows, just as the Halles by Victor Baltard (Lemoine 1980) occupied the “heart of Paris” and, with their skeletal structures of metal and glass, offered themselves up as devices of rationalisation of trade and exhibition of merchandise. The “Louvre of the people” Napoleon III defined them, referring to their dual nature as exhibition place, which they show best advantage and for the consumption of merchandise. The roofs and metal columns, as in the immense, aerial palaces of the universal Exhibitions, indicate a construction method, the consequence of which were quickly put into practice. Structure and transparency and lightweight materials mark, distribute, and give perspective more than any masonry structure; it could be said that they define the space in essential, abstract yet perfectly recognisable figures with a strong graphic expressiveness. The new large constructions occupy places and define nodal points. They are placed inside a traffic and exchange network creating analogies between functions and images, between the modes of existence and exploitation of the space. As Siegfried Giedion pointed out: “concealed behind facades, the basis of our present existence is taking shape... Fields overlap: walls no longer rigidly define streets. The street has been transformed into a stream of movement. Rail lines and trains, together with the railroad station, form a single whole... We are beginning to transform the surface of the earth. We thrust beneath, above, and over the surface... the point is reached where building falls in line with the general life process” (Giedion 1995: 87, 90-93). Movement and new building techniques form part of a new integrated system which changes the forms of existence.

The boulevard is the basic element of this system. It is the place of metropolitan life and display the line of movement. Its functio-

nal ambiguity is in itself a sign of a many-sided role, of a connection between dynamic and representative systems. The fluid, dynamic state of the boulevard was praised by Baudelaire. The boulevard is the line where the crowd thickens like an “immense réservoir d’électricité” (Baudelaire 1951: 881). Marshall Berman wished to underline: “it is crucial to note Baudelaire’s use of fluidity (‘floating existences’) and gaseousness (‘envelops and soaks us like an atmosphere’) as symbols for the distinctive quality of modern life. Fluidity and vaporousness will become primary qualities in the self-consciously modernist painting, architecture and design, music and literature, that will emerge at the end of the nineteenth century” (Berman 1982: 145). The large, looming, residential buildings of Haussmann’s Paris line the boulevards, framed in a partial view or observed from the “étoiles”, in the points where several streets converge or branch off – as happens – in the impressionist paintings. The network of boulevards defines the image of a dynamic, transparent, modern and spectacular city, where the crowd can show itself and identify itself with the modern processes of transformation.

The changes are fixed through faster, more sensitive and sometimes fleeting visual procedures. In the boulevards painted by Camille Pissarro, certain characters, essential lines and patches of colour are isolated. Realism becomes more abstract, resulting in a dynamism of the image which is fruit of the blending together of fragments recomposed at a glance, lacking in a unitary perception. The process of fragmentation of the image becomes increasingly stronger in Robert Delaunay’s visions of the townscape (Rosenthal 1998). In his studies on Paris, Delaunay tried to identify the characters and the structures of a architectural space, sometimes starting from photographic documentary material or critically taking up the clichés of more commercial images. His research concentrated on the areas around the Eiffel tower and on the actual monument-symbol, a projection which dominated the city and which, with its dynamic metal structure, was the image of the ultimate technological development. The tower appears as a monument distinguished by the dynamic images of the surroundings, through an increasingly more abstract and elaborated visual recomposition. The link with Braque and Picasso’s studies is obvious. Delaunay’s city is formed from a variety of viewpoints within a spatial structure, where the contiguity of views is accomplished through a new con-

ception of perceptive times. In the *Fenêtres* (Windows) series, the concept of “simultaneous contrast” is even clearer, in a mirroring between the place of observation and the perceived object.

Reality and abstraction form the poles of a system of representation which attempts to go beyond pure description. The gaze goes towards a system of representation of the whole, beyond the traditional figurative schemes, beyond any principle of recognisability. The process appears evident in the methods of defining the images of the landscape and of nature in general. The great change was introduced by Cézanne, especially in his studies on the landscapes of southern France. Space and objects define a new level of reality, as can be seen in the famous picture *La montagne Sainte-Victoire au grand pin* (1885-1887). Here the pine has the function of element of comparison, of framework, but also of announcing the landscape theme in an almost classical way, as in the paintings by Poussin or Claude Lorrain. The optical laws, however, are completely changed, as are the conventions of the representative system. In this flat, stable work, the railway viaduct (ambiguously represented as an old aqueduct) forms a horizontal median line opposing the verticality of the pine, as in a system of cartesian axes. A succession of near and far planes are established which are, however, lacking in any bond normally established by true perspective. The objects are placed on an extended surface, like an unrolled plan or blueprint. There is a flattening that makes one think of old topographical representations without perspective (and therefore without a defined point of observation), which also alludes to certain effects of “flattening” obtained by the photographic lens or to the flat verticality of oriental landscapes. We can see an orderly, solid, non-perspective vision, based on a new way of representing the landscape, where the variety of viewpoints is sought (Impressionisme 1985: 336-337).

An elaborate process of abstraction of the image is accomplished in Signac's landscapes through a “pointilliste” technique. A total abstraction of forms and colours is reached in the painting *Dune*, by Piet Mondrian, c. 1910. Only a few prevailing structures, vibrant colour, dynamic effects can be discerned in the painted coastal landscape. In *Railway in Murnau*, by Kandinskij, there is a strong deformation of the characters and an accentuation of the contrasts. In the famous painting by Boccioni, *Visioni simultanee*, the townscape is the result of a visual vortex in which multi-di-

rectional viewpoints merge. The townscape is greatly changed, deformed, increasingly subjected to dynamic, dilating or flattening processes through perceptive effects, processes of “collage”, “cartesian” or “cubist” optics.

Accentuation of perceptive speed is taken as correlated to the increasingly intense development of the networks of town flows and communications. It is the multi-directional, mechanised city prefigured by the futurists, crossed over by horizontal and vertical traffic lines which connect to airport facilities, funiculars, platforms, lifts or elevators, as seen in the drawings of Antonio Sant’Elia. It is the city which grows and develops in the three dimensions and where the reduced time of exchanges, of communications is absolutely dominant, the city-clock is intense, geometrical, illuminated, transparent (Hulten 1986). The city of dynamic processes can only be perceived through a rapid, detached aerial view. It is the city-landscape which appears in the aero-painting of the futurists. “In flight the landscape moves” – said Crali – “it changes with time, it changes physiognomy and even its anatomy... flight only stimulates the space-time relationship, which is the constant of the human universe” (Crali 1996: 45-46). These are the reasonings which led Le Corbusier in *Aircraft* (Le Corbusier 1935) to prefer the aerial view and which would lead his pilot friend and writer Antoine de Saint-Exupéry to extol a true poetics of the landscape observed from the plane. For Le Corbusier, the “view from above” is a theoretical notion and a constructive method to study the image of the modern city. As Alan Colquhoun observed, “the design of industrial order left on the earth, fragmentary and alienating when looking at it from the ground, can become significant if observed from a sufficient height... and it is not surprising that Le Corbusier talks so much about aerial views of buildings” (Colquhoun 1989: 157). The moral implications are obvious, but it is a question of a modality which the actual modifications of the habitat have brought to the attention.

It is the American city in particular that brought about a process of modernisation which consisted of innovation and extension of the transportation system, of development of the road network and of the skyscrapers. The American city radically developed the mechanisms already present in European cities. The metropolitan railway bursting into the residential areas was more than anything the sign of the new great transformation.

Photographs of the late nineteenth century which document the expansion of Lower Manhattan in New York, show the rails of the overhead railway winding through the streets in front of the windows of the houses (Black 1976). In the port area, the masts of ships are almost reminiscent of a tranquil Dutch landscape, but the brutal presence of the railway announces the significance of the transformations which the city was undergoing. The machine which had crossed over extensive territories, which had changed the American "garden", now shook the buildings of the metropolis (Marx 1987).

What strikes most are the aerial views in the heart of the city: views from the means of transport, with its continuous flow of images, or from skyscrapers, a type of architecture which deeply changed the relationship between ground and construction, which changed the skyline and the actual perception of the city (Damisch 1996). The skyscraper now defined the new city outline, opposing a horizontality which the new regime of land development had by then made impossible. The Flatiron Building, one of the most surprising New York constructions, rose like a huge ship's bows on the corner of Broadway and Fifth Avenue, symbol of the fast building process which involved the whole city. With its aris it became a sort of watershed or divide for those directed towards the business centre of the city and vice versa, as the advanced bows of building speculation reaching downtown, with an indicative value of future transformations (Tafuri 1973: 415-550). In a photograph by Edward Steichen from 1904 (Stieglitz 1904), the skyscraper is strikingly shown thanks to soft-focussing and *chiaroscuro* effects. The building, in a variable and progressive definition, from the top downwards, appears as a grey silhouette, but the scanning and the design of the vertical floors is clear at the base. The street scene is distinguished by a marked contrast of shade and reflected lights on the wet asphalt. The outline of the carriages and horses, the lamp-light, the bare trees contribute to creating an atmosphere like that of an impressionist painting. The contrast between a "futuristic" building, with an entirely metal internal structure, and forms of transport which by then belonged to the past, is expressive.

The famous picture of Alfred Stieglitz, *Old and New New York*, 1910, became emblematic of two contrasting situations: the low buildings of the old city and the relentless advance of the new vertical city. The enormous skeletal mass of a skyscraper being built

dominates a frontage of old nineteenth-century houses with mansard roofs and crowned by classic cornices (Robinson-Herschman 1987).

The principle of panorama reappeared, even though with a highly different meaning, in the collection of pictures of the city by Hugh Ferriss, published in *The Metropolis of Tomorrow*, 1928 (Ferriss 1986). The book starts with a misty panorama of New York observed from a terrace; place which took on the same function as the platform of the nineteenth-century panorama. In this case, however, the metropolis seems to be an assembly of crystalline shapes. The principle of the artificiality as well as the naturalness of the townscape is confirmed. The terrace opens out towards an expanse of buildings which appear in a *chiaroscuro* contrast, like in a theatre backdrop. The presence of a symbolic painter's easel is eloquent. The terrace was the chosen place from which a modern city, looking like a work of art, could be observed. The elaborate road network breaks up the skyscrapers, which appear like pure, regular crystals. These images suggest the analogy between mineral and architectural forms. They reveal to the gaze a planned world with fascinating, surprising shapes. The city of Ferriss is close to the oniric landscapes of Grandville or the architectural fantasies of Taut and Scheerbart.

The same views were developed in dramatic and more strongly expressive forms in cinema images. In its more aggressive, radical form, *Metropolis* by Fritz Lang is the strongest elaboration of the image of the modernist city (Neumann 1996). The conjuring up of archaic and futurist architectures creates a strong sense of bewilderment, leads to the perception of a disturbing, distressing historical dialectic. In the virtual city recreated by Erich Kettelhut, enormous architectural agglomerates crowd together with pyramidal skyscrapers, they collect around the huge Tower of Babel or form the background to a super high tower building on top of which there is the platform of an airport. No less disturbing and spectacular is the city organisation which appears in *Just Imagine*, 1930, by David Butler. The story unfolds in a totally mechanised New York of the future, organised in stratified levels of traffic, and equipped with futuristic communications systems. A development of the futuristic themes of the vertical city can be distinguished, as well as the interpretation of the most advanced architectural studies. In Butler's imaginary world, the images of Ferriss merge with

and permeate those of the more real skyscraper bridges designed in those same years by Raymond Hood.

There is no doubt, however, that the imagined city takes on similar shapes to those of the real city and raises the same questions regarding its future development, the consequences which concern environmental transformation and lifestyles. The presence of the fully glazed skyscraper often has an ambiguous virtue not only in the transparency but especially in the mirroring, and as far as verticality is concerned, in its being both construction and sign. This contradictory state and expressive force is emphasised by John Dos Passos in *Manhattan Transfer* (Dos Passos 1925: 351), in the significance of the telescopic architecture of Woolworth's. The glittering outline of the enormous skyscraper, with its illuminated or reflecting windows, dominates the landscape and seems to follow the observer everywhere, stretching out or shortening, depending on the position and viewpoint, but always remaining an inescapable presence. Woolworth's became the emblem of "the city of scrambled alphabets, ...the city of gilt letter signs", a city of many languages, whose image is defined by the outlines and by its most significant buildings.

The new realism of the image reveals the mechanisms of developing an original language, where the studies of European pioneers and themes that are typical of American experience meet. The union of different spheres – of experiences which involve photography, painting, cinema, architecture, literature – occurs within thematic fields, which highlight the controversial aspects of city and territorial development. In the photographs by Berenice Abbott or by Walker Evans, great engineering works, highways, metal bridges, gas stations, the objects which mark the crucial points of the townscape are documented. What is striking is the totally unusual simplicity, essentiality and character of the new utilitarian buildings, which re-establish in the most direct way the image of the transformations which had completely changed the environment and the cities. The very same objects haunt the pictures of Edward Hopper – such as *Manhattan Bridge Loop*, 1928 or *The City*, 1927, where isolated, heterogeneous buildings appear in the heart of an anonymous city, where human presence is strangely confined in an almost metaphysical aura. In this case the more daily aspects of the modernist city are perceived in relation to the transformations of the space and to their influence on lifestyles.

Industrial buildings, smoke-stacks and water tanks are the mysterious central figures of Charles Demuth's paintings in the early thirties. The wheat silos dominate in the works of Ralston Crawford, in subtle analogy with the photographs of the granaries published by Erich Mendelsohn in *Amerika* (1925-1928) – work which collects together townscapes and views of buildings of New York, Chicago, Detroit, giving the portrait of a dynamic world in rapid transformation, a world of unusual, fascinating shapes (Robinson-Herschmann 1987: 97).

Interest seemed to be directed in particular to the overpowering smartness of what was new, even if interest in history was still keen, as can be seen in the images of Berenice Abbot and Walker Evans, Paul Strand and many others. They are small obsolete houses in a suburbs, old villas in New England or a small gothic church suffocated by skyscrapers. The eye looks for a contrast with a previous world, comparing the contemporary shapes with those that remain of a city which no longer appears fashionable and to which it is difficult to give an identity. The representation of the great city, its buildings, therefore swung between a radically new imaginary state created by the inventions of artists, architects, scenery painters, and a vision which still set off past and present. It is that very contrast, however, which becomes even more significant in the panorama of the American city. The "old" building, especially if inserted in the "sea" of new buildings, is exciting in that it represents the noble background of the city, it identifies the roots of its historical development. It is even more striking if only a partial detail of it appears in a cut-off image, a residual part of a whole. In a certain sense it is presented as an "iconic" ruin of all that is modern. It should be taken into account that the American city has no "obvious" past; the past is evoked by its "historicist" buildings and what therefore is stimulating is the "feeling of the past", to use an expression which sends us back to the complex ambiguity of Henry James's interpretations. Emotion arises from perception of the sense of history and not of history in itself.

The images guide us, with a critical eye to interpret the transformations which have affected the places, but which also presuppose our capacity to look at landscapes or townscapes with an awareness that is adequate to the complexity of which they are the materialisation. The images represent the transformations of history, as design and memory, mirror of the places in which our ex-

perience is registered. The future seems to have appeared instantaneously, like the lightening note in one of Francis Scott Fitzgerald's notebooks: "She climbed a network of steel, concrete and glass, walked under a high echoing dome and came out into New York" (Fitzgerald 1978: 45).

BIBLIOGRAPHY

- Berman, M.
1982 *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon & Schuster, New York 1982.
- Black, M.
1976 *Old New York in Early Photographs*, from the Collection of The New York Historical Society, Dover, New York 1976.
- Baudelaire, Ch.
1951 *Œuvres complètes*, Gallimard, Bruges 1951.
- Caillebotte, G.
1994 *1848-1894, Catalogue of the Paris and Chicago Exhibitions*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994.
- Colquhoun, A.
1989 *Architettura moderna e storia*, Laterza, Roma – Bari 1989.
- Crali, T.
1996 *Aeropittura futurista (plastica spaziale)*, Signum Arte, Padova 1996.
- Damisch, H.
1996 *Skyline. La ville Narcisse*, Seuil, Paris 1996, it. ed. Costa & Nolan, Genova – Milano 1998.

- Dos Passos, J.
1925 *Manhattan Transfer*, Houghton Mifflin Company, Boston, The Riverside Press, Cambridge 1925.
- Dubbini, R.
1994 *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994.
- Ferriss, H.
1986 *The Metropolis of Tomorrow*, Princeton 1986.
- Fitzgerald, F. S.
1978 *The Notebooks*, Harcourt Brace Jovanovich, Brucoli Clark, New York – London 1972, 1978.
- Giedion, S.
1995 *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, 1928, New edition published by The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica 1995.
- Hamon, P.
1989 *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Corti, Paris 1989.
- Hyde, R.
1988 *Panoromania! The Art and Entertainment of the "All-embracing" View*, Exhibition Catalogue, Barbican Art Gallery, London, Trefoil Publications, London 1988.
- Hugo, V.
1972 *Notre-Dame de Paris*, it. ed. Einaudi, Torino 1972.
- Hulten, P. (ed.)
1986 *Futurismo & Futurismi*, Catalogue of the Venice Exhibition, Bompiani, Milano 1986.
- Impressionisme
1985 *L'Impressionisme et le paysage français*, Catalogue of the Los Angeles, Chicago, Paris Exhibitions, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1985.

- Jeanneret, Ch. E.
(Le Corbusier)
1935 *Aircraft*, Italian Edition Abitare Segesta, Milano
1996.
- Lemoine, B.
1980 *Les Halles de Paris*, L'Equerre, Paris 1980, it. ed.
Jaca Book, Milano 1984.
- Marx, L.
1987 *The Machine in the Garden. Technology and Pa-
storale Ideal in America*, it. ed. Edizioni lavoro, Roma
1987.
- Neumann, D.
1996 *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to
Blade Runner*, Prestel, München – New York 1996.
- Rice, S.
1997 *Parisian Views*, The MIT Press, Cambridge (Mas-
sachusetts), London (England) 1997.
- Robinson, C.; Herschman, J.
1987 *Architecture Transformed. A History of the Photo-
graphy of Buildings from 1839 to the Present, The
Architectural League of New York*, New York – The
MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1987.
- Rosenthal, M. (ed.)
1998 *Visions of Paris. Robert Delaunay's Series*, Cata-
logue of the Berlin and New York Exhibitions, Gug-
genheim Museum Publications, New York 1998.
- Stieglitz, A.
1904 *The Alfred Stieglitz Collection*, Metropolitan Muse-
um of Art, New York 1904.
- Tafuri, M.
1973 *La montagna disincantata. Il grattacielo e la City*, in:
*La città americana dalla guerra civile al "New
Deal"*, Laterza, Roma – Bari 1973: 415-550.

Wilson-Bareau, J.
1998

Manet, Monet. La Gare Saint-Lazare, Catalogue of the Paris and Washington Exhibitions, Réunion des Musées Nationaux, Yale University Press 1998.

ОСВОЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА ПОЕЗДОМ
(ЗАМЕТКИ О ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОЙ ПРОЗЕ ПАСТЕРНАКА)

Александр Флакер

И серебром облиты лунным,
Деревья мимо нас летят.
Под нами с грохотом чугунным
Мосты мгновенные гремят.
(*На железной дороге*, 1859/1860, Фет
1960: 316)

Славная осень! Морозные ночи,
Ясные тихие дни...
Нет безобразья в природе! И кочи,
И моховые болота и пни –

Все хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою...
(*Железная дорога*, 1864, Некрасов 1947:
114)

Стихотворения Фета и Некрасова можно считать первыми явлениями „железнодорожной поэзии” в русской литературе. Однако надо учесть, что железнодорожные мотивы в этих стихотворениях не являются доминирующими с точки зрения их общей структуры. Стихи Фета, в основном, обращены к лирическому „ты”, женщине, сидящей в том же вагонном пространстве, каком-то новом, нетрадиционном, *locus amoenus* („Мороз и ночь, над далью снежной, / А здесь уютно и тепло/ И предо мной твой облик нежный / И детски чистое чело”), переданном традиционным стихосложением. У Некрасова увиденное из вагона – это только „запев” к „думам” о труде строителей железной дороги, причём, ритм приведённых строф как будто созвучен ритму неровно движущегося поезда. Однако есть общее в этих стихотворениях: внешнее пространство даже строфикой отделено от внутреннего и является служебным по отношению к нему: у Фета к установке на

лирику, у Некрасова – на рефлексии. Несмотря на различие изображаемых ландшафтов и на элементы их движения (у Фета), они в сущности по ходу поезда не меняются. Несмотря на „сияние лунное”, общее обоим поэтам, у Некрасова пейзаж нарушает канон романтической красоты, но и он же является только частицей целого, представляющего „родимую Русь”.

Ещё дальше пошёл Белый по пути, проложенном в 60-ых гг.: в стихотворении *Из окна вагона* (сб. *Пепел*, 1908). Заглавие точно определяет структуру: окно отделяет внутреннее пространство от внешнего, и изображается только внешнее: „скользит” деревенский ландшафт, но ведут не создаёт. Динамика внешнего относительного движения нарочито подчёркивается („пролетают – за селами села”, Белый 1966: 164), ритм миметичен по отношению к быстрому движению поезда, но именно как семантика, так и ритмика создают монотонию как основное впечатление от целостной и единой Руси. Текст Белого считаем парадигмой того типа „железнодорожной поэзии”, который и называем *из окна вагона* (другой тип: *домьевское сечение*, третий: *станционное видение*, соприкасающееся с вокзальными вехами, ср. Flaker 1984: 219-234).

Все эти типы поэзии, в которой структуру хотя бы до некоторой степени определяет появление железной дороги, в осложнённом виде представлены в поэзии Бориса Пастернака. Однако они резко отличаются от привычной модели. Так например, *Урал впервые* (1916) относится к образцу стихов „из окна вагона”. Окно здесь, правда, не названо, но точка зрения определяется („пыхтел пассажирский”). Определено и время рассвета и (сонное) состояние лирического субъекта, которым мотивируется острапяющее *видение* одухотворённого, постоянно *меняющегося* ландшафта. Реальные данные горного массива, „коптивших” заводов, высочайших сосен сдвинуты, причём, особенную роль играют хроматические вариации осваиваемой – „Урала твердыни” – от мрака, через „коптивший расцвет” до „горизонта пунцового” и лучей солнца – „азиатцев”, напоминающих о том, что „пассажирский” уже перевалил на азиатскую сторону, – и до торжественной концовки, в которой сосны, как „мохнатые монархи” вступают на „оранжевым бархатом” устланный „покров” (Пастернак 1985: I: 51). Новое пространство, увиденное из „пассажирского”, опрокидываю-

щего „громады и бронзы массивов каких-то”, ставшего таким образом *субъектом* природы, поездом и поэтом *освоено!*

Ранняя проза Бориса Пастернака определена уже Якобсоном как „проза *поэта* Пастернака”, и она, действительно, явление вторичное. В этом смысле текст *Урала впервые* является поэтической заявкой на ту часть *Детства Люверс* (1922), которая тематизирует переезд через Урал (гл. III) и освоение нового пространства *видением* девочки и рассказчика через *окно вагона*. Композиция этой главы соединяет все три модели „железнодорожной поэзии”, редко появляющиеся у Пастернака в чистом виде. Глава строится в основном на двух сквозных и объединяющих текст „технемах” (понятие заимствуем у французского исследователя взаимоотношений литературы и архитектуры, ср. Намон 1989), причём, технема „окна”, разумеется, привычна как в живописи (особенно голландской), так и в литературе реализма как технема архитектурного порядка, запечатляющая ведуту, тогда как технема поезда является цивилизационной технемой в службе кинетического видения мира. Глава III пастернаковской повести всецело строится на сочетании двух технем: переход к (коридорному) окну каждый раз позволяет создать новый вид всего окружающего, причём, вряд ли эти „оконные виды” можно назвать (традиционными) горными ландшафтами, какие создавал романтизм. Движение поезда отмечается по правилу и кинетизирует приближение или отдаление всегда подвижного вида, причём, отмечается оптическое сознание ребёнка:

Она открыла, что назад глядеть приятней, чем вперед. Величественные знакомцы туманятся и отходят вдаль. После краткой разлуки... опять их разыскиваешь (Пастернак 1985: II: 36).

„Оконные виды” отделяют друг от друга – „домьевское сечение” внутри купе, в которых видим снова мать, Серёжу и „незнакомого господина”, с обрывками диалога, соотносящегося с увиденным.

Доминирует же над всей главой прозаического *Урала впервые* детское сознание, остраняющее увиденное. Приём этот в сущности не новый, но следует заметить, что он именно в 20-ые годы был замечен и осознан Шкловским в произведениях Толстого.

Строение детского видения переправы поезда через Урал, несмотря на то, что оно переплетается с видением рассказчика, членится на чётко обозначенные абзацы в их ступенчатом порядке, сопровождающем подъём поезда. Начинается всё с видения *станционно-вокзального*: вокзал виден уже издали „мигающими бусинками сигнализационных далей” (33), дорога к нему ведёт вдоль пристани, но детское видение, остраняющее само здание, вступает в свои права в „оконной ведуте” пространства, принимаемого за „комнату”, в которую въезжают паровозы, но открытого к небу, к „горке” и к домашнему быту. Рассказчик даёт объяснение: „Это был вокзал провинциальный, без столичной сутолоки и зарев...” (34-35). Следует подчеркнуть, что „детское” сочетание внутреннего пространства с внешним, даже домашним, мотивированное „провинциальностью” объекта, – приём *поэта* Пастернака!

Первое видение „из окна вагона” – ошеломляющий ландшафт, с точки зрения девочки, „не поддающийся описанию” и членившийся на низ – орешник, приобретающий гиперболический объём („стал миром, морем, чем угодно, всем”, 35) и верх – „зелёно-палевую грозовую тучу”, которую Женя осознаёт под „громким горным именем” – Урал.

„Второе окно” представляет „новое диво”. Смотря будто бы глазами девочки, это „диво” пересказывает рассказчик. „Диво” на этот раз кинетическое, его создаёт движение поезда: „Горная панорама раздалась и всё растёт и ширится”. Горы „сходятся и расходятся, спускаются и совершают восхождение”. Движение это сравнивается с „вращением звёзд”, с бережной сдержанностью гигантов, но абсолют, правящий „сложными передвижениями” – это „ровный, великий гул”, не идущий от поезда, гул „всевидящий” – божественный! Вспомним, как Пастернак передавал младенческое впечатление от симфонии Скрябина:

Боже, что это была за музыка! Симфония непрерывно рушилась и обваливалась... и вся строилась и росла из обломков и разрушений (*Люди и положения*, 1956; Пастернак 1985: II: 237).

Итоговая фраза „второго окна”, как и рефлексия о *движении* природы вследствие разрушения привычной оптики движением технемы, явно не принадлежит детскому видению:

Так строится, строится и перестраивается Урал (36).

Если первое „окно” охватывает короткое время и останавливается на движении внутри одного пространства, а второе „окно” определяется тем, что Женя „приросла к нему” и её в авторскую рефлексию переходящие наблюдения являются итогом увиденного, то третье „окно” заранее подготавливается ожиданием именованного, но незнаемого, и именно взгляд через „окно вагона” раскрывает всю тщетность ожидания. „Серый ольшаник, которым полчаса назад пошла дорога”, а потом „мелькнуло и стало боком... и побежало прочь, что-то вроде могильного памятника... унося на себе... долгожданное сказочное название”. Ожидание „фантазмагории” не удовлетворялось: именно при пересечении „границы Азии” пейзаж не менялся. Однако Женя не сама переживала встречу с Азией: от разговоров о ней до последнего предложения главы она включена в групповое сознание и видение:

В это мгновение множество голов, как по уговору, сунулось из окон всех классов и тучей пыли несшийся под уклон поезд оживился. За Азией давно уже числился не один десяток прогонов, а все еще трепетали платки на летевших головах, и переглядываясь люди, и были гладкие и обросшие бородой, и летели все, в облаках крутившегося песку, летели и летели мимо все той же пыльной, еще недавно европейской, уже давно азиатской ольхи (37).

Глава, посвящённая замещению поездом одного географического пространства другим, этим закрывается. Следующая глава начинается с предложения: „Жизнь пошла по-новому”. Начались новые будни в лучших условиях, квартирных и местных: „Как в Париже, повторяла Женя вслед за отцом” (38). Женя должна была поставить вопрос: „Чем же это – Азия?”. Последовал ответ перед географической картой: „Условились провести естественную границу, вот и всё” (39).

В третьем „окне” нет ни гор, ни новой оптики, детской и авангардно-конструктивной – есть только привычное российское пространство „однообразно продолжавшегося серого ольшаника” (37), увиденного, как у Белого, „из окна вагона”. Установка поэта в этом „окне” не такая, как в первых двух видениях Урала. „Окно” всецело построено на оппозиции об-

щественного сознания и непосредственного впечатления. Общественное сознание представляют неназванные люди, „гладкие и обросшие бородой”, создающие „сказки” и причастные созданию „географической трагедии” (38) как последствия границы, проведённой на географической карте. Им, людям знакомым из „домьевского сечения” по всем известному тексту, несомненно железнодорожному, *Сестра моя жизнь и сегодня в разливе*, в котором тоже вскользь основной установке на чувственный „разлив” противопоставлены

...люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе (I: 74),

противостоит всё неизмеримое пространство, воспринимаемое первичным впечатлением Жени и непосредственной рефлексией поэта.

„Третье окно” получает таким образом для поэтики Бориса Пастернака в контексте советского периода русской литературы 20-ых гг. принципиальное значение: непосредственное впечатление поставлено здесь выше коллективного сознания, представляемого ревнителями не только „пролетарской литературы”, но и доминирующего фланга авангарда. Женя готова была увидеть „географическую трагедию”, видела же только неразрывное, нераздельное пространство, освоенное ею и поэтому, пространство воистину божественное.

Эпилог известен – с 6-ой до 30-ой главы первого тома длится путешествие Живаго от Москвы до Юрятина. Маршрут обозначен топонимами: он ведёт на северо-восток. Поезд в романе – это место встреч, знакомств, диалогов; в уже историческом романе путешествия прерывают события. Есть и „домьевское сечение” – „пёстрое зрелище” социально разношёрстной „публики” (Пастернак 1961: 8: 221), но пространства природы не видно до 18-ой главы, когда „вдруг всё изменилось” и „дорога прошла между гор” (237). Частые диалоги и событийный ряд перебивают „окна” с пейзажными зарисовками. И чем ближе цель, тем гуще они становятся, тем больше в них лирики. Деловитые описания подъёма поезда сменяют обращения к „головокружительным высотам” ели, „весна ударяет хмелем” (гл. 19, 238), сквозь сон Юрий Андреевич воспринимает цвет и запах черемухи (гл. 22), „перед отверсти-

ем окна” возникает „железнодорожная синева” разлива (23, 242), поэтизируется традиционный с времен романтизма водопад (24), именуется растения гористого края с их запахами, причём, заметны сравнения явлений природы с предметами домашнего быта, подтверждающие, что в окно смотрит горожанин. На станции „Развилье” Живаго напоминают о Москве „здешние вывески” (29, 252), и не только лубок, но и кубистскую живопись призывает ведута рокового Юртына:

Там, ...на горе, более высокой чем предместье, выступил большой город... Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынно-жителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке (29, 353).

ЛИТЕРАТУРА

- Белый, А.
1966 *Стихотворения и поэмы*, Москва – Ленинград 1966.
- Некрасов, Н.
1947 *Избранные стихотворения*, Москва 1947.
- Пастернак, Б.
1961 *Доктор Живаго*, Milano 1961.
1985 *Избранное*, Москва 1985: I-II.
- Фет, А.
1960 *Стихотворения*, Москва – Ленинград 1960.
- Flaker, A.
1984 *Poetika osporavanja*, Zagreb 1984.
- Hamon, Ph.
1989 *Expositions*, Mayenne 1989.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИБИРИ

Россана Платоне

Первая часть настоящего сообщения схематически очерчивает разные переплетения истории и географии на сибирской земле и разные литературные представления об этой территории; только во второй части делается попытка анализа одного произведения. По итальянскому обычаю, будем называть Сибирью всю территорию от Урала до Тихого океана, включая Дальний Восток.

1. Под названием „Литературные Сибиряи” не подразумеваются ни разнообразие сибирских пейзажей, описываемых писателями: степь, тайга, тундра, ледяные пространства, горы и бесконечные равнины, пересекаемые величественными реками, океаны, острова и полуострова, ни смешение народов, языков, культур, характеризующих эту территорию и нашедших, в свою очередь, выражение в литературе. Будем рассматривать только литературу на русском языке, бегло касаясь произведений тех иностранцев, которые посетили Сибирь в давние времена.

Нас интересует, в рамках темы, предлагаемой для настоящего совещания, соотношение между физическими особенностями, историей, культурой определённой территории и теми литературными представлениями, „литературными Сибирями”, которые она навеяла, хотя они никогда полностью ей не соответствуют. Литературное пространство, врываясь в географическое, искажает его координаты. Когда конкретные знания ограничены, их восполняют фантазией, а когда территория хорошо известна, авторская точка зрения определяет фокус картины, подсказывает выбор надлежащих деталей.

В древних сообщениях западных путешественников, проезжавших через Сибирь, точные сведения и заметки чередуются с фантастическими рассказами. Монах Джованни де Плано Карпини, который в 1245 году отправился к татарскому хану с дипломатическим поручением папы Иннокентия IV, едва ли не первый представитель Запада, который упоминает о самоедах и о других народах, живших на севере от России:

С севера же к Комании, непосредственно за Россией, Мордвинами и Билерами, то есть великой Булгарией, прилегают Баскарты, то есть великая Венгрия; за Баскартами Паросситы и Самоеды за Самоедами те, кто, как говорят, имеет собачье лицо, на берегах Океана, в пустынях (*Путешествие* 1957: 72).

А секретарь Плано Карпини, польский монах Бенедикт, уточняет, что у Паросситов „маленький и узкий рот и они не могут ничего есть, а только пить жидкости и они питаются испарениями мяса и фруктов”.

Менее причудливо описание Марко Поло, появившееся несколько позже. На арктические области Сибири он указывает как на „Тёмную страну или страну Тьмы”:

На север от этого царства есть темная страна, тут всегда темно, нет ни солнца, ни луны, ни звезд; всегда тут темно, так же как у нас в сумерки. У жителей нет царя; живут они как звери, никому не подвластны (*Книга* 1990: ССХVII: 207).

Что касается жителей, они умелые охотники и добывают ценные меха в большом количестве. Внимание венецианского купца привлекают те же меха, которые заставят новгородских купцов, первыми среди русских, объезжать сибирскую землю, столь богатую так называемым „белым золотом”. В книге Марко Поло *Миллион* уже присутствует видение Сибири как страны мороза и тьмы, стереотип весьма распространённый в течение веков, которому противопоставляется видение Сибири, как страны бескрайних богатств и необыкновенной красоты.

В русской литературе мы впервые находим волнующие страницы в *Житии* воинственного протопopa Аввакума, неукротимого врага религиозной реформы Никона. С раскола XVII века начинается массовое бегство староверов от Антихриста в дальние края. Сибирская тайга обеспечивает надёжное убежище; там раскольники создают свои общины, там они распространяют свою литературу. Аввакум, который закончит свою жизнь на костре, был выслан в Сибирь, где прожил десять лет вместе с женой и с малолетними детьми; некоторые из них умерли от лишений. Аввакум оставил нам первый настоящий литературный пейзаж Сибири и первый непосредственный документ о ссылке. Он проходит почти всю Сибирь

до Даурии, на берегах Амура, пешком, на санях, на лодках, то и дело рискуя утонуть. Бесконечны его страдания, он их выдерживает со стойкостью, во имя веры. „Хотел на Пашкова кричать: «прости!» – да сила божия возбранила, – велено терпеть” (*Житиё* 1960: 72).

Житиё Аввакума имеет воспитательную роль, оно должно показать верующим, что нужно преодолеть всякую слабость в борьбе против Антихриста, и весь материал этой своеобразной автобиографии, от описаний местностей и людей до пережитых страданий, служит этой центральной идее. Религиозная цель произведения заставляет автора останавливаться на жесточайших испытаниях, выдержанных с божьей помощью: жена, вынужденная сразу после родов проехать три тысячи вёрст до Тобольска на телеге и на старых лодках, буря на Тунгуске, когда все чуть не утонули, постоянные избиения, дикие горы Ангары, куда его хочет послать жестокий Пашков, холодная тюрьма, в которую его заключают. Бесчисленные мытарства не мешают Аввакуму наблюдать и точно описать территорию, фауну и флору, увидеть не только суровость, но и величавость сибирской земли, адекватного фона для его трагической судьбы.

„Урагия старше Клио”, – говорит Иосиф Бродский.

И всё же, если рассматривать любой пейзаж, нельзя его отделить от истории, тем более если речь идёт о литературном пейзаже. Несомненно, когда говорят о ландшафте, сотворённом историей не менее, чем географией, приходит на ум скорее Тоскана, чем Сибирь, но было бы неправильно противопоставлять территориям, созданным человеческими цивилизациями, некую воображаемую „природную” Сибирь, созданную одной географией. Такой соблазн проявлялся неоднократно, в далёкие и близкие времена, как вследствие романтического мифа о „естественном человеке”, так и из-за немого восторга и страха перед бескрайностью просторов, суровостью климата, величием стихии, перед которыми человек кажется жалким и бессильным, неспособным оставить свой след в природе, покорить её.

...фраза: „Человек есть царь природы” – нигде не звучит так робко и фальшиво, как здесь,

пишет Чехов во время своего путешествия через Сибирь, на остров Сахалин (Чехов 1956: X: 37).

Исходя из положения, что географические особенности определённой территории обуславливают её историю и что история, в свою очередь, изменяет территорию, и имея в виду, что преобразованная территория, входя в литературу, претерпевает дальнейшее изменение со стороны художника, постараюсь представить несколько примеров таких преобразований на сибирском материале. На моменте проникновения истории в географию останавливает свой взгляд Иван Гончаров во *Фрегате „Паллада”*, выступая в неожиданной для автора *Обломова* роли пламенного сторонника активной жизни, свидетеля цивилизационной миссии своего народа в дикой стране.

Я теперь живой, заезжий свидетель того химически-исторического процесса, в котором пустыни превращаются в жилые места, дикари возводятся в чин человека, религия и цивилизация борются с дикостью и вызывают к жизни спящие силы. Изменяется вид и форма самой почвы, смягчается стужа, из земли извлекается теплота и растительность... (Гончаров 1959: III: 310).

Но до Гончарова декабристы уже открыли Сибирь для русской читающей публики. Географические условия Сибири – климат, отдалённость от центра – сделали из неё с самого начала край ссылки для преступников. Аввакум открывает длинную цепь ссыльных по религиозным и политическим мотивам, в которой чередуются сектанты, декабристы, народники, большевики, анархисты и т.д. Они способствуют, в отличие от ссыльных сталинской эпохи, образованию сибирской интеллигенции, распространению сначала просветительских, а потом революционных идей. Ссыльные интеллигенты знакомят европейскую Россию с Сибирью, так что в двадцатые годы XIX века сибирская тема становится модной в романтических поэмах, в некоторых „сентиментальных путешествиях” (например, в *Путешествии по Сибири господина Трунина*), в этнографических трудах, в произведениях некоторых декабристов, как Бестужев, где северная экзотика перекликается с кавказской. С другой стороны, идеи и литературные опыты русских ссыльных способствуют рождению сибирской литературы, в которой утверждаются, с определённым опозда-

нием, жанры и течения русской литературы. В Сибири существовала литература и в прежние века; достаточно упомянуть труды историка, географа, картографа и литератора XVII века, Семёна Ремезова, но о настоящей художественной литературе закономерно говорить только начиная с конца XIX века. Одним из основоположников сибирской литературы можно считать Короленко, писателя не сибирского происхождения. Сосланного в 1879-ом году в Вятку, а потом в Пермь Короленко в 1881, после убийства царя Александра II, высылают в тобольскую тюрьму, затем в Амгу, на берегу Лены в якутском краю. Быть может, именно хозяин его юрты в Амге, русский поселенец, прижившийся среди якутов, является прототипом его Макара. Родина Макара

глухая слободка Чалган – затерялась в далекой якутской тайге. Отцы и деды Макара отвоевали у тайги кусок промерзшей земли, и хотя угрюмая чаща все еще стояла кругом враждебной стеной, они не унывали. По расчищенному месту побежали изгороди, стали скирды и стога, разрастались маленькие дымные юртенки; наконец, точно победное знамя, на холмике из середины поселка выстрелила к небу колокольня. Стал Чалган большою слободой.

Но пока отцы и деды Макара воевали с тайгой, жгли ее огнем, рубили железом, сами они незаметно дичали. Женясь на якутках, они перенимали якутский язык и якутские нравы. Характеристические черты великого русского племени стирались и исчезали (Короленко 1953: 3).

Здесь происходит становление процесса физического и антропологического преобразования территории под давлением истории, а литературный текст показывает, с каким опозданием субъективно ощущаются данные преобразования. Макар гордится своим русским происхождением и не замечает, что стал почти неотличим от окружающих его якутов, он не знает, что его христианство, символизируемое построенной предками колокольней, насквозь пропитано языческими элементами.

Было бы достаточно одних произведений Короленко, чтобы представить разные образы литературной Сибири: лютый мороз снаружи и гостеприимная теплота внутри юрт, грубое и вдохновенное пение молодого якута, присутствие каторжни-

ков, ссыльных и убийц, способных сохранять человеческие чувства, и везде и всюду необъятная тайга, по которой странствует бродяга, центральный образ сибирских рассказов. Бродяга движим разными побуждениями, – он беглец, сектант, правдоискатель – всегда вдохновлён неугасимой жаждой свободы. Это типичный образ сибирского ландшафта, и он превращает Сибирь, край неволи, в край неограниченной свободы. Это герой, проходящий через литературу, через сибирские песни всех времён, наделённый большой притягательной силой, связанный бесчисленными нитями с первоначальной кочевой жизнью народов Сибири.

Всю кровь взбудоражил во мне своими рассказами молодой бродяга... И почему, спрашивал я себя, этот рассказ запечатлевается даже в моем уме – не трудностью пути, не страданиями, даже не „лютою бродяжьей тоской“, а только поэзией вольной волюшки? Почему на меня пахло от него только призывом раздолья и простора, моря, тайги и степи? (Короленко 1953: 89).

Чрезвычайно чуткий к страданиям простых людей, ко всем проявлениям народной души, летом 1882 в Сибири Короленко спрашивал себя, правильно ли он поступает, отказываясь от литературы, которая, пожалуй, является его истинным призванием, во имя смутной и таинственной „народной мудрости“, приводящей его к смирению и к покорности, против которых стихийно восстаёт его дух. Он понимает, что народ склонен принимать то, против чего борется интеллигенция, и задаёт себе мучительный вопрос: где же правда, где место интеллигента-народника. В конце концов он решит в пользу литературы и собственных идей, и этот выбор отличает его от некоторых писателей нашего времени.

Немного есть русских писателей, которые установили с Сибирью такую тесную и жизненную связь, как Короленко. Пожалуй, только Арсеньев, будучи исследователем и военным топографом, прожив долгое время на сибирском Дальнем Востоке, был покорён этим краем с такой же силой. Остальные были любознательными, проникательными, чуткими путешественниками, но не изменили свою природу европейских наблюдателей азиатской действительности.

Чехов во время своего большого путешествия на остров Сахалин был поражён монотонностью пейзажа между Уралом и Обью. „Холодная равнина, кривые берёзки, лужицы, кое-где озёра, снег в мае да пустынные, унылые берега притоков Оби...”, которой противопоставляется величественная и великолепная природа на востоке от Енисея, „могуч[его], неистов[ого] богатыр[я], который не знает, куда девать свои силы и молодость” (Чехов 1956: X: 35). Необъятность просторов, рек, лесов чарует его и в то же время душит. В тайге у него такое впечатление, „как будто никогда не выберешься из этого земного чудовища” (*там же*, 36). Чем дальше он едет к востоку, тем большее отчуждение испытывает.

Пока я плыл по Амуру, у меня было такое чувство, как будто я не в России, а где-то в Патагонии или Техасе; не говоря уже об оригинальной, не русской природе, мне все время казалось, что склад нашей русской жизни совершенно чужд коренным амурцам, что Пушкин и Гоголь тут непонятны и потому ненужны, наша история скучна, и мы, приезжие из России, кажемся иностранцами (*там же*, 41).

Упоминание о Патагонии и о Техасе наводит на мысль о многочисленных сходствах между Сибирью и северной и южной Америкой как в природе, так и в литературе, об аналогичном ощущении бескрайних просторов и больших рек, о месте человека среди такой природы¹. Долго бытовала идея о Сиби-

1 Можно привести бесчисленные примеры этого общего ощущения природы, чувства растерянности перед её величием. Достаточно сопоставить несколько строк описания дальневосточной степи у Арсеньева с описанием американской прерии у современного северо-американского писателя William Least Heat-Moon. Арсеньев в начале нашего века писал: „...на севере, насколько хватал глаз, расстилалось бесконечное низменное пространство, покрытое травой. Сколько я ни напрягал зрение, я не мог увидеть конца этой низины. Она уходила вдаль и скрывалась где-то за горизонтом. Порой по ней пробегал ветер. Трава колыхалась и волновалась, как море... С первого же шага буйные травы охватили нас со всех сторон. Они были так высоки и так густы, что человек в них казался утонувшим. Внизу, под ногами, – трава, спереди и сзади – трава, с боков – тоже трава и только вверху – голубое небо. Казалось, что мы шли по дну травяного моря. Это впечатление становилось еще сильнее, когда, взобравшись на какую-нибудь кочку, я видел, как степь волновалась” (Арсеньев 1978: 30, 31).

ри, как о своеобразном русском *Far East-e*, с её бесконечными богатствами, золотоискателями, авантюристами, правонарушителями; отсюда берёт начало попытка создания авантюрной литературы на сибирскую тематику.

Не буду останавливаться на преобразованиях сибирской территории, вызванных революцией и длительной гражданской войной, индустриализацией и строительством десятков новых городов, мировой войной и завоеванием целины. Каждый из этих моментов, разумеется, нашёл в литературе своё отражение. Здесь хотелось бы только напомнить об изменении ощущения пространства и времени, которое было вызвано сначала строительством трансибирской железной дороги в начале века, а затем распространением самолётного транспорта.

В семидесятые годы нашего века в России возникает новое экологическое сознание, зародившееся и начавшее с трудом пробивать себе путь ещё в прежние десятилетия; среди её носителей и распространителей, наряду с другими, есть и писатели-сибиряки или как-то связанные с Сибирью (Астафьев, Распутин, Залыгин). Их борьба иногда венчается успехом и поощряет других активно участвовать в защите природной среды. Орудием этой борьбы являются прежде всего публицистические произведения, но и художественная литература, хотя и не в такой прямой форме, проникается тревогой о судьбе планеты.

А американец William Least Heat-Moon, который решил добавить к своей фамилии своё индийское имя (Heat-Moon), замечает: „Сначала мне было тяжело оказаться *«hic et nunc»* в прерии, но я полюбил спокойную ясность этого места, требующего моего вклада, способности к открытости и готовности видеть далеко, но видеть мало. Так я открыл один секрет: постепенно охватывать взглядом маленькие куски умопомрачительных расстояний прерии и упиваться маленькими, привлекающими взгляд деталями. Кроме горизонта и неба, прерия просто так ничего не уступает... Постепенно я понял, что как и море – только вода, прерии – это только трава, и что жизнь прерии проходит в основном *внутри*, под стеблями, под дерном и камнями. Прерия полностью не раскрывается, это огромный тайник на поверхности, в котором, как в многочисленных геодах графста – чудо таится в кажущемся однообразии” (Least Heat-Moon 1994: 32-33).

Недавние события, начиная с перестройки, бессмысленное подражание западным моделям и моральный упадок страны толкают самых представительных писателей Сибири на очень консервативные позиции, вновь разжигают противопоставление между культурой и цивилизацией, между Сибирью, связанной с природой и, следовательно, с источником нравственности и столицами, – прежде всего ненавистным, искусственным Петербургом – находящимися под влиянием Запада, жаждущими вульгарных материальных удобств.

2. Переходя к конкретному литературному произведению, остановлюсь вкратце на *Прощании с Матёрой* (1976) Валентина Распутина. Сибирская литература становится значительным явлением именно между концом пятидесятых и концом восьмидесятых годов; писатели этого периода отстаивают своё „сибирячество” как неотъемлемую часть своей личности, не противопоставляя себя русским, а считая себя, наоборот, самими настоящими носителями русского характера. Распутин – авторитетный представитель этой группы писателей; действие повести происходит на ограниченной территории (на острове), которую человеческое вмешательство сотрёт с лица земли, и которая в представлении писателя становится центром регрессивной утопии.

Реальной географической территорией является деревня, расположенная уже триста лет на острове в Ангаре. Историческое изменение территории вызвано строительством большой гидроцентрали (речь идёт о Братской ГЭС, хотя она никогда не называется); эта деревня, как и соседние, будет затоплена, а жители переправлены в новый посёлок.

Художественной территорией Распутина является деревня как центр вековой культуры, постепенно исчезающей традиции; она долго была и должна была бы оставаться нравственным ядром общества, ориентиром шкалы ценностей. Искоренение жителей из своей среды не может не вызвать нравственного вырождения. Старухи, никогда не удалявшиеся от деревни, полностью сливаются с территорией. Они же являются и хранительницами той памяти, которой суждено исчезнуть в городе, они наделены чувством истории, предполагающим не знание истории, а сознание того, что мы находимся в постоянном течении, где нет разрыва между прошлым, настоящим и

будущим; они хранительницы культа предков и отвечают перед ними за то, что не сумели сберечь их наследие, они хранительницы избы, сакральности смерти и очага. Им совершенно чужды раздробление и фрагментация современной жизни; они носительницы идеала цельности, синкретической культуры, в которой сосуществуют миф и религиозность, где фольклор сливается с бытом, обособление отдельного человека исключается близостью не выбранных, а просто живущих в той же деревне людей, составляющих поэтому неотъемлемую часть жизни каждого. Здесь на любые вопросы существуют ответы, уже указанные предыдущими поколениями, тяжёлый труд находит облегчение в совместности, страдание принимается как неотъемлемая часть человеческой судьбы и успокаивается воспоминанием о счастливых днях, которые всё же были и могли бы ещё вернуться.

Господствует, в общем, та „народная мудрость”, которой Короленко не дал себя обмануть, но она, кажется, покоряет Распутина, видящего в ней противоядие губительным последствиям модернизации. Болезненно ощущая разъединение и раздвоение внутри самого себя и каждого человека, он мечтает о цельности человека и мира и видит её в исчезающем крестьянском мире. Это придаёт символическое значение Матёре, последнему фрагменту архаической культуры на закате.

С первых же страниц *Прощания с Матёрой* устанавливается связь между природой и людьми; жизнь деревни течёт через время, как вода:

Вот так худо-бедно и жила деревня, держась своего места на яру у левого берега, встречая и провожая годы, как воду, по которой сносились с другими поселениями и возле которой извечно кормились. И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: уходили на погост одни, нарождались другие, заваливались старые постройки, рубились новые (Распутин 1978: 205).

Время здесь кажется вечным, течение в своём регулярном повторении путается с неподвижностью. В этом мире перспектива коренного изменения – уже близкого затопления острова и переправы в новую деревню – исчезает в туманной нереальной дали. Для тех, кто подходит к концу жизни, диа-

лог с покойниками, с прошлым является более жизненным, чем ничего хорошего не обещающее будущее. Поэтому старухи Матёры грозно нападают с палками на чужих мужиков, приехавших очистить кладбище до затопления. Могильные кресты, фотографии – святыя вещи, и только „чёрты” могут с этим не считаться. Неважно, что могилы будут скоро затоплены вместе с деревней. Разрушать их – это кощунство, профанация. Так же кощунствен и поступок Петрухи, зажжённого свою избу собственными руками.

Дарья, самая размышляющая, самая сознательная из всех старух деревни, сама выбелила свою избу перед затоплением, как обмывают и обряжают в лучшую одежду покойника, прежде чем класть его в гроб; ритуальность характеризует все её поступки. Она часто сомневается в собственной правоте, не знает, понимает ли она до конца всё происходящее около неё, но точно знает, что только скрупулёзно совершая всегдашние ритуальные жесты, она чувствует себя защищённой, в ладу сама с собой. Дарья даже не может себе представить, что покинет остров, не простившись со своими покойниками, с большой лиственницей, возвышающейся, как пастух посреди стада.

Древняя мудрость подсказывает ей, как поступать в новых, незнакомых обстоятельствах. Возраст в *Прощании с Матёрой* не является второстепенным элементом; в столкновении между культурой и цивилизацией старики (а ещё более старухи, главные героини повести) представляют духовную культуру и память, позволяющую сохранить культуру, а молодые люди – представители цивилизации, прогресса и забвения, облегчающего расставание с прошлым и безболезненный переход в настоящее.

Молодёжь переживает совсем по-другому последние дни Матёры. Её ждут великие перемены: гидроцентрал, который принесёт электричество и прогресс в огромные сибирские территории, переезд в более современные и комфортабельные дома, вход в большой мир. Возбуждение преобладает над смутной тоской по деревне, где прошло детство. Но старый самовар, большая лиственница, то есть „культура”, берут верх в повести Распутина над краном тёплой воды и над зелёньким унитазом, жалкими символами „цивилизации”.

Если любой прогресс имеет свою цену, потеря традиционных ориентиров, разрушение солидарности, семейных и общественных связей являются слишком высокой ценой и тем самым уничтожают возможность настоящего прогресса, подсказывает нам Распутин.

Идеализированное им крестьянское общество является статичным, внутренне сплочённым, готовым ради сохранения своих ценностей отказаться от перемен, которые грозят разрушить достигнутое равновесие.

Прощание с Матёрой даёт регрессивный ответ на реальные вопросы, ещё не нашедшие удовлетворительного решения. Стремительной гомологации, вызванной техникой и глобальным рынком, повесть противопоставляет защиту местных культур; научному прогрессу, загрязняющему нашу планету, противопоставляется крестьянский мир, умеющий сосуществовать с окружающей средой; модели развития, которая за двадцать лет – с 1960 до 1980 г. – крайне увеличила разрыв между богатыми странами севера и бедными странами юга (первые были в 20 раз богаче вторых в 1960 году, в 46 раз богаче в 1980 году), противопоставляется модель маленькой сельской общины, обеспечивающей себе скромнейший достаток, не разрушая среду и не порождая большого насилия.

Картина старого мира, представленная в ностальгических воспоминаниях жителей Матёры, утопична. В глубине души сами старухи знают, что их жизнь была не такой уж прекрасной, и всё же предполагаемые доброта и пристойность прошлого кажутся более привлекательными явной непристойности настоящего.

Можно полагать, что антипрогрессивные настроения отвечают одной из возможных функций литературы: обернуться назад, чтобы не забыть, чтобы собрать то, что история отбросила.

Воззрение Распутина привлекает искренностью страдания и литературным даром автора. На осуждённом острове посреди великой реки мифическое мышление обретает реальность. Существа фольклорного происхождения, такие как таинственный „хозяин” острова, невидимый для людей, здесь находятся в своей естественной среде и погибнут вместе с Матёрой. Вода – горизонт жизни островитян, средство сообщения, источник жизни и гибели, музыкальный фон повествования, пред-

мет эстетического созерцания, место проявления языческой радости в коллективном купании после сенокоса – это лейт-мотив, сопровождающий весь рассказ и фактически его заключающий, когда лодка, которая должна увезти последних жителей, оставшихся на острове, теряется в ночном тумане.

В конце концов, отчаявшись куда-нибудь выплыть, Галкин выключил мотор. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана (Распутин 1978: 381).

ЛИТЕРАТУРА

- Арсеньев, В. К.
1978 *По Уссурийскому краю. Дерсу Узала*, Ленинград 1978.
- Гончаров, И. А.
1959 *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1959: I-VI (см. т. III: *Фрегат „Паллада“*).
- Житиё*
1960 *Житиё протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения*, Москва 1960.
- Книга*
1990 *Книга Марко Поло о разнообразии мира, записанная тизанцем Рустикано в 1298 г. от р.Х.*, Алма-Ата 1990.
- Короленко, В. Г.
1953 *Повести и рассказы*, Москва 1953.
- Путешествие*
1957 *Путешествие в восточные страны Плано Карпини и Рубрука*, Москва 1957.
- Распутин, В.
1978 *Повести*, Москва 1978.

Чехов, А. П.
1956

Собрание сочинений в 12-и томах, Москва 1956:
I-XII (см. т. X: *Остров Сахалин*).

Least Heat-Moon, W.
1994

Prateria, Torino 1994.

ТЕРРИТОРИЯ КУБАНИ И СТАЛИНСКАЯ УТОПИЯ „ИЗОБИЛИЯ”

Джан Пьеро Пиретто

На столе в номере ее ошеломил неимоверной величины арбуз, хлебсоль Комаровского им на новоселье. Арбуз казался Ларе символом властности Комаровского и его богатства.

(Б. Пастернак, *Доктор Живаго*)

В своих исследованиях я уже неоднократно обращался к вопросам, которые гоголевский Чичиков ставил перед своей страной, когда в поисках мёртвых душ проезжал по её равнинам и дорогам. И ещё раз хочу начать своё исследование с такого вопроса, чтобы продолжить анализ культурной операции, которую вполне можно интерпретировать и как возможность, если не намерение, дать на них ответ.

В СССР конца сороковых годов, после победы, после частичного ослабления ждановщины и послевоенного энтузиазма вновь начал развиваться процесс, предложивший с новой силой и решимостью культуру, которую в заглавии своей статьи я определил как сталинскую утопию изобилия. Сей процесс был воплощён за счёт новой интерпретации культурного поведения и усилен операцией, относящейся к „культурности” тридцатых годов¹ (Dunham 1996, Fitzpatrick 1992), удовлетворяя канонам соцреализма, согласно которым „текст” приобретал значение на основе своего соответствия „величию эпохи” и собственной „способности вызывать у читателя подражательное действие” (Günther 1994: 38). Сам процесс и резуль-

¹ В 1936 году „Правда” писала: „Советская страна движется к изобилию в производстве” („Правда”, 24/1/1936). Художественных изображений изобилия и рогов изобилия не счесть. Первая книга кулинарных рецептов – *Книга о вкусной и здоровой пище* – содержала в предисловии фразу Сталина о радости советской жизни, а одна из основных глав и для последующих изданий так и называлась: изобилие.

таты этой операции могли бы служить ответами на некоторые из тревожных вопросов Гоголя. Позволю себе их напомнить:

Русь, куда ты несешься? Дай ответ... Что пророчит сей необъятный простор? (Гоголь 1993: 208).

На первый вопрос Чичикова сталинская „Русь”², помирившись и даже объединившись с немногими избранными представителями своего славного прошлого, могла бы ответить: Я еду по светлому пути к коммунизму и еду весело, поскольку товарищ Сталин на Съезде Стахановцев в 35-ом году объявил, что „жить стало лучше, жить стало веселее”. Теперь же война выиграна, Советский Союз победил, и я, оставив знаменитую тройку, еду, напевая весёлые песни, на транспортных средствах, которые уже давно стали мифом: трактор, механический плуг, зерновой комбайн. Дорога, по которой я еду, не простирается более „далека, далека”, она не скрывается больше за вечной снежной бурей, меня больше не сопровождает в дороге колокольчик, который „однозвучно – гремит”, а ямщик уже не напевает уныло какую-то грустную мелодию.

Хронотоп, характерный для народных песен, где нет начала и конца действия, а сам трагический момент не уточнён в рамках пространственной и временной ситуации – протяжной, как сама песня (Пиретто 1995: 93) – был запрещён, поскольку он наполнен пессимизмом и не соответствует более нынешней действительности. Перемещение в пространстве сегодня (конец сороковых годов) имеет точную мотивированную оптимистическую цель, согласно правилам соцреализма, которые устанавливали границы и, в особенности, точную иерархию пространственных концепций (Добренко 1996: 23).

Утопия двадцатых годов давно уступила место „конкретному утвердительному воплощению”, и создание мифов заменило мечтательные идеалы первых революционных экспериментаторов. Был начат новый культурный календарь. По этому поводу я не могу полностью согласиться со Светланой

2 Владимир Паперный утверждает: „Еще совсем недавно [двадцатые годы – Дж.П.П.] слово Русь было символом азиатчины, грязи, варварства... Путь к завершению истории начинает казаться теперь [тридцатые годы – Дж.П.П.] лежащим через прошлое России” (Паперный 1996: 50).

Бойм, согласно которой соцреализм признавал только два времени года: весну и лето (Войт 1994: 114). Конечно, зима со страхом, который вызывал возвышенный (и соответственно ужасный) контакт с природой в момент её наивысшего проявления, не подходила под весёлую атмосферу вечного праздника с твёрдой верой в стабильность, которую даёт изобилие. Конечно, осень в своём „декадентском и буржуазном”³ варианте напоминала о конце лета и не могла найти пространство в культуре, которая воспевала до крайности жизнь во всём своём блеске. Нельзя, однако, забывать, что именно это время года часто упоминалось, особенно в своей начальной активной части, как момент подведения итогов (и празднования) летних триумфов⁴. Примером такой ситуации может служить осенняя ярмарка из фильма *Кубанские казаки*, на котором я остановлюсь ниже более подробно.

Второй гоголевский вопрос (Что пророчит сей необъятный простор?) основывался на отношениях русского человека с традиционными просторами, основной точкой его эмотивно-культурной географии. Просторы, которые теперь были определены строгими границами, сместили и перенесли на географические карты, которые нисколько не соответствовали действительности. Теперь просторы (наличие которых можно было восславить) разделялись соответствующим образом на географической, политической, экономической и культурно-мифологической основе, существовали только в зависимости от Москвы и стремились всей своей силой к своему натуральному центру (это всегда Москва, а точнее миф Москвы). Ответ Гоголю мог бы звучать следующим образом: „Мы пророчим изобилие, вернее, мы уже представляем его, и в качестве его символа мы выбрали ягоду: арбуз.”

3 Прочитую в качестве примера данной точки зрения песню-стихи Александра Вертинского, знаменосца определённой советской культуры декадентской и обывательской экзотики, запрещённого и вынужденного эмигрировать, который вернулся на Родину только в конце пятидесятых годов, отрекшись от самого себя и как бы ругая самого себя за свой прошлый выбор: „Мадам уже падают листья, и лето в смертельном бреду”.

4 Кукурузная осень принимает экзамен – так назовёт „Комсомольская Правда” свою статью во время кукурузной хрущёвщины в 1961 году.

Однако изложим всё по порядку. Для того, чтобы ввести территорию Кубани как избранное место культуры изобилия, я взял сравнительно старую цитату (из статьи 1967 года), но тон её, дух и лексика – типично советские, хотя и постсталинские – хорошо подходят в качестве вступления для моего дискурса:

Кубанью принято называть территорию Краснодарского края. Краснодарский край расположен на юге страны и входит в состав Северо-Кавказского экономического района... Краснодарский край в современных границах образован 13 сентября 1937 года. До октябрьской революции на основной его территории была расположена Кубанская область. Она включала несколько восточных районов, принадлежащих теперь Ставропольскому краю... Необычайно богаты и разнообразны природные условия Кубани. Близость морей, разнообразие климата, обилие тепла, богатые почвы, огромные запасы полезных ископаемых создают благоприятные условия для выращивания сельскохозяйственных культур и развития промышленности (Чистов 1967: 3-4).

Уже в прошлом веке Кубань считалась своего рода земным раем, и даже Антон Чехов не остался равнодушным к уже существующему мифу Кубани, внося свой вклад для утверждения мифическо-легендарной валентности земли изобилия. Так в рассказе *Барыня* он пишет:

А как хороша Кубань! Если верить письмам дяди Петра, то какое чудное приволье на Кубанских степях! И жизнь там шире, и лето длиннее, и народ удалее (Чехов 1974: I: 271).

И в драматическом этюде в одном действии *На большой дороге* он даёт будущему сталинскому дискурсу целый ряд ценных предлогов, настаивая на народно-мифологической основе пустой болтовни одного из гостей трактира, который представляет реальность фантастической, сказочной, особенно привлекательной, фиктивной – такой, которой она будет в сороковые годы:

В Кубань! Ей-богу! (Приподнимается.) Славные места! Такой, братцы, край, что и во сне не увидишь, хоть три года спи! Приволье! Сказывают, птицы той самой, дичи, зверья всякого и – боже ты мой! Трава круглый год растёт, народ – душа в душу,

земли – девать некуда! Начальство, сказывают... мне наемни один солдатик сказывал, ...дает по сто десятин на рыло. Счастье, побей меня бог! (Чехов 1978: XI: 189).

Родина важных казацких частей царской армии, эта территория в послереволюционные годы стала местом кровавых схваток между казацким движением за независимость (в союзе с Белой армией) и Красной армией. Когда в 1918 году была провозглашена Советская Кубанская республика, большая часть казаков выступила против советской власти. Только в 1920 году, после массивной военной операции и после значительного дезертирства в рядах казацких частей, территория была занята Красной армией. Впоследствии в Красную армию были введены представители казацких частей, а результаты этого введения были настолько успешными, что *Большая Советская Энциклопедия* писала в конце семидесятых годов:

Во время Великой Отечественной войны 1941-45 кубанские казачьи дивизии... героически сражались на фронтах за Советскую отчизну (*Большая* 1973: 544).

Соцреализм на основе открытия и характерного использования своего культурного метода провёл и на этой территории процесс преобразования и приспособления, типичный для других, уже использованных в истории и в фольклоре решений. „Великое прошлое” было неприемлимым условием, когда хотели реабилитировать какую-либо ситуацию. На этом новом „пасторально-идиллическом” этапе, основанном на деревенской жизни и на новой оперативной реалии (колхозы), ностальгия по прошлому должна была полностью отсутствовать, поскольку новая временная перспектива относилась только к настоящему с сильным влечением к недалёкому светлому будущему.

В первой фазе сталинских романов (так называемых производственных) природа больше, чем фон или среда, выступает в качестве противника (Clark 1981: 164). Борьба против неё ведётся, чтобы утвердить собственную волю, силу и способность человека (мужчины), который, побеждая природу, проявляет свою мужскую потенцию, не выраженную на страницах этого рода литературы в более канонической и очевидной

форме. Действительность, искусственно и идеологически контролируемая, лишается всяких неприглядных оттенков и преобразуется в „сад“.



Илл. 1 – С. Герасимов, *Колхозный праздник* (1937)

Коллективизация земель, начатая в начале тридцатых годов, уже видела Кубань в качестве одного из главных действующих лиц, но не как землю изобилия, а как территорию, которая нуждалась в преобразовании, необходимом для подготовки почвы к этой последней фазе. Фёдор Панферов, незабвенный автор романа *Бруски*, классик коллективизации, в статье, опубликованной в „Правде“ в 1930 году в поддержку сталинской сельскохозяйственной политики, приводил Кубань в качестве яркого примера освобождения территории от своего одиозного дореволюционного прошлого и устремления в светлое будущее вечности:

В 1918-19 годах жители Прачноокопска, богатого северокавказского села, местонахождения офицерского казачьего училища,

восстали с песней Кубань – земля родная⁵. Соседнее неказацкое село Сибильда было сожжено и сравнено с землей (Панферов 1930).

Благодаря ответным действиям в годы гражданской войны, в 1930 году ситуация изменилась и партизан, председатель колхоза „Красные Поля”, мог спокойно и великодушно утверждать:

Пусть они стыдятся, они жгли нас в 19-ом году, а мы в 30-ом помогаем им (Панферов 1930).

Культура и то, что представляло проблему казачества, были также на полных правах включены в новый сталинский контекст.

В тридцатые годы успех литературного произведения должен был немедленно быть закреплён в кинематографической экранизации. Кинематограф стал наиболее доступным и высокоценимым Сталиным средством распространения массовой культуры. Именно этим можно объяснить такое массивное использование данного вида искусства в годы его диктатуры. На этапе „культурности” кино и страницы романов и новелл представляли образ вечного праздника. В городе – легко запоминаемые всеми монументальные парады и весёлые марши, которые немедленно становятся звуковой дорожкой всеобщего вовлечения и участия. В деревне – обильные банкеты, организуемые по любому поводу в колхозах. (Картины С. Герасимова⁶ и А. Пластова⁷ *Колхозный праздник* хорошо иллю-

5 Гимн казацкого движения за независимость.

6 Картина, написанная в 1937 году, то есть практически в период уничтожения крестьянства, воспекает красоту и радость сельской жизни. Группа стройных, пышущих здоровьем крестьян собралась вокруг накрытого стола, который ломится от аппетитных яств, но к еде никто не притрагивается. Никто не ест, зато произносится тост, очевидно посвящённый Сталину (см. *иллюстрацию N. 1*).

7 В картине Пластова 1937 г. (см. *иллюстрацию N. 2*) „семейный” портрет Сталина нависает над банкетом как духовное руководство и сочетается с транспарантом с одним из его самых знаменитых высказываний: „жить стало лучше, жить стало веселее”. Образы подчёркивают гармонию с природой, жизненные удовольствия, важность общей деятельности: аспекты, свойственные русской душе, которые коммунизм

стрируют данную ситуацию: праздничный стол, за которым никто не потребляет пищу).

На земле происходило строительство рая, но злые существа (пресловутые „враги народа“) завидовали и саботировали его и поэтому их надо было уничтожить. Это оправдывает сосуществование радостных кадров веселящих музыкальных комедий с процессами, тюремными заключениями и ссылками, одним словом – сталинским террором (Attwood 1993: 69).

Впоследствии, и здесь мы опять возвращаемся к нашим послевоенным годам, возвращение фронтовика с войны предлагает целый ряд новых возможностей воздействия на окружающую действительность.



Илл. 2 – А. Пластов, *Колхозный праздник* (1937)

Советская вселенная после победы стала ещё более счастливой и привлекательной. Литература с полными правами вступает в колхозную жизнь, которая должна представлять прекрасную сказку, ставшую былью.

присвоил и развил. На этой картине тоже никто не ест (Cullerne Bown 1991: 110).

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью (Герман 1981: 101).

Так пели уже лет двадцать. И вот в романе-сказке *Кавалер золотой звезды* Семёна Бабаевского (Сталинская премия 1947 г.) главный герой возвращается с войны в удалённое изолированное крестьянское село, в уголок нашей Кубани. Колхоз уже давно и успешно работает в этом селе, но герой ставит перед собой задачу преобразовать и ещё более улучшить территорию благодаря технологии, и привнести, как выразился Лео Маркс, “*the machine in the garden*” (машину в сад).

Его мечта построить гидроэлектростанцию на реке Кубань воплотится, конечно же, с привлечением друзей-добровольцев и с помощью чернобровой пастушки, на основе строго-советской духовности, театральной эмоциональности, лишённой всякого эротического оттенка („Пусть они всласть налюбуются и влажной, теплой после дождя степью, и луной, бегущей между обрывками туч, а если найдут нужным объясниться в любви, то пускай это сделают без свидетелей” (Бабаевский 1971: 82).

„Готово!”, – крикнул Виктор, посмотрев на Ирину, стоявшую у щита. Ирина включила рубильник, и в ту же секунду ослепительное зарево раздвинуло темноту, и вокруг домика стало светло как днем. Заиграл оркестр, прокатились возгласы, крики урр-а-а-аа... Над Усть-Невинской полыхали огни, искрясь и вспыхивая, озаряли бархатную зелень садов, освещали площадь, улицы и переулки. Лампочки горели и на столбах и ярко светились в окнах хат (Бабаевский 1971: 511).

Деревня, преобразованная благодаря научно-техническому прогрессу, продолжала утверждать триумф коллективизации. Для того, чтобы вновь представить миф и отпраздновать успех операции, изобилие становится концепцией номер один (с сегодняшней точки зрения, мы могли бы назвать его „клише”), к которой постоянно обращаются. Процветание и счастье продолжают изображаться на страницах журналов, книг, партитур и на экранах кино, но уже не только в форме преобладания всякого рода пищевых продуктов и частой смены всевозможных банкетов. Рядом с продуктами, овощами и фруктами, первичным результатом аграрной сталинской политики, появляются предметы и товары, которые иконоборство пер-

вых революционных годов снесло как символы буржуазного декаданса.

Кубань! Цветущие сады. Утопающие в зелени станицы... Сталинские пятилетки преобразили Кубань (Дармодехин 1952).

Сталинские премии давались тем произведениям, которые основывались на сельскохозяйственном сюжете и действие которых происходило далеко от Москвы (выражаясь словами Ажаева), в колхозе или провинциальном городе. На этом этапе „далеко от Москвы” означало выбор естественной среды, то есть среды простой, всем понятной, лишённой современных осложнений, типичных для Москвы или Ленинграда (Clark 1981: 109). Представляемая в таких произведениях деревня напоминает больше лубок со всеми своими фольклорными чертами, должным образом исправленными и пересмотренными. Периферия позволяет природе играть свою роль и упростить до максимума действительность. Москва, новый город-миф сталинской эры, стала пространством, прообразом которого становился высший порядок, который должен воплотить коммунизм. „Периферийное” место действия, замечает Катерина Кларк, находилось на „пути совершенствования” (Clark 1981: 227) и стремилось всеми своими силами к светлому и могучему центру столицы. Всё тот же Бабаевский писал в своем *Кавалере*:

Скажите, кому из вас не доводилось ехать в Москву, ехать и степью и лесами, мимо знакомых городов с шумными вокзалами, пересекая сотни рек и реченок? И всегда от одной лишь мысли, что едешь в Москву, каждая поездка кажется и новой, и неизведанно радостной! (Бабаевский 1971: 229).

В качестве конечной проверки вышеизложенного я выбрал три коротких цитаты, но текста не литературного, а кинематографического, в котором все мои теоретические, идеологические, культурные, пейзажные, фольклорные предположения находят необычайное подтверждение – фильм 1949 года *Кубанские казаки*. Режиссер – Иван Пырьев (один из ведущих

авторов сталинских музыкальных комедий)⁸, сценарист – Николай Погодин, автор музыки – один из мифов советской эстрады – Исаак Дунаевский. Фильм также представляет начало того, что мы вместе с Маей Туровской могли бы назвать „научной десталинизацией” (Туровская 1988: 112). (Момент, когда Россия начала приближаться в научном духе к исследованию стиля и жанра сталинской культуры, которое началось с обсуждения именно этого фильма на страницах „Советской культуры” в начале 1988 г.)⁹.

Казачьи по названию, но давно превращённые в представителей колхоза, они ещё несут в себе следы собственного „великого прошлого”, конечно, только те, которые сталинское вмешательство в фольклор и в историю позволило сохранить. И вот они опять занимаются лошадиными скачками, лихие и удалые, как богатыри, вдоль кубанских долин, но уже в новой пространственно-временной перспективе. Вот они опять носят классические головные уборы, которые всегда характеризовали казаков (женщины же, похожие на матрёшек, повязывают на головы традиционные платки), но уже вместе с медалями и наградами, по форме и по духу подлинно советскими.

8 Цикл музыкальных комедий Пырьева концентрируется на деревенском сюжете и предпочитает периферийное действие, главным образом деревенское или провинциальное. Векторная тенденция его первых работ стремилась от периферии к центру, но с отчётливым желанием вернуться к периферии, с которой начиналось действие. В отличие от того, что происходило в комедиях его коллеги Григория Александрова, Москва станет только одним из этапов действия, а не его конечной точкой. В своих последних послевоенных работах Пырьев посвятил всё воспеванию жизни в колхозах, коллективизации деревни, а Москва же осталась в тени, удовлетворяя идеологической тенденции восхваления сталинской аграрной политики. Герои Пырьева воплощают процесс преобразования деревни и провинции, где столица присутствует, но не является такой привлекательной и поглощающей всё внимание, как в фильмах Александрова. В намерениях поэтики Пырьева образ лубочной природы представленной деревни не несёт отрицательных оттенков. В его фильмах периферия является развитой, а не отсталой. Воспеваются её верность делу и ценный вклад в него, представляя деревню именно так, как предписывали каноны: изображение не в реальной действительности, а в действительности идеальной, в „революционно динамичной” проекции в будущее.

9 „Советская культура”, 1/1, 23/1, 6/2, 5/3, 12/3, 2/4 1988.

Замысел фильма верен сюжету, удовлетворяющему требованиям соцреализма: социалистическое соревнование между колхозами, где сталкиваются уже не „хорошее” и „плохое” первых лет советской власти, а – при выполненных достижениях, вполне удовлетворительных – „хорошее” и „ещё лучшее” (Булгакова 1994: 159). Присутствует здесь и неизбежное любовное приключение между председателем колхоза „Красный партизан” и председателем колхоза „Заветы Ильича”, а также между двумя молодыми членами обоих колхозов. Бесмысленно упоминать, что о настоящей любви не может быть и речи, что любовное осложнение является временным и вскоре будет разрешено. В финале будут воплощены все мечты, находящиеся в рамках официального политического и идеологического дискурса, с наложением общественного и личного, не допускающего никаких исключений.

Первая сцена является прологом к фильму, который я определил бы как рамку. Ту же сцену использует и цитирует Лев Додин в своём спектакле *Братья и сёстры* – красноречивый пример политизированной географии. Кубань стала сказочной землёй вечной весны. Русский пейзаж, который открывает сцену, в течение нескольких секунд кажется вдохновлённым фольклорно-крестьянской традицией. Но вскоре в нарастающем ритме музыки и кадров начинается иерархизация: уже не „степь да степь кругом”, без границ и иерархий, а возделываемые, упорядоченные поля и море колосьев. Эти колосья и это изобилие с их символическим значением обозначали реализуемую действительность, осязаемое и подлинное доказательство самого её существования, заставляли мечтать, волновали и убеждали в правильности режима всех зрителей, которые, трогательно всплакнув над сюжетом фильма и над достижениями страны, возвращались к своим бедным и убогим домам¹⁰. Потом кадры переходят к счастливому союзу между природой и технологией (зерновой комбайн)¹¹, и появляются счастли-

10 Пишет Мая Туровская: „В трудные моменты истории зритель редко хочет видеть свои трудности изображенными на экране. Он предпочитает «сон золотой» не обязательно как наркотик, и не только как утешение, но часто как барометр своего нищего величия” (Туровская 1988: 137).

11 Говорят, что в данной сцене были использованы все сельскохозяйственные машины, которыми обладала страна в тот момент.

вые создатели и пользователи этой действительности: мужчины и женщины Кубани. Бывшие казаки стали образцовыми колхозниками, все они молодые, крепкие, устремлённые к тому, чтобы дать „хлеб – стране”, как гласит лозунг на заднем борте грузовиков, перевозящих зерно. Конечная точка назначения этих грузовиков действительно далека, но известна и определена; дорога уже не бесконечна, политизированная теперь география строго и точно установила точки отправки и назначения. Конечная часть вступительной рамки поучительно обозначена: завидная гармония убранных полей, охапки колосьев, животные. Одним словом – мирное изобилие.

Песня Дунаевского, напеваемая весёлыми крестьянами, только подтверждает направление советской культурной и экономической политики: Урал, Сибирь, Кубань, Крым, Дальний Восток.

На реке, реке Кубани
 За волной волна бежит
 Золотистыми хлебами
 Степь кубанская шумит.

Геллер утверждает: „В большей части прозы того периода действие редко происходит в пространстве-символе нации. Как столица или Центральная часть России” (Геллер 1994: 151). Вместо Москвы или мифической Руси находит своё пространство более простая, конкретная и доступная концепция. Кубань славилась всегда, все знают, где она находится, и, как утверждает Антон Павлович, она огромна, привлекательна и всем доступна.

Вторая сцена, на которую я хочу обратить внимание, посвящена поездке и прибытию на ярмарку, где концепция изобилия находит своё высшее и наиболее оригинальное проявление. Конечная цель назначения с определённой точки зрения могла бы напомнить и Сорочинцы, настолько этапы и кадры приближения к празднику напоминают страницы Гоголя, если бы между ними не пролегалo очень существенное различие. Вот, что пишет Антонелла д'Амелия, характеризуя украинские рассказы Гоголя: „хаотичная жанровая сцена, оживлённая гулом толпы на ярмарке”. О „хаотичном” можно было бы конечно и поспорить, но всё остальное совпадает полностью.

Д'Амелия продолжает: „проникнутая страхом из-за заколдованности места” (d'Amelia 1995: 38). Никакого страха и никакого колдовства не может более существовать в новой социалистической действительности, о чём предусмотрительно напоминают нам слова председателя местного совета в торжественной речи, посвящённой открытию ярмарки:

Дорогие товарищи! Разрешите сообщить вам хорошие известия. Наш район первым во всей Кубани сдал государству установленное количество зерна. Наши степи еще никогда не давали такого богатого и обильного урожая, как в этом году. Как же стало возможным это *чудо*? Где та *волшебная сила*, которая превратила засушливые земли нашего района в плодородные? Или это была только случайная удача? Или *сам Господь Бог* нам помог? Нет, дорогие товарищи хлеборобы. Это чудо осуществили вы! ...Мы дали Родине 146. 000 пудов первоклассного кубанского зерна сверх плана. Вы богаты. У вас теперь есть, что продать и что купить на этой ярмарке, дорогие друзья... Объявляю эту ярмарку открытой. Это большой народный праздник вдохновенного труда, вершина социалистического соревнования, показ всех наших художественных и спортивных сил, наших конных скачек. Желаю вам успеха, счастья и радости! Счастливого советскому народу и нашему отцу и другу, товарищу Сталину: гип, гип ура!¹² (Погодин 1951: 441, *курсив мой, Дж.П.П.*).

Выбор ярмарки в качестве идеальной среды вытекает из самой природы радости и беспечного развлечения, соединённого здесь со сталинской необходимостью найти места искусственно карнавальные, чтобы создать лживый и ненатуральный образ той сказочной действительности, желаемой и преследуемой, но в настоящей жизни такой далёкой¹³. В качестве ещё одного подтверждения очередного исторического „обма-

12 Последняя часть речи, посвящённая Сталину, не появляется в том издании фильма, которым мы пользовались, реставрированном в московских киностудиях в 1968 году. Будет замечен резкий переход от речи председателя к следующему кадру, она резко обрывается и лишается таким образом неизбежной финальной овации радостной публики.

13 Ярмарка в сталинской культуре выполняет ту же самую функцию, что выставка или парк культуры и отдыха: „создание закрытой и устойчивой массы общего тела, внушение чувства единения с народом, радости от карнавального растворения в *мы*” (Золотонос 1997: 29).

на” приведу цитату из воспоминаний Пырьева, который записал в своём дневнике: „То, что ярмарок тогда на Кубани не бывало, меня не смущало” (проеитировано у Туровской 1988: 144). На ярмарочной площади отсутствуют в доказательство искусственности ярмарки дети. Взамен их господствуют вывески, как ни странно, обращённые внутрь ярмарки, гласящие „Осенняя ярмарка”, „Добро пожаловать”, а затем и „Овощи и фрукты”. Следует затем быстрая панорама весьма небогатого выбора этих самых овощей и фруктов; единственным исключением являются арбузы, уже показанные и являющиеся чуть ли не главным героем в сцене поездки на ярмарку¹⁴.

Ярмарка вошла в историю как образец советских потемкинских деревень и самой бессовестной лакировки действительности. Пырьев нагрузил ее таким количеством предметов изобилия и повседневной роскоши, которое может считаться вершиной социалистической типизации (Добренко 1996: 116).

Полностью отсутствует пища и её потребление (за исключением очень пуританского и умеренного потребления пива)¹⁵. Господствуют же вывески с рекордами и особенно самые разнообразные товары в большом изобилии, согласно новой эстетике эпохи, которая во имя права на удобную и комфортабельную жизнь вдруг вспомнила старо-буржуазный вкус к безделушкам, предметам обихода и всякому прочему бараклу (Dunham 1996).

14 Н. Зоркая заметила, что фрукты, произрастающие в различных частях света и в различное время года вдруг появляются рядом друг с другом в период волшебного советского лета, „бананы рядом с клубникой, а арбузы [*наши арбузы – Дж.П.П.*] рядом с манго” (Зоркая 1976). Это находит и историческое соответствие в том, что в колхозах работали вплоть до невозможного, а наука и биология соединились и насильовались, чтобы получить обязательно рекордные результаты, даже идя против природы.

15 “Although Stalin’s ideologues rejected the still life genre as lacking social meaning, food was widely used to glorify the beauty of Soviet life and the happiness of people... People were almost never shown in domestic surroundings – at home, drinking tea, reading, playing with their children, embracing their spouses, cooking, entertaining friends. Such activities were branded self-indulgent and shameful” (Glants 1997: 219-221).

Богатство кубанских земледельцев проявляется в обилии не продуктов, что было бы естественно при характере их труда, а промышленных товаров, в том числе предметов бытового обихода: важны оказываются не те ценности, которые работник может произвести, а те, которые может приобрести (Вайль 1998: 5).

На Кубанской ярмарке изобилие представляют разноцветные шарики, ткани, посуда, музыкальные инструменты и, не в последнюю очередь, – книги. Символический синтез богатства, культурности, сталинского образования *savoir faire* и последующего счастья.

Стоит заметить, что на странной той ярмарке, на которой продавцы соревнуются в снижении цен, покупатели не платят денег за товары: просто подходят и берут, что им нужно, с прилавков (Добренко 1996: 116).

Заключительная сцена не нуждается в особых комментариях. Дороги Кубани, земля, технология, а особенно личная жизнь героев, посвящённая общему делу, объединяются в единое целое, целое хоровое и коллективное, в котором находят совершенную гармонию идеология, политика, любовь, личное и общественное.

Закончу соображением исторического характера, которое совпадает и с моим предположением сталинского ответа на вопросы Гоголя. Тяжёлый процесс лакировки действительности, типичный для тех лет, полный провал коллективизации, последующая десталинизация со стороны Никиты Хрущёва, его упрямая и глупая сельскохозяйственная политика ещё раз вовлекли Кубань (рядом с сибирскими землями и с тайгой – подлинными местами геройства молодёжи шестидесятых годов), замена (и последующий провал) арбуза на початок кукурузы, ещё одно невыполненное обещание изобилия¹⁶.

16 Ср. проект мозаичного панно 1955 года, которое именно так и называлось – „изобилие”, предназначенного для украшения станции метро Владимирская, где арбуз и початок кукурузы существуют друг рядом с другом в качестве свидетельства перехода от сталинской эпохи к хру-



Илл. 3 – А. Мыльников, *Изобилие* (1955).

Все эти факты доказывают, помимо очевидного провала всех описанных операций, что для России точного и рационального ответа на вопросы Гоголя просто не может существовать или, по меньшей мере, ответ не должен быть обязательно рациональным, ответ может быть не дан вообще, так же как не был закончен из-за неумеренных пигмалионовых претензий автора и сам литературный проект Гоголя. Неизмеримость территории, будь она Кубанью или чем-то другим, является частью таинства, которое регулирует существование страны и благодаря которому перед изумлёнными глазами иностранцев, точно по волшебству, продолжает свой полёт тройка (трактор – комбайн – ракета) Россия. И это несмотря на многочисленные объяснительные труды и теоритические оправдания явления. Я думаю прежде всего об убедительной теории Юрия Лотмана, который отделяет в различных культурах план выражения от плана содержания и объясняет таким образом неспособность западного человека понять и разделить поведение и менталитет русских людей (Лотман 1992: III).

щёвской и схожести их намерений, по крайней мере, в том, что касается обещаний (см. иллюстрацию N. 3).

Нельзя не согласиться с Владимиром Высоцким в том, что часто полёт тройки-России оказывался прерванным, хотя, как утверждает Жорж Нива – и пусть именно это станет пожеланием для России – „пейзаж, который в русской литературе представляется бесконечным, является пророчеством тайной энергии, скрытой под степью, под открытым пространством” (Nivat 1988: 8). Концепция страны, которая призвана представить, научить, показать что-то миру, хотя на первый взгляд и не способной и по-обломовски не желающей этого делать, была показана в самых различных формах в ходе всей истории страны, вплоть до совсем недавнего времени. После приземлений, или кажущихся драматическими падений, гоголевская птица-тройка всегда, словно по волшебству, оправляла свои крылья, вновь делая вопросы Николая Васильевича актуальными и ещё более загадочными. Ответ на них, может быть, заключается в том, чтобы не пытаться понять Россию (западным) умом.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабаевский, С.
1971 *Кавалер золотой звезды*, Москва 1971.
- Большая*
1973 *Большая Советская Энциклопедия*, статья: *Кубанское Казачье Войско*, Москва 1973.
- Булгакова, О.
1994 *Повелитель картин – Сталин и кино. Сталин в кино*, в: *Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи*, Дюссельдорф – Бремен 1994: 65-70.
- Вайль, П.
1998 *Эстетика быта* (машинописный текст).
- Геллер, Л.
1994 *Слово мера мира*, Москва 1994.

- Герман, П.
1981 *Всё выше*, в: *Песенник*, Москва 1981: 101-102.
- Гоголь, Н. В.
1993 *Мёртвые души*, Москва 1993.
- Городецкий, Б. М.
1925 *Кубанский край в литературе (библиографический набросок)*, „Северо-кавказский край” 1925: IV: 271-275.
- Дармодехин, В.
1952 *Кубанский колхоз сегодня*, „Огонёк”, 23. 11. 1952.
- Добренко, Е.
1996 *„Язык пространства, сжатого до точки” или эстетика социальной клаустрофобии*, „Искусство кино”, 1996: IX: 108-117.
- Золотоносов, М.
1997 *Философия общего тела. Советская садово-парковая скульптура 1930-х годов*, в: *Советский эрос 20-30-х годов*, Санкт-Петербург 1997: 27-75.
- Зоркая, Н.
1976 *На рубеже столетий*, Москва 1976.
- История*
1979 *История Кубани. Библиографический указатель советской литературы, вошедшей в 1963-1975гг.*, Краснодар 1979.
- Книги*
1975 *Книги о Кубани (1957-1972): библиографический указатель*, Краснодар 1975.
- Лотман, Ю. М.
1992 *„Договор” и „вручение себя” как архитектурные модели культуры*, в: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I-III.

- Панферов, Ф.
1930 *Провернули (Путевые зарисовки)*, „Правда”, 25. 5. 1930.
- Паперный, Вл.
1996 *Культура два*, „Новое литературное обозрение”, Москва 1996.
- Пиретто, Дж. П.
1995 *Дорожные жалобы Пушкина в железнодорожной перспективе*, “*Studia Russica Budapestinensia*”, 1995: II-III: 87-96.
- Погодин, Н.
1951 *Кубанские казаки. Избранные советские сценарии*, Москва 1951.
- Сидельников, В. Н. (под ред.)
1966 *Песни казаков Кубани*, Краснодар 1966.
- Туровская, М.
1988 *И.А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра*, „*Киноведческие записки*”, 1988: I: 111-146.
- Чехов, А. П.
1974 *Барыня*, в: *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, Москва 1974: I: 253-272.
1978 *На большой дороге, там же*, 1978: XI: 181-204.
- Чистов, К. В. (под ред.)
1967 *Кубанские станицы. Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани*, Москва 1967.
- Anderson, T.
1995 *Why Stalinist Musicals?*, “*Discourse. Theoretical Studies in Media and Culture*”, 17. 3. 1995 (Spring): 38-48.
- Attwood, L. (под ред.)
1993 *Red Women on the Silver Screen. Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, London 1993.

- Boym, S.
1994 *Common Places. Mythologies of everyday Life in Russia*, Cambridge, Massachussets, London, England 1994.
- Bulgakova, O.
1993 *The Hydra of the Soviet Cinema. The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine*, в: Attwood, ук. соч., 149-174.
- Clark, K.
1981 *The Soviet Novel. Hitory as Ritual*, Chicago – London 1981.
- Cullerne Bown, M.
1991 *Art Under Stalin*, Oxford 1991.
- d'Amelia, A.
1995 *Introduzione a Gogol'*, Bari 1995.
- Deutsch Kornblatt, J.
1992 *The Cossack Hero in Russian Literature. A Study in Cultural Mythology*, Madison 1992.
- Dobrenko, E.
1994 *The Petrified Utopia: Time, Space and Paroxysm of Style in Socialist Realism*, в: Kolesnikoff N., Smyrniw W., ук. соч. 13-28.
- Dunham, V.
1996 *In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction*, Cambridge (England) 1996.
- Fitzpatrick, S.
1992 *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca – London 1992.
- Glants, M.
1997 *Food as Art: Painting in Late Soviet Russia*, в: Glants M., Тоомре J. (под ред.), *Food in Russian History and Culture*, Bloomington – Indianapolis 1997: 214-237.

- Günther, H.
1994 *Socialist Realism and Utopianism*, в: Kolesnikoff N., Smyrniw W., *ук. соч.*, 29-41.
- Kolesnikoff, N.; Smyrniw, W. (под ред.)
1994 *Socialist Realism Revisited. Selected Papers from the McMaster Conference*, Hamilton, Ontario, Canada 1994.
- Marx, L.
1964 *The Machine in the Garden*, Oxford, London, New York 1964.
- Nivat, G.
1988 *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne 1988.
- Turovskaya, M. A.
1993 *The 1930s and 1940s: Cinema in Context*, в: Taylor R., Spring D. (под ред.), *Stalinism and Soviet Cinema*, London – New York 1993: 34-53.
1995 *Notes on Women and Film*, “Discourse. Theoretical Studies in Media and Culture”, 17. 3. 1995 (Spring): 7-23.

ДИНАБУРГ – ДВИНСК – ДАУГАВПИЛС В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Александр Ф. Белоусов

История города, который сейчас называется Даугавпилсом, начинается в 1275 г., когда был заложен и построен восточный форпост Ливонского рыцарского ордена – крепость Динабург (нем. *Dünaburg*; *Düna* – нем. название Западной Двины; *burg* – замок). Она первоначально находилась в 19 км. выше по течению Западной Двины. Лишь спустя 300 лет разрушенную крепость отстроили заново на современном месте. Однако только в XIX в. возникшее возле крепости поселение превратилось в настоящий город. Это произошло благодаря построенной в 1841 г. дамбе, которая защитила Динабург от катастрофических наводнений. Он начал стремительно расти и развиваться, чему способствовало выгодное географическое положение города, который издавна был местом пересечения торговых путей, а с 60-х гг. XX века являлся крупным железнодорожным узлом.

Отстроился центр города, застраивались новые жилые районы. Архитектурными украшениями Динабурга, переименованного в Двинск, становились культовые здания: синагоги, православные, католические и лютеранские церкви, старообрядческие молельни. Это был многонациональный город: здесь жили евреи, русские, поляки, немцы, латыши. Основная масса населения занималась торговлей, ремёслами и обслуживанием большого воинского гарнизона. Двинск жил активной и деятельной жизнью. Основывались промышленные предприятия, появился рабочий класс. В мастерских Риги-Орловской железной дороги, которые были крупнейшим промышленным предприятием города, в начале XX в. работало уже более тысячи человек. Город постепенно благоустраивался: в 1889 г. был построен водопровод, в 1899 г. открыта телефонная станция, в 1911 г. сооружена городская электростанция. Очень серьёзными были и культурные достижения Двинска. Хотя первое светское училище открылось в городе только в 1831 г., накануне Первой мировой войны их было уже несколько десятков (в т.ч. 7 средних учебных заведений),

в которых училось более четырёх тысяч человек. Возрастает и число библиотек, среди которых продолжает существовать и первая публичная библиотека, основанная в 1859 г. Одной из главных достопримечательностей города в XIX в. являлся театр, открытый ещё в 1856 г. Однако самым значительным культурным достижением Двинска мне представляется его периодическая печать. История газетного дела в Двинске начинается 30 апреля 1900 г., когда вышел первый номер первой двинской газеты „Двинский листок”. А временем расцвета двинской периодики стали 1910-е гг.: наряду с новыми газетами, конкурентами „Двинского листка”, появляются и журналы. Журналы были недолговечны, но важен сам факт их издания, свидетельствующий о незаурядности Двинска. Этот уездный город в конце XIX в. по числу жителей опередил губернский Витебск. Он становится одним из крупных городов Российской империи: перед Первой мировой войной его население (вместе с левобережным пригородом Гривой) превысило 120 тысяч человек.

Очень характерна и биография первого писателя, выросшего в этом городе. Владимир Пименович Крымов (1878-1968) родился в семье, порвавшей со старообрядчеством и обратившейся к более современному православию. Окончив в 1896 г. Двинское реальное училище, он уехал из родного города и занялся коммерцией. Впоследствии этот энергичный, деловой и преуспевающий человек совместит коммерцию с журналистикой, создаст журнал о „красивой жизни”, знаменитую „Столицу и усадьбу”. Отправившись в 1917 г. в кругосветное путешествие, В.П. Крымов в 1920 г. добирается до Европы, поселяется в Берлине и через некоторое время задумывает описать свой жизненный успех. Он начинает с самого начала: в 1924 г. выходит *Детство Аристархова* (одна из глав автобиографического романа *Бог и деньги*, который будет напечатан в 1926 г.). Описывается традиционный семейный быт. Автор всячески подчёркивает его дикость и жестокость. Аристархову холодно и одиноко дома, но ещё хуже в гимназии, где его не любят, и только дружба с евреем Соломоном Взбуцким некоторое время скрашивает его жизнь. Однако Соломон умирает и герой вновь остаётся один. Окружающий несчастного Аристархова мир едва описан и потому определить город, где мучается наш герой, невозможно: никаких примет Динабурга

1880-х – начала 1890-х гг. здесь нет. Лишь в переработанном варианте *Детства Аристархова* начинает проступать планировка города: „с одной стороны нашего города была крепость, с другой – пехотный лагерь”, – говорится в первом томе трилогии *За миллионами*, который писатель назвал *Сидоровым учением* (Крымов 1933: 111).

Образ города возникает у Леонида Ивановича Добычина (1894-1936). Он вспомнил Двинск, в котором вырос, пытаясь обосновать свою манеру письма, мотивировать характерный для неё поток впечатлений и ассоциаций. Этому должно было способствовать детское сознание рассказчика-ребёнка, который появляется в вышедшем в 1935 г. романе Л.И. Добычина *Город Эн*. Его пристальный взгляд с фотографической точностью фиксирует окружающую жизнь. Время от времени в поле зрения рассказчика мелькают люди, которые действительно жили тогда в Двинске: колбасник Штраус, капельмейстер Шмидт, магистр фармации Ян Ютт, священник о. Федор (Румянцев) и др. Отмечаются важнейшие события текущей жизни: Двинская сельскохозяйственная выставка 1903 г., революционные выступления 1905-1906 гг., крестный ход по случаю перенесения мощей св. Ефросинии Полоцкой 20 мая 1910 г. и т.д. Однако не менее обстоятельно и подробно описываются повторяющиеся из года в год обычаи: официальные церемонии, общественные развлечения в календарные праздники (вроде „студенческих балов”) и, наконец, народные обряды (еврейский новогодний обряд „ташлих” и латышский праздник летнего солнцестояния Лиго). Особое внимание уделяется строительству (будь то строительство церковью или городской электростанции) и появлению новых учреждений культуры (как, например, „электрического театра”). Вместе с существующими жилыми домами, церковными зданиями и прочими сооружениями (от крепости – до тюремного замка), изображёнными либо упомянутыми в романе, они образуют пёструю мозаику городских видов, которая отражает архитектурно-планировочный образ Двинска. Отвечает реальности и описание окрестностей города. В то же время они носят вымышленные названия: известный до Первой мировой войны курорт Погулянка (ныне Межциемс) именуется „Шавскими Дрожками”, а местечко Креславка (ныне город Краслава) – „Свентой Гурой”. Эти и им подобные фиктонимы, придуманные

писателем для того, чтобы скрыть подлинные названия, подчёркивают особый, художественный смысл образа Двинска начала XX в., который создаётся в *Городе Эн* Л.И. Добычина.

Ещё одним писателем, вспомнившим этот город, был известный в советское время детский писатель Александр Терентьевич Кононов (1895-1957). Автор рассказов о Ленине и Чапаеве, он воспользовался воспоминаниями о Двинске начала XX в. для второй части своей трилогии о становлении молодого революционера. Описывая его школьные годы в опубликованной в 1952 г. повести *На Двине-Даугаве*, А.Т. Кононов изображает слой населения Двинска, которого почти не касались его предшественники. Это – рабочий класс, направляющий юного героя на путь истинный. Однакостораживает его национальный состав. Он ограничивается лишь латышами и русскими. Это противоречит реалиям начала XX в., когда рабочий класс Двинска состоял из евреев, поляков, русских, латышей и т.д., зато соответствует конъюнктуре конца 1940-х – начала 1950-х гг., которой и руководствовался автор, отступая от действительности. Оттого и в характерном для рассказов о многонациональном Двинске мотиве дружбы с представителем другого народа этим представителем здесь выступает латыш, а не еврей, как у Крымова и Добычина. Отступления от действительности неизбежны и даже законны в художественном тексте, но важен их масштаб: если Л.И. Добычин домысливает и преображает лишь некоторых из реально существовавших лиц, то А.Т. Кононов искажает одну из основных особенностей города – его национальный состав. (см. Якуб 1998: 99). Хотя сам город остаётся без изменений, А.Т. Кононов представляет его в несколько урезанном виде: отсутствуют какие-либо упоминания о военной крепости (наверное, засекреченной как важный стратегический объект). Вот так выглядит Двинск, изображённый советским писателем.

Лишь одно обстоятельство объединяет людей, которым принадлежат отмеченные выше произведения о Двинске конца XIX – начала XX вв. Они выросли в Двинске, уехали учиться в высшие учебные заведения и уже не вернулись сюда, чтобы здесь жить и работать. Этот город остался для них городом детства. Характерно, что он и описан ими именно как город детства, в котором растут и приготавливаются к жизни, а не погибают (как это происходит в обыкновенном провин-

циальном городе). Есть что-то глубоко символическое в том, что стремительно росший Двинск изображается только в повестях о детстве: герой соответствует характеру „местодействия” (Савицкий 1932).

Эпоху бурного подъёма Двинска прервала мировая война. Она явилась катастрофой для города. Летом 1915 г., когда фронт приблизился к Двинску, его покинуло гражданское население и были эвакуированы учреждения и предприятия. Оказавшись в зоне военных действий, Двинск подвергся многочисленным разрушениям. Люди начала XX в., которые впоследствии вновь увидели свой город, были потрясены:

– Погиб наш Двинск! – говорят двинчане. – Нет Двинска...

Потом вздыхают и доканчивают:

– И не будет никогда!

И правда: он страшен. Есть что-то зловещее, тяжкое и угрюмое в его черных вечерах, печальное и жалкое в этих безлюдных, напуганных улицах, плачущее и скорбное в безглазых окнах разбитых, издырявленных домов.

(Пильский 1999: 31-32)

Это – правда: Двинск действительно больше не существует. Отошедший к Латвии город с 1920 г. называется на латышский манер – Даугавпилс (Daugavpils). Он лишился связей с Россией, утратил свой торговый, промышленный и транспортный потенциал, поэтому его население сократилось в несколько раз и оставшиеся жители не имели средств, чтобы восстановить всё разрушенное за годы мировой и гражданской войн.

Арсений Формаков оплакал умерший город в своей *Двинской элегии*:

Приземистый, уездный городок,
Ты только раз привлек меня страданьем,
Когда твоим слепым умолкшим зданьям
Грозил снарядами и Запад, и Восток.

На улицах трава смеялась звонко,
Заборов не было – повсюду волен путь!
Смущенный пешеход, старик какой-нибудь,
Крестясь от выстрелов, спешил домой сторонкой.

Без роду-племени, не нужный никому,
Ты умирал вне позы и отваги,
Там, над тобой, бойцы скрестили шпаги,
А ты – дремал, зарывшись в глубь и тьму.

Лишенный почестей истории и славы,
Музеев, статуй, парков и дворцов,
Не мог ты ждать, что лица мудрецов
Овеет болью твой конец кровавый.

И молча шел к незримому концу,
Покорный предначертанному свыше,
И слезы горькие по скорбному лицу
Катились все безропотней и тише.
(Формаков 1925)

Образ страдальца и мученика, в котором предстаёт Двинск, не слишком оригинален. Он встречался ещё у П.М. Пильского:

В серых сумерках города слышится лепет смирения.
Оскорбленный, побитый, оставленный, он покорно
склонил свою голову, как сирота.
(Пильский 1999: 32)

Интереснее другое. Арсений Формаков объясняет, почему город не привлекал его внимания. „Лишённый почестей истории и славы”, лишённый великих культурных ценностей – „музеев, статуй, парков и дворцов”, слишком уж незначителен и зауряден этот „приземистый, уездный городок”, чтобы взволновать поэта и пробудить в нём высокие поэтические чувства. Видимо, поэтому город и не вызывает интереса у поэтов. Лишь обратившись в прозаиков, они не гнушаются изображать город, как это произошло с автором *Двинской элегии* Арсением Ивановичем Формаковым (1900-1983).

Он был из тех, кто вернулся в свой город: учительствовал, редактировал русскую газету, участвовал в общественной жизни. Оттого и его роман *Наша юность*, опубликованный в 1930 г., посвящён не прошлому Двинску, а современному Даугавпилсу, в который возвращаются участники гражданской войны, чтобы начать здесь новую жизнь. Около этих молодых

людей подрастает ещё более даровитое и здоровое поколение. Автор заканчивает свой роман апофеозом молодёжи. Выживший в мировой катастрофе, он радуется продолжающейся жизни. Лирика для А.И. Формакова привычнее, чем трезвый анализ действительности.

Латвийский период в истории города оказался недолговечным. Во время Второй мировой войны Даугавпилс сначала становится советским, затем был оккупирован немецкими войсками и отвоёван Красной Армией, восстановившей в городе советскую власть. Война принесла многострадальному городу новые бедствия и разрушения. Однако город довольно быстро оправился от разрушений. Ещё удивительнее, что 5-го ноября 1946 г. в Даугавпилсе открылось трамвайное движение. Осуществился проект, который обсуждался в начале XX в. Это стало возможным только благодаря возобновлению связей с Россией. Вновь наступает период бурного промышленного развития города. Его население наконец превосходит уровень 1914 г. В то же время развернувшееся культурное строительство сопровождалось борьбой с идеологически чуждыми явлениями и даже уничтожением архитектурных памятников: так, в 1969 г. был снесён Александро-Невский собор. История подменялась мифологией. О прошлом города судили по повести А.Т. Кононова и столь же сомнительным историко-краеведческим брошюрам.

Восстановление культурной преемственности, возвращение забытой и прежде запрещённой литературы, начавшееся во второй половине 1980-х гг., открыло Даугавпилсу писателя Л.И. Добычина. В декабре 1990 г. кафедра русской литературы Даугавпилсского педагогического института провела Первые Добычинские чтения, к которым был приурочен и целый ряд публикаций в местной печати. Вышел спецвыпуск газеты „Daugavpils Vēstnesis” от 11-го декабря 1990 г., целиком посвящённый Л.И. Добычину, его роману *Город Эн* и Двинску начала XX в. Особую роль в подготовке этого спецвыпуска и вообще в пропаганде литературного наследия Добычина сыграл доцент Даугавпилсского педагогического института Михаил Северьянович Бодров (1937-1997). Ему принадлежит не только ряд статей о творчестве Добычина, в которых он всячески подчёркивал лирическое начало в *Городе Эн* и объяснял общественное, культурное и педагогическое

значение романа, но и страстное поэтическое обращение к землякам, призывавшее их читать Добычина, чтобы познать самих себя:

Все на экскурсию! С Л.И. Добычиным!
 По Двинску-Энску начала века!
 Пускай провинция, пускай обычен он,
 Пускай не Мекка.
 Что вам Добычин? Роман не читан?
 А „Город Эн” гуляет по миру!
 Талант Добычина преувеличен?
 Поймите, важно, чтобы не помер он!
 Он – наш, он – в нас! Вот что поймите.
 А это главное сейчас: жизнь на лимите.
 „Мое” иль „наше” рукой нам машет?
 ...Не пекло ад, а холодрыга.
 Спасется, кто от печки пляшет –
 Москва ль столица, или Рига...
 Добычин – печка? А ты что – свечка? –
 Никто и некто. Я – книгоноша.
 Но в аудитории – ни человечка!
 И след студента снег запорошил...
 И вот – к народу! Не зная броду...
 Я выплыл. Печь свою топлю я.
 Что важно? Знать свою природу,
 Будь келья дом твой или улей...
 Так вот. Добычин... Он – многоличен.
 Но „Я” его – с а м о п о з н а н и е...
 Не я прошу вас – Бог сам кличет:
 Все в город Эн! Без опоздания!
 (Бодров 1994: 5)

Л.И. Добычин становится *genius loci* Даугавпилса.

Описать Даугавпилс можно и иначе, чем это делал Добычин. Опубликованный в 1996 г. рассказ Ольги Лашковой *Вечер в Энспилсе* напоминает *Город Эн* разве что названием (Энспилс – латышский эквивалент „города Эн”) и темой маргинала в провинциальном обществе, которая вообще имеет весьма традиционный характер. Однако Л.И. Добычин осложняет её детством героя, освоением им окружающего мира и в конечном счёте она едва просвечивает сквозь плотную ткань повествования, тогда как у О. Лашковой доминирует сама фа-

бульная коллизия. Её *Вечер в Эспилсе* изображает Даугавпилс в типично провинциальном контексте, который никогда ещё не проявлялся с такой прямоотой и отчётливостью. Это хорошо, но не ново. Иное дело – проза Добычина, которую не зря провозглашают образцом „двинской” прозы и даже „началом особенной – рижской прозы” (Дукальский 1997). Именно благодаря этой необыкновенной прозе образ Динабурга – Двинска – Даугавпилса навсегда остался в русской, а может быть, и в мировой литературе.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодров, М. С.
1994 *На перепутье. Дневниковые рифмы*, Даугавпилс 1994.
- Дукальский, А.
1997 *Невинный вопрос*, „Даугава”, Рига 1997: 6: 125-142.
- Крымов, В. П.
1933 *Сидорово учение*, Берлин 1933.
- Пильский, П. М.
1999 *Убитые города. Двинск*, в: *От Лифляндии – к Латвии. Прибалтика русскими глазами*, Рига 1999: 31-33.
- Савицкий, П. Н.
1932 *Местодействие в русской литературе (географическая сторона истории литературы)*, в: *Sbornik prací I sjezdu slovanských filologů v Praze. 1929*, Praha 1932: 346-348.
- Формаков, А.
1925 *Двинская элегия*, „Двинский голос”, Даугавпилс 1925: 7 (сентября): 2.
- Якуб, З. И.
1998 *Даугавпилс в прошлом. Публикации краеведа*, Даугавпилс 1998.

RETHORIC OF PLACE IN
HENRY PEACHAM JR.'S WRITINGS

Angela Locatelli

...where may wisdom be had
but from many men and in many places?
(Henry Peacham Jr.)

Theoretical Perspectives

The title of this Conference *Letteratura e Territorio* seems to posit a question which is both thematic and epistemic. We will start to deal with it by asking ourselves if “Literature and Territory” refers mostly to the so-called “Travel Literature”, with its own specific “materials” (i.e., *journals de bord*, tourist guides, travel tales, and travel myths) or if this is just one of the many facets that are implicit in the title of this conference.

The topic we are asked to discuss could, in fact, also be taken in a strictly “spatial” sense, in which case we should focus on description in terms of the etymology of the word “geography”, and its Ptolemaic meaning of “illustration of the known world”. In this second perspective the topic “Literature and Territory” implies attention to a specific place, and its representation through different phenomena and techniques, most of which are usually considered “un-literary”. I am alluding to the creation of maps (Palagiano 1997), the elaboration of farming techniques (Formica 1997), urban and landscape development theories and practices (Lassus 1998), and demographic and socio-cultural studies (Mela et al. 1998).

I will for a moment suspend my judgment on the thematic dilemma travel *versus* setting and, without coming to a decision regarding the priority of one over the other (and the literary *sub-genra* deriving from this split), I prefer to point out that there is yet another possibility in the investigation of our complex topic. A new line of enquiry is provided by the existence of a *Sea Literature* (Lombardo 1997), a *Literature of Gardens and Country Houses* (Lane 1992; Carpi, Franci, Silvani 1993; Laird 1998; Kelsall 1993), an *Orient Literature* (Breckenridge, Van der Veer 1993), a

Literature of Exile (Eagleton 1970; Gurr 1981; Braidotti 1994; Zaccaria 1998) and a *Frontier Literature* (Todorov 1983; Mochi 1987; Calanchi 1998), of which the American Far West is perhaps the most famous, but by no means the only example. These types of literature seem to indicate that “place” and “travel” are often complementary territorial *topoi*, even if each of them is richly productive of literature in its own way. The need to keep a distinction between the two terms “travel” and “place”, and their respective semantic areas, has gradually become less and less compelling, especially due to, and during, direct contact with primary texts.

An examination of the textual strategies through which descriptions of a town or a city (but the same would hold true for the description of any place) reflect or transcribe its physical elements, inevitably foregrounds the distinction between territory as a “real” space and territory as a “cultural” space. In the latter case “territory” is a product, or better a projection, of the historical, mythical, theological, political, philosophical and/or literary imaginary. The distinction between “real” and “cultural” is, on the other hand, extremely problematic, since knowledge of the world is itself inevitably mediated by language, and also because even the world “seen with one’s own eyes” activates a series of epistemic distinctions, including sense and perception, the eye and the gaze, as well as the wider issue of perception and cognition¹.

The space devoted to description in novels, in cartography, city planning studies, or tourist guides (like the *Michelin Guide*), is one which is inevitably produced through semiosis and accurate rhetorical strategies. What makes any place that particular place is a rhetoric, from its very beginning, starting from the act of naming, even before anything else is added, in terms of description².

Semiotics helps us to understand both name and description, as well as anything else that may be (and usually is) added in the li-

1 The problem of perception and cognition is obviously too vast to be dealt with here; but let me just mention Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich, Nelson Goodman and Jaques Lacan’s innovative observations on the role of the image, because I believe that their works are an indispensable starting point for the study of the eye, thought and gaze (see Arnheim 1954, Gombrich 1956, Goodman 1976, Lacan 1979).

2 Description itself should be treated as a philosophical and semiotic problem, even before one applies this concept to “place” or “travel”. In this respect, see: Locatelli C. 1998: 13-65.

terature of locality, including ideological colouring. Connotation and denotation acquire a different semantic importance, within the characterization of a single space or trajectory, and their role and meaning varies also in different times and in different cultures. Travel and landscape descriptions are therefore interesting indexes of the epistemic orientation of the culture in which they are produced.

In other words, travel and territory are “translated” in various ways by the literary imagination, through both the collective imaginary and the individual imagination and style of the single writer. Territories and journeys can come to symbolize different themes and objects: for example distance, alterity, holiness, progress, liberty, adventure, mystery. Travel is usually associated with a quest, with material or spiritual improvement of some kind. A description of place is usually meant as a mirror of a culture (native or foreign).

Information and symbol are two key components of any travel narrative or literature of place. The quantity and proportion of information and symbol are usually carefully calculated in different *genera*, in order to produce specific effects on the reader. Place and travel have their own rules in the epic, or in allegorical works, in tales of moral education, in fairy tales, in the picaresque novel, in the sentimental novel, in Neoclassical or Romantic poetry, in the *Bildungsroman*, in tales of adventure, in Modernist experimental fiction, in *science fiction*, and in the Postmodern novel³.

Instead of drawing a sharp opposition between “travel” and *milieu*, the literature of place *versus* the literature of travel, space *versus* itinerary, scene *versus* journey, milieu *versus* movement, we have to interpret the meaning and function of both and each of these elements within specific works and *genera* and within the contexts that have determined these creations. As I have said, spa-

3 I will briefly mention some famous examples for each of these *genera*, ranging from *The Odyssey* and *Aeneid*, to *The Divine Comedy*, from John Bunyan’s *The Pilgrim’s Progress* to Laurence Sterne’s *Sentimental Journey*, from Alexander Pope’s *Windsor Forest* to Samuel Taylor Coleridge’s *Rime of the Ancient Mariner* and *Khubla Khan*, from Robert Louis Stevenson’s *Treasure Island* to Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, from Virginia Woolf’s *The Voyage Out* to David Lodge’s *Changing Places*, and contemporary science fiction.

ce is defined, described and known as far as it is processed semiotically, or, in other words, appropriated, by a specific culture.

Another point I wish to make, before closing these theoretical observations, is that the ancient, but still effective, myth of the “readability of the world” (Blumenberg 1984), cannot be separated from the study of the relationship between “Literature and Territory”. Moreover, this myth of the “readability of the world” is strictly linked, in more recent times, to what I would call the twin-myth of “the writeability of the world” – a myth which is established and promoted by Mediaeval and Renaissance cartography, and by the proliferation of exploration journals, during the age that is usually defined, with typical Eurocentric prejudice, “the age of great geographical discoveries” (of the Indies and America). I must add that the myth of the readability of the world has sacred and idealistic connotations (these are evident, for example, in the Bible and in Romantic Transcendentalism), whereas the myth of the writeability has lay and pragmatic connotations, deriving from an age that thinks of knowledge as power and of wisdom as a way of life rather than as speculation (Bacon *docet*). To this very age belong both Shakespeare and the much less known Henry Peacham Jr., both of them being involved, more or less consciously, and to a different degree, in the construction, through literature, of both England as a nation, and of its imperialistic future.

Elizabethan and Jacobean Landscape

I will now focus on some representations of Jacobean England, and in particular on some representations of London, in the works of Henry Peacham Jr.⁴. Together with his pamphlets *The Art of Living in London*, and *The Truth of Our Times*, I will take into consideration his earlier pedagogical treatise *The Compleat Gentleman*,

4 Henry Peacham Jr., (1578-1644?), son of Henry Peacham the Elder, a minister and rhetorician (author of *The Garden of Eloquence*), was himself a typical product of late Humanism. He was a teacher, engraver, antiquarian, writer, a complex character in XVII Century English culture. His best known work is *The Compleat Gentleman*, a treatise for the education of the aristocracy, but he is also remembered for several satirical pamphlets against Puritans and for his rich collections of Emblems (see Locatelli A., *Semantic Integration and Diversion in Henry Peacham's Emblems* in this volume).

and his short picaresque novel, *The Merry Discourse of Meum and Tuum*, in which descriptions of the capital are framed by “snapshots” of life in Lincolnshire and Cambridgeshire.

My aim is to show how variations of *genre* (pamphlet, treatise or novel) determine a different description of the same place and territory. The difference depends on the purpose of writing, which is in turn responsible (whether consciously or unconsciously) for the authorial choice of one *genre* rather than another. The representation of territory clearly changes if the work is meant as an educational, informative, or entertaining text and therefore if it is a tale, a satire, a travel journal or a realistic novel. I believe that landscape description does not exist as an absolute *per se*, but is a variable of the narrative in which it appears.

As I have shown elsewhere (Locatelli A. 1993: 69-84), Shakespeare often turns to history and myths of cities such as Venice, Rome, Verona, Mantua (just to mention a few of his Italian settings) in order to create the myth of London as an internationally relevant centre and as the capital of the nation. Let us think, for instance, of his choice of describing Venice, but meaning London, in *The Merchant of Venice*, of describing Verona, but again meaning London in *Romeo and Juliet*; or let us consider the creation of analogies between the capital of England and Rome in *Julius Caesar*⁵. The use of certain adjectives and attributes in order to suggest similarities or contrasts with famous or strange and exotic places is part of a self-fashioning strategy, of an ennobling representation that the artist promotes on behalf of his own culture. Shakespeare clearly belongs to an age which is marked by a strong self-celebrating impulse, which is rooted in the defense of a national identity *vis à vis* contact with new worlds and different civilizations. Elizabethan and Jacobean curiosity about difference is far from being “pure” (and respectful of otherness), and combines instead with the perception of alterity as a necessary complement to national power, and hence with the violent appropriation of other worlds.

Because of their common historical background, Shakespeare’s plays can be productively compared to the works of his contempo-

5 In this respect I wish to recall Yuri M. Lotman’s seminal observations on re-naming, myth-making, and labelling of cities such as Jerusalem, Rome, and Moscow (Lotman 1990: 123-204).

raries, including those of Thomas Nashe and Henry Peacham Jr., and, a few decades later, to the novels of Tobias Smollett and Henry Fielding, whose attitudes, in their description of the same country and the same places, express a very different point of view from that of “The Bard of Stratford”.

Henry Peacham Jr. pays a lot of attention to London, in works of different import and kind⁶. London is seen in various ways, and “written” in concomitantly various styles. Changes in the description do not alter the fact that his ideology is the “opposite” of Shakespeare’s, because his intention is anti-mythical, and because Peacham’s London is described and defined as a place of adventure and vice, of pleasure and danger, rather than as the highest seat of moral and political authority. Peacham almost ignores the national or international relevance of London in political terms, which was, on the contrary, the main purpose of Shakespeare’s ideologized geography. As I have said, for the dramatist London is the symbolic centre of the country, and the core of a kingdom that is undergoing a process of expansion on the world scene; but for Peacham, London is “central” only in the sense that it attracts all kinds of people, from different regions, classes, and conditions:

London... the city whither all sorts reside, noble and simple, rich and poor, young and old, from all places and countries, either for pleasure (and let me add besides, to save the charge of housekeeping in the country) or profit (TALL: 243).

People from different backgrounds and cultures walk the streets of the English capital, all of them moved by a common, and certainly not heroic, desire for entertainment and gain, or, in Peacham’s own words, a desire for “pleasure” or “profit”. The subtitle of *The Art of Living in London* is significant in this respect:

6 Henry Peacham Jr. *The Complete Gentleman, The Truth of Our Times and The Art of Living in London*, edited by Virgil B. Heltzel, published for The Folger Shakespeare Library, Cornell University Press, Ithaca, New York 1962. Quotations and page numbers refer to these editions. Titles are abbreviated as follows: TCG (*The Complete Gentleman*), TTOT (*The Truth of Our Times*), TALL (*The Art of Living in London*). *The Merry Discourse of Meum and Tuum*, edited by Angela Locatelli, with an Introduction, Notes and an Italian Translation, is published by Jaca Book, Milano 1998, and abbreviated as TMDMT.

The Art of Living in London; or, A caution how gentlemen, countrymen, and strangers, drawn by occasion of business, should dispose of themselves in the thriftiest way, not only in the city, but in all other populous places. As also, A direction to the poorer sort that come thither to seek their fortunes.

In *The Complete Gentleman*⁷, a work that Peacham had written several years earlier than *The Art*, the purpose of the young aristocrat's grand tour, seems to be the same (albeit expressed in Latin, as well as in English) as that of a visit to the English capital:

If, therefore, you intend to travel, you must first propound unto yourself the end, which either is ad voluptatem vel ad utilitatem, pleasure or profit (TCG: 161).

The advice provided in the pamphlets for unexperienced visitors to London, recall the schoolmaster's words in the Chapter "On Travel" in *The Compleat Gentleman*:

In your passage I must give you in either hand a light: preservation and observation-preservation of your mind from errors and ill manners; of your body from distemperature either by overeating, drinking, violent or venereal exercise (TCG: 161).

The idea that for people from all regions and social conditions visiting London is an experience resembling that of the young aristocrat sent abroad, may seem rather bizarre, but if we look at it more closely, we understand that this analogy is created in order to suggest that the English capital is a true and perfect microcosm. A similar concept is to be found in Dr. Johnson's famous *sententia*: "When a man is tired of London he is tired of Life". Incidentally, the sense that living in London is in some ways the equivalent of travelling abroad helps to erase the sharp distinction between travel literature and landscape literature.

Despite the similarities drawn, in each of the works, between a visit to London and travel abroad, we must notice that in *The Truth Of Our Times* and in *The Art of Living in London*, the tone is somehow more anxious and therefore the setting more sombre. The

7 See, in particular, chapter XVIII of TCG: 159-170, "Of Travel".

genre has clearly changed from educational treatise (TCG) to cautionary tale or narrative.

But there is yet another feature of Peacham's "descriptions" that is worth noticing. Peacham often chooses to describe his settings in an unusual, and almost anomalous fashion, in the sense that they are always filtered by anthropomorphic presences and, in some instances, particularly in the picaresque novel (TMDMT), setting is almost subordinate to character. Space is often denoted by the people who occupy it, who either reside or move in it. From the discrepancy between the place and its inhabitants often comes Peacham's wonderful satirical vein. It is a satirical or comical element that extends the boundaries of *couleur locale* towards a sort of anthropological geography or a micro-history *ante litteram*.

Peacham's novel is pleasant and entertaining because the lively sketches of his characters brighten the rather cold description of an otherwise abstract place. He prefers to foreground the "watermen" working at Westminster Bridge, rather than this setting *per se*. He describes the Inns of Court through the eyes of the people who move through them, either as timid students, or as clever "elders". He lingers on the action of the bears and dogs' trainers, instead of spending words on the physical and architectural features of the buildings in which they work; yet the reader has the impression of having visited such buildings, because s/he has seen them through the eyes of the characters watching them. The episode of the Great Hall in *The Merry Discourse of Meum and Tuum* is interesting in this respect, because Peacham offers a description through the words of a character who is in charge of keeping the Hall clean. He tells his visitors (and us) that there are dust and cobwebs on the beams and under the benches, but also sings the praises of the place to Meum and Tuum. Their reaction to the building "turns into" the reader's perception of it: "to Westminster they goe, where looking about them, they admired the largeness and stateliness of the Hall"⁸.

In this episode we see that Peacham does not completely ignore the fact that London is the capital of the country and the symbolic centre of its history; he includes accurate historical information on the nobility that has inhabited and decorated Westminster, yet he

⁸ For a fuller description see TMDMT: 20-21 of the original TMDMT (Locatelli A. 1998: 88-91).

also wants to show that a *Theeving-lane* exists side by side with the Courts:

Forward they goe, and at last get to London a place they long longed to see, especially Westminster, and the Courts there in Terme time: wherefore they resolved to lodge and place themselves thereabout. Meum toke a Chamber in Theeving-lane: Tuum, a little darke roome, that had but one window, no bigger than a Cat might creepe through, hard by Hell, neare to the upper end of Westminster-Hall: being provided of their lodging, the next day they had an humour (having yet nothing to doe,) to goe see a Beare-baiting, over the Water... (TMDMT: 82).

On several occasions during the narrative, and not only in the picaresque *genre*, Peacham deals at length with the “lower quarters” and includes in his narrative the theatres, taverns, bear-gardens that are situated “over the water”, on the other side of the Thames. He thus refuses to provide a cold and neutral description of the capital. This proves that his “topography” and “geography” of London are very accurate and fairly unbiased ideologically. The bear-rings of the above quotation are undoubtedly situated in the very dark corners where Shakespeare’s career as an actor had started (but which he never explicitly recalls). In Peacham, on the contrary, it is clear that the City’s “high quarters” have an outside, an extra-territorial and extra-social dimension. The City, the Inns of Court, Westminster Palace and the “low” places are juxtaposed. In fact, the above quotation demonstrates that Peacham adopts “a rhetoric of place” that implies a strong correlation between the two areas. The city is a *polymorphic* space in its variety and it is a *dual* space in its contrasts. Peacham’s demystifying description (especially if compared to Shakespeare’s myth-making) is, of course, strongly linked to the literary *genre* that Peacham has chosen: the picaresque novel rather than the tragedy. In any case, the writer adopts a dialogic and carnivalesque (in Bakhtin’s sense 1979, 1981, 1988) world picture and philosophy.

In the late pamphlets Peacham provides a picture of the capital that is less contradictory than the dual place of the novel, but this London is gloomier, since these works abound in a series of warnings that are typical of “morality” literature. These precepts inevitably lead the writer to deal almost exclusively with the most dangerous areas of the city. The fun, the tongue-in-cheek attitude

of the picaresque *genre* has vanished from these pages. We meet bragging youths who end up in jail for drunkennes, or gamblers who steal from a young heir or from novices⁹, and we come across prostitutes and criminals¹⁰. Peacham contrasts all dangerous pleasures with happier and healthier pastimes, such as tennis, riding, archery or bowling¹¹. By so doing he obviously opens our eyes to other facets of daily urban life.

Being the son of a rhetorician, and hence well trained in the use of tropes, Peacham Jr. routinely uses similes, metaphors, anthithesis, and a whole range of other figures of speech in order to give his description a very effective icastic quality. The city is seen and therefore pictured as “a sea, full of gusts”, as a “stomach”, as a “thorny wood”, or as “a quicksand”. We should not overlook the fact that these images outline a psychological space, rather than a physical territory, and that they are more suggestive than actually descriptive. This is the secret of their force of persuasion, and of their rhetorical appeal. In *The Art of Living in London* we read:

Now the city being like a vast sea, full of gusts, fearul-dangerous shelves and rocks, ready at every storm to sink and cast away the weak and unexperiens bark with her fresh-water soldiers, as wanting her compass and her skillful pilot, myself, like another Columbus or Drake, acquainted with her rough entertainment and storms, have drawn you this chart or map for your guide as well out of mine own as my many friends' experience (TALL: 243-44)¹².

9 “Next, let every man *beware of* play and gaming, as cards, especially dice, at ordinaries and other places, for in the city there are many who, when they live only by cheatin’, are so cunning that they will so strip a young heir or novice but lately come to town, and woodcocklike so pull his wings that he shall in a short time never be able to fly over ten acres of his own land” (TALL: 246).

10 “Drunken men are apt to lose their hats, cloaks or rapiers, not to know what they have spent, how much money they have, and full oft have their pockets picked by whores and knaves” (TALL: 246). “*Beware in the city, ab istis calidis solis filiabus*, as Lipsius saith, these overhot and crafty daughters of the sun, your silken and gold-laced harlots everywhere, especially in the suburbs, to be found” (TALL: 247).

11 “There is less danger in outdoors recreations then, as shooting, bowls, riding, tennis, etc.” (TALL: 246).

12 In this and in the following quotations emphasis is mine, unless otherwise indicated.

If the city is seen as a vast sea, the role of the narrator is explicitly compared to that of the great explorers, Columbus and Drake, who had just opened up important routes to the New World. That posits an equivalence, or at least a strong similarity, between the ability of those who sail across the ocean and those who manage to survive, or even find their fortune, in the city. In other words, the narrator, through this comparison, is creating a myth of both the city and himself at the same time.

Again, later on, in the metaphor that depicts the city as “a wood where there is as many briars as people”, the narrator portrays himself as a much-needed defender of naive travellers:

Who therefore soever shall have occasion to come to the city... he is entered into a wood where there is as many briars as people, everyone as ready to catch hold of your fleece as yourself. For we see that sheep, when they pass through a thorny or a bushy place, they leave locks of wool behind them; so imagine a populous city could not live or subsist (like a stomach) except it have help and nourishment from the other parts and members (TALL: 244).

The omnivorous quality of the city is manifest in the figure of the “stomach” which emphasizes its “cannibalism”, despite the fact that this simile is shown in parenthesis. In Peacham’s eyes, as well as in the eyes of a whole series of writers that follow, this “devouring” quality is given as a typical feature of the (early) modern metropolis, of which London is the archetype. One is tempted to suggest that descriptions of Nineteenth Century London are as much the outcome of direct observation and experience, as they are the result of a re-writing process that through the great realistic novel of the XVIII century harkens back to Jacobean prose, and to Restoration “City Comedy”. We must reasonably conclude that cities and places that have a literary dimension are always re-written even when they appear to be described as “seen with the writer’s own eyes”, and for the first time. On the other hand, this happens because the reader’s expectations are already oriented towards certain elements of the description that s/he “wants” to recognize in the new text. Finding the elements s/he is aware of from previous texts so obviously gratifies the reader that s/he would judge the description to be inadequate if they were missing.

But let us return to Peacham's text, and deal with the third simile we have mentioned:

For the city is like a quicksand: the longer you stand upon it the deeper you sink, if here money or means to get it be wanting (TALL: 245).

This "portrait" of the city conveys, between the terrible lines of warning, a sense of it as a place where excitement and entertainment are found, but at a very high price. The city "belongs" to all sorts of cynical and corrupt characters, and therefore visitors have to be both brave and careful: "If you are a countryman and but newly come to town, you will be smelt out by some cheater or other" (TALL: 249). Crowded places should be avoided, theatres in particular (which, as I have said, flourished in the underprivileged sections of London) because theatres are attended by all sorts of people, including clever pickpockets. Peacham reminds us that "The fingers of a number go beyond your sense of feeling" (TALL: 249) and, in *The Art of Living in London*, he corroborates his suggestion with the episode of the lady whose purse was stolen, from under her petticoat, simply because she misunderstood the nature of the gesture, as she candidly confesses to her husband later.

Peacham adopts the first person in his narratives in order to give more credibility and prestige to his discourse. This reminds us of an important semiotic truth: i.e. the fact that travel literature is always based on the myth of experience. In this sense, Peacham's "autobiographical" pages are often a mixture of travel literature and detailed landscape description:

I have observed as I have gone along those countries many excellent points of good husbandry in the fields and gardens which we here in England have not been acquainted withal, as in manuring their land so at one time that it shall bear a great crop seven or ten years together; their artificial plows that shall turn up in a day as much as two of ours; their neat and handsome stacking of their corn abroad to stand dry all the winter; their many devices for draining grounds, casting of moats and town ditches; many excellent forms of grafting, adulterating plants and flowers, with infinite such devices (TTOT: 219).

The social typology that Peacham outlines in *The Art of Living in London* sometimes reminds us of what Tobias Smollett proposes in *Roderick Random*. When Roderick, the picaresque hero, goes to London, with his mate Strap (a sort of Sancho Panza) their impression of the city confirms the view of a place that is more difficult than enjoyable or interesting. In fact, Strap says:

God send us well out of this place, we have not been in London eight and forty hours, and I believe we have met with eight and forty thousand misfortunes. We have been jeered, reproached, buffeted, pissed upon and at last stript of our money: and I suppose by and by we shall be stript of our skins (Smollet 1972: 72).

A detailed comparison between *Roderick Random* and *The Merry Discourse of Meum and Tuum* shows that the picaresque novel has become “darker” in the years between Peacham and Smollett’s lives. In their works there is evidence of the fact that London has absorbed more and more people from the underworld and has suffered growing criminal activities. In fact, the fiction concerning the city is changing both as regards tone and genre. We are drifting towards the so-called *Rogue Literature*, which is certainly less “merry” than Peacham’s discourse on his “very own and golden” city.

BIBLIOGRAPHY

- Arnheim, R.
1954 *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley 1954.
- Bachtin, M.
1979 *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
1981 *The Dialogic Imagination*, M. Holquist ed., transl. C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981.
1988 *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.
- Blumenberg, H.
1984 *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984.

- Braidotti, R.
1994 *Nomadic Subject*, Columbia University Press, New York 1994.
- Breckenridge, C. A.; Van der Veer, P.
1993 *Orientalism and the Post Colonial Predicament*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.
- Calanchi, A.
1998 *Da St. Petersburg a Salt Lake City*, in: *Culture di lingua inglese a confronto*, a cura di R. Baccolini, C. Comellini e V. Fortunati, Clueb, Bologna 1998.
- Carpi, D.; Franci, G.; Silvani, G. (eds.)
1993 *Raccontare i Giardini*, Guerini Studio Editore, Milano 1993.
- Eagleton, T.
1970 *Exiles and Emigrés. Studies in Modern Literature*, London 1970.
- Formica, C.
1997 *Geografia dell'Agricoltura*, Carocci Editore, Roma 1997.
- Gombrich, E.
1956 *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton 1956.
- Goodman, N.
1976 *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis 1976.
- Gurr, A.
1981 *Writers in Exile, The Identity of Home in Modern Literature*, Harvester, Sussex 1981.
- Kelsall, M.
1993 *The Great Good Place. The Country House and English Literature*, Harvester Wheatsheaf, New York – London 1993.

- Laird, M.
1998 *The Flowering of the Landscape Garden, English Pleasure Grounds, 1720-1800*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998.
- Lacan, J.
1979 *Quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. Il Seminario*, Libro XI, 1964, Einaudi, Torino 1979.
- Lane, M.
1992 *The Formal Garden*, Thames & Hudson, London 1992.
- Lassus, B.
1998 *The Landscape Approach*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1998.
- Locatelli, A.
1993 *The Fictional world of Romeo and Juliet: cultural connotations of an Italian setting*, in *Shakespeare's Italy*, M. Marrapodi, A.J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon Santucci (eds.), Manchester University Press, Manchester 1993.
1998 *Il Doppio e il Picaresco. Un Caso Paradigmatico nel Rinascimento Inglese*, Jaca Book, Milano 1998.
- Locatelli, C.
1998 *In(D)scrizioni*, in *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di C. Locatelli e G. Covi, Università degli Studi di Trento, Trento 1998: 13-65.
- Lombardo, A. (a cura di)
1997 *Giornale di Bordo. Saggi sull'immagine poetica del mare*, Bulzoni Editore, Roma 1997.
- Lotman, Ju. M.
1990 *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. Ann Shukman, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1990.
- Mela A.; Belloni, M. C.; Davico, L.
1998 *Sociologia dell'Ambiente*, Carocci Editore, Roma 1998.

- Mochi, G.
1987 *Emigrante per Diletto (The Amateur Emigrant e Across The Plains)*, Einaudi, Torino 1987.
- Nelson, G.
1976 *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis 1976.
- Palagianò, C.; Asole, A.; Arena, G.
1997 *Cartografia e Territorio nei secoli*, Carocci Editore, Roma 1997.
- Peacham Jr., H.
1962 *The Complete Gentleman, The Truth of Our and The Art of Living in London*, edited by Virgil B. Heltzel, Published for The Folger Shakespeare Library, Cornell University Press, Ithaca, New York 1962.
1998 *The Merry Discourse of Meum and Tuum*, edited by A. Locatelli, Jaca Book, Milano 1998.
- Smollett, T.
(1748) 1972 *Roderick Random (1748)*, The World's Classics, Oxford University Press, Oxford 1972.
- Todorov, T.
1983 *La conquista dell'America. Il problema dell' "altro"*, Einaudi, Torino 1983.
- Zaccaria, P.
1998 *Espatrio, esilio, migrazione: Soggetti in transito e testi di transizione*, in: *Culture di lingua inglese a confronto*, a cura di R. Baccolini, C. Comellini e V. Fortunati, Clueb, Bologna 1998.

ДИЛОГИЯ МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО
(ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕОПОЭЗИСА)

Розанна Казари

В области культурологии река, несомненно, один из наиболее изученных территориально-географических факторов: река на семантическом уровне и в самом общем её значении характеризуется некой преобладающей амбивалентностью. На самом деле вода разделяет и одновременно соединяет два берега реки, две реальности, которые могут быть и очень разными, поэтому почти автоматически понятие „река” отсылает к понятию „граница” между „своим и чужим”. Амбивалентность реки отражает и амбивалентность воды, которая может являться одновременно и символом жизни, и знаком смерти, чистая и проточная вода вообще символизирует жизнь, в то время как стоячая вода вызывает образ смерти¹.

В частности, что касается русских рек, то, с одной стороны, они выполняли исключительную и незаменимую экономическую и социальную функцию, в особенности, до введения железной дороги, делая возможными связи внутри огромных пространств страны, с другой стороны, по рекам мог легко и неожиданно наступить и неприятель.

Говоря о русских реках, нужно подчеркнуть эстетически и функционально положительную градостроительную роль рек в русском ландшафте². Почти все древние русские города: Киев и Москва, Владимир, Тверь, Торжок, Вологда, Кострома, Серпухов, Орёл строились на двух противоположных берегах реки. Их главные здания, церкви и кремль, их площади и сады особенно живописно размещались на высоком берегу реки или на его склоне. Можно сказать, что организующая функция реки определяет особенную „урбанистику” древних русских

1 Об амбивалентности образов реки, воды, моста, см. между прочим: Simmel 1970, Bachelard 1942, Durand 1969, Casari 1997, Zanini 1997.

2 „Замысел градоформирования направляли и соображения эстетические. К красоте расположения поселений люди средневековой Руси были весьма чутки... в летописных текстах и сказаниях появились свидетельства эстетического отношения к выбору места строительства”, — утверждает историк архитектуры Иконников, см. Иконников 1990: 33.

городов. Всё сказанное о русских реках относится, разумеется, и к Волге – самой важной русской реке, связанной с литературой больше всех остальных. В своём длинном течении через разнообразные земли она вбирает в себя и объединяет, можно сказать, их древние, основополагающие культурные традиции. В самом деле, обширная часть русской территории притягивается Волгой и в соответствии с этим центром традиционно разделяется на три части: Верхнее и Среднее Поволжье и Низовье, каждая из которых имеет свои традиции, свои нравы, своё культурное лицо. Многие гео-морфологические свойства реки Волги создают разные характерные пейзажи по её берегам, определяют жизненные условия тех, кто живёт на них, их рабочую деятельность, их социум.

Русская литература с давних времён глубоко освоила и разработала образ реки и в особенности Волги, кроме того на её некоторых отличительных чертах почти буквально „строились” некоторые литературные произведения, как, например, на разнице в рельефе двух берегов: один берег, высокий и горный, противопоставляется другому, низкому и песчаному. Такая оппозиция, сама по себе только морфологическая, в литературном контексте обретает возможность творчески взаимодействовать с целым рядом других оппозиций, существующих внутри более широкого „культурного текста” реки Волги. Некрасов, Островский и Горький, Пильняк и современная литература³ разработали, как известно, настоящий „волжский текст” русской литературы, внутри которого писателю XIX-го века Мельникову-Печерскому можно приписать заслугу создания целой энциклопедии всех культурных наслоений, связанных с указанной оппозицией. Действительно, можно говорить о диалогии Мельникова-Печерского *В лесах* и *На горах* как об энциклопедии Поволжья по необъятной широте фольклорных, бытовых, социально-экономических, языковых данных, которые автор включил в произведения. Слово энциклопедия, с одной стороны, даёт понятие о широте географического, этнографического, фольклорного, исторического материала, с другой стороны, не отражает оригинальности этого произведения, которое никогда не описывает просто территорию, но заново воссоздаёт её в мифопоэтической перспективе.

3 См. например Ерофеев 1998.

Трудно сказать, география ли обуславливает художественное представление этого мира или же художественный мир функционально (т.е. мифопоэтически) его воссоздаёт. В самом деле, система образов текста соединяет и вновь подразделяет пространства романа так, что каждая часть территории „моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические, и т.п. ...и принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений” (Лотман 1992: I: 414).

Территория, на которой разворачивается действие первого произведения Мельникова *В лесах*, – это Верховое Заволжье:

Верховое Заволжье – край привольный. Там народ досужий, бойкий, смысленый и ловкий. Таково Заволжье сверху от Рыбинска вниз до устья Керженца. Ниже не то: пойдет лесная глушь, луговая черемиса, чувашаи, татары... в заволжском Верховье Русь исстари уселась по лесам и болотам (Мельников 1976: II: 7).

Если смотреть на контуры зоны, указанной Мельниковым, можно заметить её веерообразную конфигурацию, открывающуюся по направлению к северу и северо-востоку.

Леса, что кроют песчаное Заволжье, прежде сплошным кряжем между реками Унжей и Вяткой тянулись далеко на север. Там соединялись они с Устюжским и Вычегодскими дебрями. В старые годы те лесные пространства были заселены только по южным окраинам – по раменям – вдоль левого берега Волги, да отчасти по берегам ее притоков: Линды, Керженца, Ветлуги, Кокшаги... Тамошний люд жил как отрезанный от остального крещеного мира (Мельников 1976: II: 313).

Получается, что леса, от которых происходит название романа, как будто расширяются всё больше и больше, становясь всё гуще, и так непрерывно до Великого Севера России. Они, эти леса, давали приют тем, кто искал убежище от преследований официальной церкви. На самом деле, леса, как и реки, культурологически амбивалентны. Леса, которые изображает Мельников, в соответствии со средневековой традицией (см. Harrison 1992) соединяют христианские и языческие характеристики, в них граница между этими двумя мирами делается очень тонкой. Многие святые люди выбрали их в качестве

места для своего подвига, для них леса имели ту же функцию, что и пустыня для пустынников, с другой стороны, в них продолжают жить злые духи, лешие и русалки. Леса – это места вне законов, места, где легко потеряться в прямом и в переносном смысле, пространство, где герой может заблудиться и заблуждаться, потерять дорогу и утратить морально-нравственные ориентиры. Леса – тайный мир, имеющий не только свою известную только немногим топографию, но и свои правила, свои законы, которые нужно знать, чтобы не погибнуть.

Не то что дорог, даже мало-мальски торных тропинок там вовсе почти нет; зато много мест непроходимых... попадают обширные глубокие болота, а местами трясина с окнами, вадьями и чарусами... Это страшные, погибельные места для небывалого человека (Мельников 1976: II: 206).

В своём изображении территории, на которой происходит действие романа, Мельников постепенно суживает первоначальный широкий ракурс и сосредоточивается на Чернораменских и Керженских лесах, а точнее – в определённом пункте: это Каменный Вражек, где расположен старообрядческий комаровский скит. Но эти точные географические детали всегда сопровождаются легендарными и сказочными, недаром недалеко от скита находится

...место невидимого града Китежа на озере Светлом Яре. Цел тот город до сих пор – с белокаменными стенами, златоверхими церквями, с честными монастырями, с княженецкими узорчатыми теремами, с боярскими каменными палатами, с рубленными из кондового, негниющего леса домами. Цел град, но невидим (Мельников 1976: II: 7).

Это озеро Светлый Яр, в котором утонул мифический город Китеж и на дне которого он чудесно продолжает свою жизнь. Только чистые и цельные могут видеть его и слышать звон его колоколов.

Мир, созданный Мельниковым, – древняя, иногда почти фантастическая Русь, которая без конца обращается к прошлому: *исстари, систари, издавна*, вот любимые временные определения, сопровождающие пространственные представления этой глухой России. Чувствуется, что точка зрения, с ко-

торой рассматривается эта территория, находится далеко от неё, в центре страны (в столицах) или в большом городе – в Нижнем Новгороде, который по сравнению с местом нахождения скитов расположен всё-таки на „этом”, а не на „том” берегу реки.

Уже само понятие „Заволжье”, то есть территория, находящаяся „за чем-то”, со своим существенным значением отделения, культурного своеобразия отражает основные характерные черты народа, живущего на ней. Оно символизирует мир раскола, мир старообрядцев, которые с давних времен нашли там убежище. Но этот мир скитов и обитателей, хранителей древней веры и древних традиций обречён, над ним витает чувство конца и разорения. Игуменья мать Манефа, воображаемый персонаж, но, наверное, изображающий реальную монахиню, знакомую автору, спрашивает себя:

Куда пойдем? Теперь же где ни пошлешь – строгости: скиты зорят, моленны печатают, старцев да стариц по дальним местам рассылают. Силен и славен был Иргиз, и с тем покончили. Лаврентьев порешен, в Стародубье мало что осталось... Пожалуй, и нашему Керженцу близка череда... (Мельников 1976: III: 165).

Нет будущего для монахинь и белиц, разорение женских скитов роковым образом должно следовать за упразднением мужских, которое уже произошло к тому времени, когда разворачивается действие романа. На самом деле, исторические факты, о которых говорится в романе *В лесах*, относятся к периоду действительного разорения керженских старообрядческих скитов (1853-1854). Главной повествовательной линией произведения является именно рассказ о последних событиях в одной из этих обителей, во главе которой находится игуменья мать Манефа.

Конец скитов представляется (и в действительности таким он и был) как конец и потеря духовного и художественного наследия, целого культурного мира и культуры чрезвычайно важной, которая там, в Чернораменских и Керженских лесах, богато и полностью развилась.

По правде сказать, как утверждает Мельников (Мельников 1976: IV: 209-225), самые драгоценные иконы, древние книги, редкие печатные тексты и „счатейные”, хранящиеся в скитах,

были спасены в Москве, но вместе со старыми деревянными часовнями, со „стаей” деревянных домиков монахинь, расположенных вокруг часовни, исчезла навсегда „душа локуса”, был утрачен поэтический старый мирок. Этот чарующий, отдалённый мир оказывается одновременно глубоко трагичным.

В тексте произведения атмосфера поэтической уединённости всячески подчёркивается разными стилистическими факторами, она создаётся тут и особым употреблением топонимов, которые время от времени перечисляются, называются по списку один за другим, так что возникает как бы эхо, бесконечное перечисление, своего рода „литания”, что вполне соответствует культуре старообрядчества, обращённой к старинным, народным формам. То же самое можно сказать о повторяющейся номинации лесов, рек и деревень, которая становится звуковым символом самого народонаселения.

Между скитами и территорией раз и навсегда установились симбиотические связи, через которые этот мир воспринимается, в основном, как замкнутый мир, как мир с закрытым горизонтом, но одновременно с доминирующим ощущением предстоящего конца и тоски по тем лицам и тем предметам, которым угрожает исчезновение.

Географическими факторами, определяющими и выражающими духовный мир скитов, являются прежде всего, как уже было сказано, река и леса. Во-первых, Волга, которая действует как знак разделения. Во-вторых – непроходимые леса. Раскольники выбрали такие лесистые зоны для безопасности, но со временем леса как будто закрылись над ними и вокруг них, стали крепостью, из которой не только невозможно выйти, но и не хочется выходить.

В общем можно выделить в изображении этой территории Заволжья некое преобладание горизонтальности и кругообразности, которые касаются всех её пространственно-временных элементов. Сама архитектурная структура скитов соответствует этой схеме:

Внутри околицы обширного селенья не было ни улицы, ни односторонки, ни курмыша. Обнесенные околицей жилые строения и разные службы были расположены кругом обширного двора, среди которого возвышалась часовня. Строения стояли задом наружу, лицом на внутренний двор. Такое расположение домов

очень давнее: в старые годы русская община всегда так строилась; теперь редко где сохранился круговой порядок стройки... За Волгой и в северных лесных пространствах кое-где сохранились еще круговые поселенья, напоминающие древнюю общинную жизнь предков. Таковы были и скиты (Мельников 1976: II: 320).

Кольцевую организацию строений подчёркивает каждая часть скита:

На Каменном Вражке в последнее время было до двенадцати общин „обителей”... Строенье в обителях на Каменном Вражке не похоже было ни на городское, ни на деревенское. Обыкновенно пять-шесть больших бревенчатых изб на высоких подклетах ставились одна вплоть к другой, либо отделенные одни от других тесовыми холодными сенями. Строены под одну кровлю, соединялись меж собой сенями и крытыми переходами. Такое строенье называлось „стаей” и напоминало допетровские городские хоромы зажиточных людей (Мельников 1976: II: 320-321).

Общая циркулярность строения делает более значительным, разумеется, понятие „замкнутости”. То же понятие подтверждают обычаи монахинь и белиц: их дни, месяцы, годы всегда одинаковы, сегодня, как вчера, как завтра. Жизненный ритм чётко определён работой и молитвами, чередованием праздников и паломничеств. Паломники часто ходят на озеро Светлый Яр и каждый раз совершают несколько его обходов с молитвами и песнями.

Но циркулярность касается не только жизни скитов, а вообще всего мира Заволжья, всё и все там идут „по солнцу”, следуя древним обычаям.

Понятие „замкнутость” можно истолковать по-разному – или как то, что „настоящая жизнь находится только внутри скитов”, то есть они являются центром этого мира и нет спасения вне их, или иначе: „спасти можно, только убегая из скитов, которым угрожает конец”, надо выйти из заколдованного круга их бытия.

Но во время написания романа Мельникова миру скитов уже пришёл конец, и сам Мельников, как известно, участвовал

в их разорении⁴, хотя позже он в этом раскаивался, когда понял, что вместе с этими обителями исчез целый культурный мир: роман *В лесах* воспринимается как элегия.

Мельников рассказывает, что по традиции начало Керженских скитов связано с чудесной Казанской иконой Пресвятой Богородицы и с судьбой старца Арсения из Соловецкого монастыря. После разорения монастыря Арсений

...пришел в лес, узрел Казанскую чудотворную икону по облакам ходящу... Пошел за нею старец, ...а деревья перед ним расступаются, болота перед ним осушаются, через реки переходит Арсений яко посуху... старец Арсений тою святою иконою приведен бысть в леса Кирженски, Чернораменские. На том месте, где опустилась икона на землю, поставил он обитель Шарпанскую... (Мельников 1976: III: 170).

Эти скиты неоднократно подвергались разорению – судьба монахов и монахинь была всегда трагичной, над ними постоянно висела угроза возможного конца, и они должны были всегда быть готовы к бегству. Но в середине прошлого века, накануне окончательного разорения, они не могли больше найти убежища ни дальше в глубине северных лесов, это было уже бессмысленно, потому что везде и повсюду их могли настичь петербургские чиновники, ни к западу, потому что река Волга преграждала им путь. Разумеется, не в буквальном смысле этого слова, но на символическом уровне, так как река со временем стала символом новой, современной жизни – это то, о чём Мельников рассказывает во второй части диалогии *На горах*.

По Волге уже плыли пароходы вверх до Нижнего и дальше, вниз до Астрахани, исчезли старые суда, бурлаки. Пароход представляет собой нечто новое и современное. Самые предприимчивые купцы, которые живут „на горах”, понимают это и пользуются возможностями нового транспортного средства, следовательно, река со временем становится всё более и более заметной границей между новыми людьми, живущими на пра-

4 Мельников в качестве чиновника особых поручений при министре внутренних дел: „В течение долгих лет службы... был активнейшим участником преследования старообрядцев... Немало заволжских *скитов* было «упразднено» им...” (Вургафт, Ушаков 1996: 169).

вом берегу, и старым миром левого берега, строго придерживающимся традиций, у которого нет будущего. Таким образом в произведении подтверждается многозначность образа реки, которая для одних стала динамической действительностью, а для жителей территории левого берега – непроходимой границей.

География Мельникова реальна: на карте России можно найти все упомянутые им места; столь же реальным является богатый историко-социальный и этнографический материал, но эти данные могли бы остаться поэтически пассивными, если бы автор не выявил в них некую своеобразную „повествовательность“, присущую им, то есть сама геоморфологическая структура территории „рассказывает“ о конце скитов, по мере развития сюжета принимая на себя динамическую, творческую роль. В данном случае чувство конца поэтического уединённого мира Заволжья как будто порождается самой территорией.

ЛИТЕРАТУРА

- Вургафт, С. Г.; Ушаков, И. А.
1996 *Старообрядчество*, Москва 1996.
- Ерофеев, В.
1998 *Пять рек жизни*, Москва 1998.
- Иконников, А. В.
1990 *Тысяча лет русской архитектуры*, Москва 1990.
- Лотман, Ю. М.
1992 *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Избранные статьи в 3-х томах*, Таллинн 1992: I: 413-447.
- Мельников, П. И. (Андрей Печерский)
1976 *В лесах. Собрание сочинений в 8-ми томах*, Москва 1976: II-III-IV.
- Bachelard, G.
1942 *L'Eau et les rêves*, Parigi 1942.

- Casari, R.
1997 *Immagini del ponte. Il complesso di Osmodeo*,
Milano 1997: 101-107.
- Durand, G.
1969 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*,
Paris 1969.
- Harrison, R. P.
1992 *Foreste, L'ombra della civiltà*, Milano 1992.
- Simmel, G.
1970 *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Padova 1970.
- Zanini, P.
1997 *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano 1997.

ТРИ ПРОСТРАНСТВА ИГОРЕВА ПОХОДА
(ХУДОЖЕСТВЕННОЕ, ЛЕТОПИСНОЕ, „РЕАЛЬНОЕ”)

Татьяна М. Николаева

I. Несмотря на то, что уже существует детально разработанная концепция корреляции текста-пространства и пространства-текста, принадлежащая В.Н. Топорову, и несмотря на то, что описания манифестации пространства в текстах также существуют (работы Ю.М. Лотмана, Т.В. Цивьян и др.) и также широко известны, совершенно очевидно, что описывать „пространство” текста можно по-разному.

В частности, можно заняться вопросом о том, как отражается реальный город (страна, посёлок, район города) в данном произведении, например, Петербург у Достоевского. При этом в ряде произведений, особенно от нас отдалённых, привязки пространственных „узлов” оказываются загадочными, непрояснёнными и их „ищут”. Можно понимать пространство как преодолённый путь и описывать передвижения героев в реальном или виртуальном пространстве. Но и в этом случае выбор автора, если речь идёт о художественном произведении, можно считать неслучайным. Так, например, мы уже обращали внимание на то, что А.С. Пушкин в *Борисе Годунове*, очерчивая путь Лжедмитрия Самозванца, говорит именно о тех трёх городах, которые связаны в русском сознании со *Словом*: Новгород-Северском („Равнина близ Новгород-Северского, 1604 года, 21 декабря”), Рыльске („Чем свет, мы в путь, к обеду будем в Рыльске”) и Путивле („...и нам со стен Путивля угрожает”) (Николаева 1997: 168). Из других топонимов назван только Севск, хотя Самозванец проходил через множество населённых пунктов России начала XVII века. Случайно это или нет?

Далее. Можно описывать рельеф пространства в тексте. Можно описывать текст как парадигму географических обобщений – холмы, горы, море и т.д., не привязанных к конкретной реальности. Напротив, можно просматривать текст как фильм, наблюдая изменения пейзажных картин и реальных земных местностей при переходе от одного эпизода к другому. Наконец, пространство в тексте может представлять как

пространства, организованные иерархически и семиотически значимые.

Таким образом, исследователь стоит перед выбором – как объекта, так и метода. Важно, чтобы возможные интерпретации были сопоставимы.

Разумеется, исторической географией *Слова* занимались очень много (кто и как – будет сказано в дальнейшем). Географией летописных текстов о походе Игоря Новгород-Северского занимались не меньше, не меньше занимались и сопоставлением данных текстов и той географией Русской земли, которая известна нам сейчас.

Однако, как нам кажется, никто не обращал внимания на семиотический аспект представления пространства в *Слове о полку Игореве* и на семиотику того же (или другого) пространства в повестях о походе Игоря в летописных текстах. А ведь в обоих случаях имел место некий отбор – подобно тому, как в любом рассказе о пути и/или о стабильной жизни мы сами всегда отбираем вехи этого нашего пространства. И эти „отобранные” пространства могут вступать в сложные взаимодействия друг с другом.

Наконец – и это самое сложное – что такое „реальное пространство”? С чем сравнивать пространства текстов? Какова будет при этом оптика? На какую карту „Русской земли” имеет смысл накладывать поход Игоря и художественный рассказ о нём? И, как оказывается, описание реальности – тоже есть факт отбора, позволяющий проследить и эксплицировать семиотику интерпретаторов летописей и *Слова* и тип исследовательского интереса.

Реальность оказывается также неким „реконструируемым подходом к реконструкции”. При внимательном подходе позитивистские попытки строгого наложения текста на географию становятся, в свою очередь, также разнородными феноменами эвристики (об этом далее). Об этой гетерогенной реальности будем говорить в последнюю очередь.

Первой будет рассматриваться структура пространства в *Слове*, далее – структура пространства в двух летописных текстах.

В работе предлагается следующая иерархия исследования.

а) Собственные, а именно – реки и города (населённые пункты). В каждом из этих двух рядов устанавливается

количественная преференция тех или иных называний. Таким образом определяются „ключевые слова” по каждому ряду.

б) Перечисляются „географические аппелятивы” – существительные нарицательные типа „холм”, „море”, „гора” и под. Так же определяется количественная дистрибуция и выявляются ключевые понятия.

в) Выводится основная семиотическая оппозиция текста, связанная с пространством в данном тексте.

г) Так как и текст художественный, и тексты летописные являются повествованием об актантах в динамике, пространство в текстах рассматривается по-эпизодно, с учётом изменений авторского кругозора и реального передвижения протагонистов.

1. *Пространство и пространства в Слове о полку Игореве*¹.

Реки

Волга – 2 раза

Двина – 1 раз

Днепр – 2 раза

Дон – 15 раз (при этом – просто Дон, синий Дон, великий Дон)

Донец – 3 раза

Дунай – 5 раз

Каяла – 6 раз

Немига – 3 раза

Рось – 1 раз

Стугна – 1 раз

Сула – 3 раза.

Ключевыми словами считаем первые три количественно преобладающие: *Дон, Каяла, Дунай*.

Города

Белград – 1 раз

Дудutki – 1 раз

Киев – 10 раз

¹ Текст *Слова* взят по изданию *Слово* 1985. Многие сведения, используемые в настоящей работе, почерпнуты из пятитомной *Энциклопедии* (*Энциклопедия* 1995).

Корсунь – 1 раз
 Курск – 1 раз
 Новгород – 1 раз
 Новгород-Северский – 1 раз
 Переяславль – 1 раз
 Плесненск – 1 раз
 Полоцк – 1 раз
 Путивль – 4 раза
 Римов – 1 раз
 Сурож – 1 раз
 Тьмуторокань – 3 раза
 Чернигов – 3 раза.

Ключевыми словами можно считать *Киев*, *Путивль* (возможно: *Тьмуторокань* или *Чернигов*). Обращает на себя внимание большее количество упоминаемых городов, чем рек, и больший количественный разброс их упоминаний.

Абстрактные географические представления

Земля Русская – 21 раз (Земля Русская / Русская земля)
 Половецкая земля – 6 раз (земля Половецкая / * Половецкая земля)
 Поле половецкое – 1 раз
 Земля незнаема – 1 раз
 Трояня (земля Т., тропа Т.) – 2 раза
 силы Дажь-Божа внука – 1 раз.

Ключевые понятия: *Земля Русская – Земля Половецкая.*

„Языки”: страны по нациям

венецици – 1 раз
 греци – 1 раз
 деремела – 1 раз
 литва – 1 раз
 морава – 1 раз
 немцы – 1 раз
 половцы – 19 раз²
 хинова – 2 раза
 ятвязи – 1 раз.

2 Напоминаем, что здесь рассматривается только буквальный этноним, а не его возможные перифразы: *дети бесовы*, *поганые*, *„галки”* и под.

Основное ключевое слово – *половцы*.

Географические аппелятивы

море – 9 раз

холм (холмы) – 3 раза

яруги – 3 раза.

Итак, ключевое слово – *море*, ему противопоставлены *холмы и овраги*, то есть пересечённая местность.

Попытаемся очертить ядерный пространственный мир *Слова* через ключевые понятия:

Дон, Каяла, Дунай, Киев, Путивль, Земля Русская, Земля Половецкая, половцы, море, холмы, яруги.

Проходящим через весь текст феноменом *Слова* является семиотическое рассечение пространства аксиологического характера: противопоставление Города Открытому пространству, Полю. Так, христианский компонент целиком ориентирован на Город, Город не знает ни Карны, ни Жели, ни Девы-Обиды. Здравница князьям провозглашается в Киеве, куда едет Игорь к Богородице Пирогощей. Существенно в *Слове* и направление – от Города или к Городу. Ярославна простирает руки к стихиям, стоя на забороле, от Города. Бог кажет путь бежавшему Игорю – к Городу. Не – в Городе, а между городами совершает свои странные набеги князь-оборотень Всеслав. Именно жители европейских *городов* – „немци и венецици, греци и морава” прославляют победившего хана Кобяка князя Святослава Всеволодича. После поражения Игоря описывает горе городов: „А вьстона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми... Уныша бо градомъ забрали, а веселие пониче... Се у Римъ кричатъ подь саблями половецкими... Уныли голоси, пониче веселие, трубы трубять городеньский”, а в счастливом исходе описывает их радость („Страны ради, гради веселы”).

Итак, пространство разделено в *Слове* на Город – позитивное начало и Открытое пространство – источник беды и поражения.

2. *Пространство летописных повестей о походе Игоря Новгород-Северского.*

Старшие версии летописных повестей о походе князя Игоря Святославича на половцев в 1185г. содержатся в Ипатьевской и Лаврентьевской летописях. Соответственные повествования в других летописях восходят к этим двум. К Ипатьевской летописи восходят сокращённые рассказы Густинской летописи, к Лаврентьевской – сообщения о походе Игоря в большинстве других летописей, в общерусских сводах (Софийская 1 и Новгородская 4 летописи), а также рассказ в Степенной книге.

В нашей работе будут использоваться именно эти две летописные повести – в Ипатьевской летописи и в Лаврентьевской³.

*Ипатьевская летопись*⁴.

Реки

Днепр – 2 раза

Дон – 2 раза

Донец – 3 раза

Каялы – 1 раз

Мерла – 1 раз

Оскол – 1 раз

Сальница – 1 раз

Сейм – 1 раз

Сула – 2 раза

Сююрлий – 3 раза

Тор – 1 раз

Угол (Орель) – 1 раз

Хорол – 7 раз.

3 Тексты летописных повестей анализировались по изданию *Памятники* 1980: 345-373.

4 Ипатьевская летопись – общерусский летописный свод южной редакции, охватывающий период до 1292г. и состоящий из трёх компонентов: 3 редакции *Повести временных лет* (до 1118г.), *Киевской летописи* (1119-1198), *Галицко-Волынской летописи* (1205-1292). Более подробно в связи со *Словом* см.: *Энциклопедия* 1995: II: 304-305.

Несомненно, что ключевое слово в этом тексте – *Хорол*, правый приток реки Псел.

Города

Галич – 2 раза
 Глебов – 1 раз
 Гродно – 1 раз
 Дмитров – 1 раз
 Дорогобуж – 1 раз
 Киев – 3 раза
 Корачев – 3 раза
 Курск – 1 раз
 Луцк – 1 раз
 Новгород (Северский) – 5 раз
 Олжичь – 1 раз
 Переяславль – 3 раза
 Пинск – 1 раз
 Путивль – 5 раз
 Римов – 3 раза
 Рыльск – 1 раз
 Смоленск – 2 раза
 Суздаль – 1 раз
 Тербовль – 2 раза
 Трубчевск – 1 раз
 Туров – 1 раз
 Чернигов – 3 раза.

Ключевые слова – *Новгород-Северский* и *Путивль*.

Абстрактные географические представления

Русь – 17 раз
 Русская земля – 6 раз (Русская земля – 3/ Земля русская – 3)
 Половцы – как географическое понятие – 1 раз.

Ключевые понятия – *Русь*, *Русская земля*. Но при этом необходимо сказать, что в *Слове* очень чётко различаются этнонимы и названия страны. Различаются: половцы и земля Половецкая, русичи и Русская земля. В Ипатьевской же летописи Русь может означать не только „русских”, „русское воинство”: „и русь погнаша е, и ту победиша е”, но и чисто географиче-

ское понятие – „и бежати в Русь”⁵. Это же относится и к слову *половцы*. Это: люди – „Поганыи же половци... взяша гордость велику” и одновременно их страна, земля: „Будущю же ему в половцех”.

„Языки” – только *половцы*.

Географические аппелятивы

река – 5 раз
холм – 3 раза
степь – 1 раз
дорога – 1 раз
поле – 1 раз
город свой – 1 раз
озеро – 1 раз.

Ключевые понятия – *река* и *холм*.

Итак, ядерный пространственный мир летописной повести о походе Игоря Святославича по Ипатьевской летописи представляется следующим:

Хорол, Новгород-Северский, Путивль, Русь, Русская земля, Половцы, Река, Холм.

Лаврентьевская летопись

Лаврентьевская летопись – вторая по древности из сохранившихся русских летописей. Названа по имени писца „Лаврентея мниха”, летопись начинается с *Повести временных лет* и доводит рассказ до 1305 г.

Реки

Дон – 2 раза
Сула – 1 раз
Угол (Орель) – 1 раз.

Ключевым понятием можно считать *Дон*.

Города

Канев – 1 раз

5 Эти различия в анализированных нами текстах передаются издателями через различие строчной буквы (народ) и прописной (страна).

Киев – 2 раза
 Новгород-Северский – 1 раз
 Переяславль – 4 раза
 Рыльск – 1 раз
 Трубчевск – 1 раз.

Ключевым понятием считаем *Переяславль*.

Абстрактные географические понятия

Русь – 1 раз
 земля Русская – 1 раз.

В *Лаврентьевской летописи* „русь” употребляется один раз и только как название народа – „Половци же услышавше русь, оже пришли на них”. „Половцы” же обозначают только народ, а их местопребывание называется „земля их”.

„*Языки*” – только *половцы* – „иноплеменьници... кумани, рекше половци”.

Географические аппелятивы

земля их – 3
 земля своя – 2
 вода – 4
 по них и луку моря – 1 раз.

Ядерное пространство похода Игоря Святославича по *Лаврентьевской летописи*: *Дон, Переяславль, половцы, земля (земля их / земля своя), вода*.

II. Очевидно, что три пространства – *Слова о полку Игореве*, летописной повести о походе Игоря (*Ипатьевская летопись*) и летописной повести о походе Игоря (*Лаврентьевская летопись*) могут сравниваться на базе нескольких оснований. А именно – возможно выявление общего набора географических единиц по полному списку и общего набора – по выявленному на основании ключевых слов ядерному пространственному тексту. Как будет видно далее, эти наборы не совпадают.

Кроме того, возможно сравнение на основании тех же параметров попарное: *Слова с текстом Ипатьевской летописи*;

Слова с текстом *Лаврентьевской летописи* и текстов *Ипатьевской* и *Лаврентьевской летописи* между собой.

Начнём с ядерных попарных сопоставлений.

Слово – Текст *Ипатьевской летописи*

Совпадает: *Путивль, Русская земля, Половцы, холм (холмы)*.

Слово – Текст *Лаврентьевской летописи*:

Совпадает только *Дон, половцы*.

Текст *Ипатьевской летописи* – Текст *Лаврентьевской летописи*:

Совпадает только – *половцы*.

Однако, если перейти от конкретных лексем к содержательным концептам, то становится очевидной общность ядерного смыслового пространства всех трёх текстов.

А именно – в нём присутствует названная „реальная” *река(и)*:

Дон, Каяла, Дунай (Слово), *Хорол* (Ип. лет.), *Дон* (Лавр. лет.).

Присутствует реальный *город (города)*:

Киев, Путивль (Слово), *Новгород-Северский, Путивль* (Ип. лет.), *Переяславль* (Лавр. лет.);

Присутствует имя *врага* – *половцы* (во всех трёх текстах).

Присутствует явно выраженная оппозиция *двух „земель”*:

Земля Русская – Земля Половецкая (Слово); *Русская земля – половцы, то есть их территория* (Ип. лет.); *земля своя – земля их* (Лавр. лет.).

Присутствует оппозиция водного пространства и *terra ferma*, во всех случаях, пересечённого:

море – холмы, яруги (Слово); *река – холм* (Ип. лет.); *земля – вода* (Лавр. лет.).

В этом как будто бы единообразном семиотическом пространстве обращает на себя внимание многих исследователей загадочный факт частотного упоминания *моря* в *Слове о полку Игореве*. Можно считать этот концепт просто синонимом *реки* и *воды* в летописях, но можно пытаться увидеть в нём и нечто иное. Наиболее последовательно мотив моря в *Слове о полку*

Игоре был проанализирован Н.Е. Ерофеевой и сопоставлен ею с аналогичными упоминаниями моря в *Задонщине* и *Сказании о Мамаевом побоище* (Ерофеева 1997: 16-42). Она приходит к выводу, что существовал некий текст, описывающий битву у моря меж Доном и Д/Непром, где море было географической реалией. Из такого текста загадочное море попало в *Слово* и памятники Куликовского цикла.

Сопоставим не-ядерные географические узлы в трёх текстах.

Слово – Текст *Ипатьевской летописи*:

Днепр, Каяла (Каялы – в лет.), Дон, Донец.

Киев, Курск, Новгород-Северский, Переяславль, Путивль, Римов, Чернигов.

Слово – Текст *Лаврентьевской летописи*:

Дон, Сула.

Киев, Новгород-Северский, Переяславль.

Текст *Ипатьевской летописи* – Текст *Лаврентьевской летописи*:

Дон, Сула, Орель (Угол).

Киев, Новгород-Северский, Переяславль, Рыльск, Трубчевск.

Таким образом, общими географическими концептами являются:

Дон, Сула.

Киев, Новгород-Северский, Переяславль.

Можно предположить, что общее ядерное пространство связывается с системой основных семиотических оппозиций всех трёх текстов (земля – вода, русские – враги, город – пересеченная местность, земля Русских – земля Половцев), тогда как общее для всех трёх текстов не-ядерное пространство соотносится с денотативным пространством текста, то есть с реалиями похода.

По всей вероятности, это так и есть.

Однако каждый из этих текстов известен своими особенностями в отражении и изображении пространства.

Слово о полку Игореве прежде всего отличает огромный размах пространственных корреляций, абсолютно адекватный размаху хронологическому (имеются в виду отступления к событиям прошлого). Привлекаются географические феномены, никак не связанные с походом Игоря Святославича. (Будем считать, что обращения к князьям и упоминания их могущества как-то связаны с основным сюжетом). Таковы реки прошлого – Немига, Стугна, Сурож. Корсунь, Тмуторокань – далёкие места Юга. Как будто бы находящиеся около Новгорода Великого Дудутки, далёкий от событий Полоцк, далёкая Двина. Загадочный Див кричит на огромное расстояние – и к Югу, и к Волге. Упомянуты народы, известные и легко верифицируемые – *немци, венецици, греци, морава, литва, ят-вязи*, но и также народы, до сих пор идентификационно неясные *деремела* (неточно определяются и трижды называемые *хинове*). Неопределяемо прилагательное *Троянь* (от императора Трояна? от Трои? от Троицы?), неясной остаётся верификация основной реки действия Каялы (буквальное название или символическое от „каяться”), некоей обобщённой рекой славянства является в этом памятнике Дунай (недаром в связи с этим Вс. Миллер говорит о „шекспировской” географии *Слова*), даже Дон Великий, по мнению ряда исследователей, это Северский Донец (*Энциклопедия* 1995: II: 134).

Однако, по нашему мнению, эта странная и необычная география *Слова* является составной частью его поэтики в целом, определяемой нами как поэтика антитез-скреп и повторов, с одной стороны, и поэтики тернарных объектов, с другой. Более подробно об этом говорится в нашей специально поэтике *Слова* посвящённой книге (Николаева 1997), но вкратце изложить её можно следующим образом.

„Тернарность” поэтики *Слова* можно представить как ряд: 1) X, 2) Y, 3) X или Y. То есть в одном месте текста галки – это птицы галки, в другом: галки – это половцы (а русские тогда соколы), в третьем – мы не можем определить точно, что это: просто птицы или половцы. Далее, в одном месте солнце – это небесное светило, в другом – грозное божество Солнце в третьем – возможно и то, и другое толкование. Именно в этом русле, как мы считаем, Дунай – это и конкретная река (в тексте обращения к Ярославу галицкому), это, вероятно, и некий обобщённый „дунай-граница” славянского

мира, и нечто условное: X или У – тот Дунай, куда хочет полететь Ярославна.

Система антитез-скреп понимается следующим образом. Если в одном месте текста *Слова* нечто происходит со знаком плюс, то в другом ожидается антидействие или антисостояние (симметрической осью мы считаем обращение Ярославны к трём божествам-стихиям). Примеров этого приёма множество. Например, если у воинов – „курян лучи напряжени, тули отворени”, то после мы узнаем, что Солнце „...въ поле безводне жажду имь лучи съпряже, тугою имь тули затче” и под. Поэтому пространство *Слова* расширяется и за счёт несобственно географических именовании. Например, если в печальном исходе готские девы поют на берегу синего моря, звеня русским золотом (неконкретное именование), то в счастливом конце русские „Дъвици поють на Дунаи, вьются голоси чрезь море до Киева” (очень конкретно). Хан Кобяк был побеждён Святославом, который „притопта хльми и яругы, взмути реки и озеры, иссуши потоки и болота” (грандиозно, но неконкретно). А пал Кобяк „в граде Киеве, въ гриднище Святъславли” (очень конкретно).

Неконкретное противопоставляется конкретному, настоящее – прошлому: „хороший” Донец – губительной Стугне, трагическая полумифическая Каяла – давней и столь же трагической реальной Немиге. Таким образом, пространство *Слова*, сливающее историю с географией, „свивая славы оба полы се-го времени”, собственные имена с нарицательными и полумифическими, становится многомерным и полусимволическим.

На фоне текста *Слова* пространство летописных повестей воспринимается как вполне реалистическое. Однако в *Ипатьевской летописи* трагическое поражение происходит на той же Каяле (Каялы), которую удобно считать символом:

И тако во день святаго Воскресения наведе на ня господь гневъ свой, в радости место наведе на ны плачь, и во веселиа место желю на реце Каялы.

Каяла упоминается один раз, но – как видно – в кульминационном пункте рассказа и по семантике это именование слишком близко к Каяле *Слова*, что, в свою очередь, делает большей загадкой текст летописной повести. В этой же

Ипатьевской летописной повести движущим центром пути являются реки – Суюрлий, по обе стороны которой располагаются вражеские станы, и Сальница – река с неопределённой локализацией, являющаяся то ли конечным пунктом пути, то ли избранным направлением: „И оттуда поидоша к Салнице”.

III. Попытаемся теперь соотнести по принципу более мелкой оптики каждую из упоминаемых пространственных реалий в текстах *Слова* и двух летописных повестей с современными сведениями историко-географического характера. В основном будут использованы данные *Энциклопедии*, а также отдельные специализированные работы, которые будут особо оговариваться. Какова цель такого подхода? Это попытка определить, каково, для настоящего времени, процентное (количественное) соотношение прояснённых и непрояснённых реалий, с одной стороны, и реалий, по существу омонимичных нашей современной „привязке” – с другой.

Каждому понятию будет сопоставляться современная интерпретация и следующая нотация: + (если идентификация точна и названия идентичны современности), +/- (названия хронологически расходятся), – (местонахождение неидентифицировано). Если данная местность называется несколько иначе (например, Городень – Гродно, всё равно ставится плюс, так как приоритетным является расхождение по денотату). К географическому пространству в данном случае относится и идентификация местонахождения упомянутых в тексте народов.

Данные *Слова* о полку Игореве

1. *Белгород* (+/-) – К концу XI в. второй по значению город Киевского княжества. Крепость на реке Ирпень, к западу от Киева. В настоящее время – это село Белгородка.
2. *венедици* (+) – венецианцы, жители Венеции.
3. *Волга* (+) – Во второй половине XII века в пределах Древней Руси находилось верхнее течение Волги.
4. *горы Угорские* (+) – Карпаты.
5. *готские* (–) – потомки готов, жившие в Крыму, или Северные готы.
6. *греци* (+) – греки.
7. *Двина* (+) – Западная Двина

8. *Дебрь Кисаня* (–) – словосочетание, до сих пор неясное ни по смыслу, ни по грамматической форме
9. *деремела* (–) – латышское племя? финское? тюркизм?
10. *Днепр* (+) – река. Правда, второе её упоминание в *Слове* оспаривается.
11. *Дон* (+/–) – многие исследователи полагают, что Доном в „Слове” именуется Северный Донец.
12. *Дон (великий)* (+/–).
13. *Дон (синий)*.
14. *Донец* (+/–) – Малый Донец. Так называли реку Уды – правый приток Северского Донца.
15. *Дудутки* (–) – нынешнее селенье Дудичи близ Минска или же название местности около Новгорода, где был Монастырь на Дудутках.
16. *Дунай* (+/–) – в двух случаях бесспорно европейская река, но в Плаче Ярославны, возможно, это обобщённое понятие.
17. *Земля Половецкая* (+) – место пребывания половцев.
18. *Земля Русская (Русская земля)* (–) – среднее Приднепровье (Киевское, Переяславское и Черниговское княжества? или все земли Древнерусского государства?). Возможно, автор использует как то, так и другое значение.
19. *Земля Трояня* (–) либо Дакия, либо Болгария, либо вся Римская империя, либо Киевская Русь, либо „божественные пути”.
20. *Канина* (–) – по месту около Чернигова? река Канина в Болгарии? Каяла? Нежати́на Нива? ковыль-трава? и др.
21. *касоги* (+) – предки современных черкесов.
22. *Каяла* (–) – символическое или географическое название реки, на которой произошла битва Игоря с половцами.
23. *Киев* (+) – один из старейших русских городов.
24. *Корсунь* (–) – современный Херсонес или древний город на реке Роси при впадении в неё реки Корсунки.
25. *Курск* (+) – современный город Курск.
26. *литва* (+) – племена балтийской языковой группы.
27. *ляцкий* (+) – польский.
28. *могуты* (–) – либо родовое подразделение чёрных клобуков, либо „сильные, могучие люди”.
29. *морава* (+) – жители области Моравия в Чехии.
30. *море* (–) – художественный образ? озеро? *мор* – „погибель”?
31. *Нежати́на Нива* (+) – местность в окрестностях Чернигова.
32. *Немига* (–) – небольшая река, приток Свислочи или ручей в г. Минске.

33. *немци* (+/-) – вероятно, более широкое толкование, чем современное.
34. *Новгород* (-) – один из старейших русских городов или Новгород-Северский.
35. *ольберы* (+) – тюркизм, название племенных объединений.
36. *Переяславль* (+) – Переяславль-Русский, Переяславль Южный, один из крупнейших городов Киевской Руси.
37. *Плесненск* (-) – город в Галицкой земле в истоках реки Серет? Хутор Плиснесько возле села Подгорцы? Селение Плоское за Подолом?
38. *Поле Половецкое* (+) – этнопоним, обозначавший владения половцев и населенную ими степь.
39. *половцы* (+) – русское именование степного народа, куманов, у хронистов, или кипчаков, по восточным источникам.
40. *Полотск* (+) – один из древнейших русских городов, столица Полоцкого княжества.
41. *Поморие* (+) – побережье Азовского моря.
42. *Посулие* (+) – левобережье Днепра.
43. *Путивль* (-) – город в Северной земле или княжеское село Путивск вблизи Новгорода-Северского.
44. *ревугы* (-) – либо название подразделения чёрных клобуков (Ер + Буга), либо это слово иранского корня, либо именование от русского „реветь”.
45. *Римов* (-) – вероятно, город в Переяславском княжестве, в настоящее время не идентифицированный.
46. *Рось* (+/-) – правый приток Днепра, пограничный с половецкой степью, но, вероятно, его имя употреблено здесь символически, так как никаких захватов половцев по Руси в это время не было.
47. *русичи* (+) – этносоциальный термин, встречающийся только в *Слове*, имеет многоплановое значение.
48. *силы Дажь-Божа внука* (-) – владения всего русского народа? Русской рати? Княжеского рода?
49. *Стugna* (+) – правый приток Днепра, недалеко от Киева.
50. *Сула* (+) – левый приток Днепра.
51. *Сурож* (-) – современный Судак на Крымском полуострове, древняя Сугдейя? или один из городов Древней Руси – в частности, в 100 км от Гродно.
52. *татраны* (-) – тюркское племя? татары? жители Татр?
53. *топчаки* (+) – черноклобуцкое родовое подразделение.
54. *Тропа Трояня* (-) – (см. *земля Тр.*).
55. *Тьмуторокань* (+) – город, находившийся на Таманском полуострове.

56. *хинова* (–) – гунны? финны? восточные половцы? Тунгусы?
57. *Чернигов* (+) – город на Десне, центр одноимённого княжества.
58. *шельбиры* (–) – разное толкование в зависимости от того, есть ли это слово тюркизм, арабизм или что-то другое.
59. *ятвязи* (+) – древнепрусское племя.

Итого, определено было 60 географических понятий в *Слове*. Из них несомненно идентифицированным считается 21 понятие. Изменившими свою денотативную отнесённость – 10 понятий. Не идентифицированными точно и/или имеющими ряд никак не совпадающих географических „привязок” – 30 понятий.

Данные Летописной повести по *Ипатьевской летописи*.

1. *берендечи* (+) – название кочевого тюркского племени, союзников русских князей.
2. *Верхние земли* (+) – район верховий Днепра, здесь – Брянщина.
3. *Галич* (+) – город на правом берегу реки Луквы.
4. *Глебов* (–) – о нём упоминает только Игорь, в летописи есть такой город, но он далёк от Переяславля.
5. *од Донгорец* (+) – пограничный город на реке Уды, вблизи Харькова.
6. *Городень* (–) – местонахождение неясно.
7. *Дмитров* (+) – город в Переяславльском княжестве, южнее Путивля.
8. *Днепр* (+) – русская река.
9. *Донец* (+/–) – река Уды.
10. *Дорогобуж* (+) – русский город.
11. *Инжирь брод* (+) – брод на Днепре около впадения в него Сулы.
12. *Каялы* (–) – местонахождение не определено.
13. *Карачев* (+) – город Карачев к востоку от Брянска.
14. *Курск* (+) – город на ручье Кур, впадающем в реку Тускарь.
15. *Луцк* (+) – западнорусский город.
16. *Мерал* (+) – Мерла, приток Ворсклы.
17. *Новгород* (+/–) – Новгород-Северский.
18. *Новгород-Северский* (+) – владение Игоря Святославича.
19. *Олжичь* (+) – селение, расположенное у места впадения Десны в Днепр.
20. *Оскол* (+) – левый приток Северного Донца.

21. *Переяславль* (+) – Переяславль Южный, ныне Переяславль Хмельницкий.
22. *Пинск* (+) – западнорусский город.
23. *половцы* (+) – русское именование степного народа куманов.
24. *Посемье* (+) – земли по берегам Сейма, левого притока Десны.
25. *Путивль* (–) – город в Северской земле или княжеское село Путивск.
26. *Римов* (–) – местонахождение точно не определено.
27. *Руская земля* (–) – политико-исторический термин, имевший широкое и узкое значения.
28. *Русь* (+) – одновременно этнопоним и этноним.
29. *Рыльск* (+) – город в Курском княжестве на реках Сейме и Рыле.
30. *Салница* (–) – название, точная идентификация которого остаётся неясной.
31. *Северские города* (+) – города Северской земли, ныне территория Черниговской и Сумской губерний.
32. *Семь* (+) – река Сейм.
33. *Смолняны* (+) – жители Смоленского княжества.
34. *Суждаль* (+) – Суздаль, древнерусский город.
35. *Сула* (+) – левый приток Днепра.
36. *Сюурлий* (–) – река, где было столкновение Игоря с половцами – 8 вариантов.
37. *Тор* (+) – приток Северского Донца.
38. *Треполь* (+) – город на Днепре, ныне Триполье.
39. *Трубечк* (+) – Трубчевск, город на Десне.
40. *Туров* (+) – древнерусский город.
41. *Угол* (*Ерель*) (+/–) – вероятно, это район при впадении в Днепр реки Орель.
42. *Хырий* (*Хорол*) (+) – правый приток реки Псел.
43. *Чернигов* (+) – город на реке Десне, центр одноимённого княжества.

Таким образом, из 43 именовании неопределёнными оказались 8. Изменили денотативную адресацию 3. 32 географических понятия в настоящее время идентифицируются.

Данные летописной повести из *Лаврентьевской летописи*.

1. *Владимир* (+/–) – город Владимир-Волынский.
2. *Дон* (+/–) – река Северский Донец.

3. *Канев* (+) – г. Канев на Днепре ниже по его течению от Киева.
4. *Киев* (+) – г. Киев.
5. *кумани* (+) – половцы.
6. *Луцк* (+) – город Луцк.
7. *Новгород-Северский* (+) – удельный город князя Игоря.
8. *Переяславль* (+) – ныне Переяславль Хмельницкий.
9. *Половцы* (+) – русское название куманов, или кипчаков, врагов русских князей.
10. *русь* (+) – здесь этноним: *русь, оже пришли на них*.
11. *Рыльск* (+) – город в Курском княжестве на реках Сейме и Рыле.
12. *Сула* (+) – река на юге Русской земли.
13. *Трубеч* (+) – совр. Трубчевск, город на Десне.
14. *Туров* (+) – центр Турово-Пинского княжества.
15. *Угол* (+/-) – река Орель, левый приток Днепра.
16. *Чернигов* (+) – город на Десне, центр одноимённого княжества.

Итак, в тексте Лаврентьевской летописи идентифицируется полностью 13 именованных, 3 – изменили свою денотативную адресацию.

„Географическая привязка” в *Слове* остаётся частичной – очевидно, ровно настолько, чтобы быть и оставаться текстом художественным, и в то же время быть рефлексом реальных исторических событий. Именно это отличало Средневековые тексты, когда ещё не был выработан столь привычный для нас сейчас приём исторического романа, когда среди реальных и вполне узнаваемых мест движутся и живут никогда не существовавшие герои. Достаточно сравнить текст *Слова* и рыцарские романы европейского Средневековья – и перед нашими глазами предстанет получившаяся выше пространственная структура.

ЛИТЕРАТУРА

Ерофеева, Н.
1997

Дело о полку Игореве, 1997.

- Николаева, Т. М.
1997 *Слово о полку Игореве. Лингвистика текста и поэтика*, Москва 1997.
- Памятники*
1980 *Памятники Древней Руси. XII век*, Москва 1980.
- Слово*
1985 *Слово о полку Игореве*, Москва 1985.
- Энциклопедия*
1995 *Пятитомная Энциклопедия Слова о полку Игореве*, Санкт-Петербург 1995.

КУЛЬТУРНЫЕ НАПЛАСТОВАНИЯ
РУССКОЙ ТЕРРИТОРИИ:
РЕЛИГИОЗНОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ ПРИРОДЫ
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ „ДУХОСФЕРЫ”)

Мари́ка Фа́золини

How it is possible, and indeed why it is necessary, to depict and to make visible something invisible, something that does not exist as such in front of the human eyes until an analogical rendering has been achieved? (Jacob 1999: 24).

Законообразующий центр культур, генетически восходящий к первоначальному мифологическому ядру, реконструирует мир как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и высшим смыслом” (Лотман 1996а: 224).

В последнее время распространяется географический подход к изучению русских культурных явлений. Каждая человеческая группа в зависимости от места её существования приобретает собственную специфику. Специфика эта отражается в литературе, придавая ей особый колорит. Литература, народ, географические границы, нравы, быт – всё это способствует образованию новой точки зрения на литературу, которую мы не должны путать с понятием „живописного”.

Особенно важной в этом контексте является работа Ю.А. Веденина, *Очерки по географии искусства*¹, где автор систематизирует некоторые аспекты проблем, относящиеся к общности культуры и природы в географической конкретной перспективе².

Культурный слой в период своего накопления становится все больше значимым в ландшафте и со временем превращается в

1 Книга вышла в Санкт-Петербурге в 1997 году.

2 Конкретно работа Веденина посвящена взаимодействию природы и искусства, но сам Веденин неоднократно ссылается на литературу.

доминирующий фактор его дальнейшего развития (Веденин 1997: 11).

Если мы обратим внимание на представления, которые формируют нашу точку зрения, то заметим, что мы можем нарисовать многочисленные карты территории, накладывая сверху сеть координат, которая определяет разные области. Некоторые культурные пласты этих областей являются особенно важными, доминирующими.

Конечно, существует много культурных пластов, которые взаимодействуют между собой. Эти пласты состоят из двух компонентов – вокруг нас существуют два мира: мир настоящий и мир представлений, который иногда мы воспринимаем как реальный мир, и часто, как, например, в литературе, эти миры смешиваются и существуют один рядом с другим³. Так что мы можем рассматривать мир представлений, как „культурную сеть”⁴, которая покрывает реальную территорию⁵.

3 „Цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общенного и общезначимого действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по новому” (Флоренский 1985: 320).

4 В „культурную сеть” входят не только все верования, традиции, законы разных народов, но и герои литературы, которые стали архетипами для человечества.

5 Эта культурная сеть может иметь и вид географической карты: “Beyond its technical aspect and its cultural context, the history of small-scale cartography deals with this challenge: giving a material reality to something that human sense cannot grasp and providing this graphical device with a symbolic power, a social (and political) authority and an intellectual (or spiritual) efficiency. Any map is an interface – pragmatic, cognitive, metaphysical, between its users and the world that surrounds them. Those who share the scientific semiological keys to its understanding are assumed to concur that they look at something beyond the drawing itself” (Jacob 1999: 24-25). „Пространство может и должно пониматься как один из важнейших источников структуры русской души, представляющей собой одновременно и его порождение, и его образ. Поэтому и в душе – то же сочетание беспредельности, необъятности, крайностей, тяги к ним и провалов, разрывов, незаполненности” (Топоров 1995: 607-608).

Конечно, определить здесь многочисленные компоненты данной сети, где её пределы, где традиции пересекаются, хоть бы и на какое-то непродолжительное время, невозможно. В каждой порции конкретного пространства уживаются, если смотреть через лупу, многочисленные миры, которые постоянно пересекаются⁶.

В русской политической и культурной обстановке вопрос о территории занимает значительное место. С обращением русского народа в христианство, Россия осваивает чужую модель духовной культуры, в данном случае византийскую, и модель эта распространяется по русской территории. Первые святые, почитаемые в России, – явно святые греческого происхождения: Николай Мирликийский, Георгий, Фёдор, Пятница, Марина. С этого момента Русь будет стремиться к тому, чтобы соответствовать христианской вселенной, особенно в её греческом варианте. Византия всегда воспринималась на Руси как собственное прошлое и одновременно Русь сама создавала систему знаков, относящуюся к религиозной сфере, и постепенно отличала себя от Византии. Начиная с восприятия модели, наблюдается

Усвоение правил порождения чужих текстов и воссоздание по этим правилам аналогичных им новых...

Чужое становится своим. В этот момент роли могут меняться: принимающий становится передающим, а первый участник диалога переходит на прием, впитывая поток текстов, текущий уже в обратном направлении (Лотман 1992: 122).

Первый шаг к перерождению на русской почве византийской религиозной традиции заключается в причислении к лику святых собственных самобытных русских святых, мы имеем в виду князей страстотерпцев Бориса и Глеба. Поскольку первые христианские святые были мучениками, а в древней

6 В. Страда в статье *L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa* (Потерянный горизонт: естественное и искусственное пространство в русской литературе) тоже предполагает существование двух пространств: пространства геометрического и пространства восприятия. Конечно, пространство восприятия не едино, их много в зависимости не только от отдельного человека, но от разных исторических эпох (см. Strada 1999).

Руси не существовало настоящей категории мучеников, ибо мучеником является только верующий, который умирает ради христианской веры, в то время как на Руси не было преследований, наоборот – принятие христианства совершилось сверху⁷, мучение интерпретировалось немного иначе. Мы не можем говорить о мученичестве, как на западе. Древняя Русь хотела просто войти в русло христианской традиции, она осваивала традицию восточного христианства, стремилась к реликвиям, к воспроизведению на русской территории святынь христианства, таких, как, например, иконы. В древней Руси наблюдается тенденция к основанию святых монастырей по образу древних общин: постепенно вырастают Киево-Печерский монастырь, Троице-Сергиева Лавра и т.п., вплоть до самого Нового Иерусалима, являющегося апофеозом сакрализации русской территории. Благодаря этому процессу произойдет спасение русской земли.

Раньше считалось, что дьявол пришёл на землю за четыре дня до человека, и что именно ему принадлежит земля:

Кто первый наречен на земли? – Василий рече: Сатанаиль наречен первый и причтен бысть ко ангелом, за гордость же его наречен бысть Сатана – дьяволь извержен ангеломъ съ небесе на землю прежде создания Адамля за 4 дне (*Беседа трех святителей*: 125)⁸.

7 „Принятие христианства Русью в X в. было вполне естественным и закономерным явлением... Христианизация Руси не была единовременным актом, и автор *Повести временных лет*, называя 988 год годом крещения Руси, показывает, что христианство начало проникать на Русь значительно раньше... Так что ко времени массового крещения Руси князем Владимиром в 988 г. и в последующие годы христианство не было чем-то совершенно новым и неожиданным для русского народа...” (Бычков 1992: 91). На Руси было всё-таки некое сопротивление „Она как и любая другая страна или культура имела своих многочисленных приверженцев старины, своих блюстителей отеческих обычаев, которые продолжали держаться языческих традиций, иногда лишь внешне замаскировать их под христианские” (*там же*), здесь Бычков намекает на русский феномен двоеверия.

8 Последовательно сторожами диких пространств являются животные, в которых воплощались адские силы.

Мир до человека принадлежит злу, Сатане. Но до появления Сатаны он был лишён культурных оттенков, и мы могли бы его считать „биосферой”, применяя понятие Вернадского⁹. Мы имеем дело с неосвоенной землёй, которая совпадает с биосферой. И только тогда, когда территория определяется по отношению к культурно-традиционным объектам, она становится значительной частью *семиосферы*.

Благодаря присутствию конкретных проявлений „священного” возникает культурная сверхструктура, состоящая из церквей, монастырей, в которых покоятся мощи святых. Подобно „расшифрованному рисунку” образуется решётка, которая определяет *культурный маршрут, где каждая точка обозначает священное место*.

Назовём эту сеть (сверхструктуру) монастырей и дорог, по которым ходили паломники, „духосферой”¹⁰, то есть семиотическим пространством культурно-духовного типа, которое может быть расшифровано лишь теми, кто владеет необходимыми культурными ключами, то есть православными христианами и особенно паломниками. Монастыри являются культурными стержнями этой умозрительной конструкции.

Эти *культурные места*¹¹ состоят из физических характеристик и культурных определений, в число которых входит и название данного места. Именно название места, топонимика играет важную роль в „духосфере”, определяя и ограничивая её. Такие названия как подножье, побережье, определения типа: высокий, низкий, содержат в себе только географи-

9 О биосфере, как напоминает Веденин (1997: 10), писали и Тейяр де Шарден, и Л. Гумилёв.

10 Отец П. Флоренский в письме Вл.Ив. Вернадскому предполагает рядом с биосферой существование пневмосферы – то есть „мысль... о существовании особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры, или точнее круговорот духа. Несводимость этого круговорота к общему круговороту жизни едва ли может подлежать сомнению. Но есть много данных, правда недостаточно оформленных, намекающих на особую стойкость вещественных образований, проработанных духом, например предметов искусства” (Флоренский 1999: 451-452). Несмотря на то, что термин „духосфера” – точная калька „пневмосферы”, мы её воспринимаем исключительно как комплекс духовных представлений о территории, для верующего, например, или для учёного.

11 Для нас культурное место является синонимом термина „локус”.

ческую характеристику, а не культурную. Чисто географические топонимы дают только географическое определение.

Внешний мир, в который погружен человек, чтобы стать фактором культуры подвергается семиотизации – разделяется на область объектов, нечто означающих, символизирующих, указывающих, т.е. имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя (Лотман 1996: 178).

Для жителей определённой территории „природные” топонимы могут иметь конкретное значение, и менее важными они являются для тех, кто этой территории не знает. Когда эти местности получают такие названия, как Благовещение или Успение и т.п., они уже приобретают сильную семиотическую коннотацию. Перед нами открывается целый ряд культурных знаков, которые определяют действительность. Чисто географический мир усложняется, а в человеческих представлениях эпохи Древней Руси он приобретает особое значение именно благодаря религиозному оттенку.

Название местности определяет и характер его жителей, вызывая определённые ассоциации у слушателей¹². Подчеркнём, что перед нами открывается сеть топонимов, которые постоянно перерождаются. Сеть эта накладывается на реальную географическую территорию, определяя и коннотируя ее. Таким образом возникает совокупность географических названий, связанных с определёнными местностями, где проявляется благодать Святого Духа.

В „духосфере” имеет место отождествление видимого и невидимого мира. Человек, „дающий названия”, воюет за новую землю по приказу небесных сил, которые хотят опять завоевать мир, попавший в руки сил ада.

Пределы этого мира, этой духовной сети, обозначены обителями, монастырями, скитами, путями паломников¹³, чудотворными явлениями Богородицы, Святых, явлениями икон.

12 „Территориальный культурно-природный комплекс определяется как множество взаимодополняющих друг друга общностей культуры и природы” (Веденин 1998: 17).

13 Существует, конечно, и параллельная литературная „метасеть”, по которой бродят литературные герои.

Часто пределы эти приобретали идеологический оттенок, например, монастыри и церкви, посвящённые Святому Николаю Мирликийскому, служили границей веры.

Русские в XIII-XIV веках „выдвинули” на границу с Диким полем икону Св. Николая Зарайского в качестве своеобразного оберега русской земли. Святой раскрыл руки, пытаясь остановить смертоносные азиатские лавины... Угроза еще более страшная – „католическая” возникла на западе... Русский народ как бы снова „выдвинул” на границу икону – оберег (Мокеев 1992: 16).

После освобождения от татаро-могольского ига в 1480 году ставшая „самодержавной” Московская Русь оказалась между двумя блоками агрессивных соседей: на востоке и юге – полукольца из четырех татарских ханств-орд, на западе – Литвы и Польши. Восток был мусульманский, запад католическим. Принятый тогда герб Русского государства – двуглавый орел – был не просто унаследован от погибшей в 1452 году православной Византийской империи. Герб отразил реальное в культовом отношении аналогичное Византии положение Руси, когда требовалось отбиваться от врагов – иноверцев с противоположных сторон (*там же*: 26).

Русская территория завоёвывается в течение нескольких веков, особенно благодаря христианским подвижникам. В.Н. Топоров (1995) в обширной работе, посвящённой русской святости, упоминает Феодосия Печерского и определяет духовную деятельность преподобного как труженичество во Христе (Топоров 1995: 609-610) и особенно как творческое собирание душ, которому, нам кажется, три века спустя будет соответствовать собирание земель при содействии преподобного Сергия Радонежского.

Сергий хочет преодолеть неоконченность, он является строителем и старается построить на этой земле образ небесного города. Он хочет, чтобы мир „не остался вне света Христа” (Топоров 1995: 609).

Агиограф пишет, что дьявол послал Сергию многочисленные искушения, именно потому что боялся, что тот может основать на его территории большой монастырь.

монастырь возградити возмогъ своимъ терпѣніемъ, и еже отъ себе тщаніемъ же и прилежаніемъ, яко нѣкую вѣсь напѣлнитъ, ли яко нѣкую населитъ селитву, і яко неки возградити градецъ, обитель священу, и в селение мнихомъ содѣлаетъ въ славословіе и непрестанное пѣніе Богу (Епифаний: 1550-1551).

Религиозное преображение природы включает в себе и политическое. Конечно, надо упомянуть и идеологическое значение этого завоевания:

Уже со времен основания Троицкого Сергиего монастыря все более и более забирала она (Москва) нравственно-религиозного влияния на северо-востоке через посредство многочисленных выходцев из этого монастыря, строивших себе обители по разным местам, и вместе с собою разносивших славу о новых московских святынях. Отбирание монастырей от удельных князей и присоединение их к Москве более и более усиливало ее нравственное влияние (Буслаев 1861: 108).

После преподобного Сергия его ученики завоевали русскую северную провинцию в точности, как ранее аскеты Фиваиды для того, чтобы убежать из развратных городов своей эпохи, и перед нами имеется „дубликация” (воспроизведение)¹⁴ христианского явления на русской территории¹⁵, апофеозом кото-

14 Конечно, эти религиозные „дубликации” „...не ограничиваются Россией, мы можем найти их во всем мире, можем вспомнить, например, пражское Лорето, или все бретонские голгофы, которые в более обобщенном виде напоминают настоящую, они тоже входят в определенную «духосферу». Интересным является их большое количество и даже воспроизведение не только конкретного Иерусалима, но и Иерусалима Небесного” (Сморгунова 2000). Так нам не должно казаться странным, что женский монастырь Новодивеево, основанный Серафимом Саровским (1759-1833) в поселке Дивеево, недалеко от города Арзамаса назывался „уделом пречистой богородицы”; говорили, что сама Пречистая сошла на землю в Новодивеево, и что она ходила по периметру поля. С того момента монашки и верующие стали ходить по тому же периметру с молитвами и собирать грунт, на память о священном месте.

15 „Культурный ландшафт складывается из совокупности территориальных культурно-природных комплексов, образующих взаимосвязанную систему, обеспечивающую развитие, воспроизводство и сохранение объектов и явлений как инновационных, так и традиционных культур” (Веденин 1997: 17).

рой является, как сказано выше, воздвижение Нового Иерусалима Патриархом Никоном¹⁶.

Эти новые поселения получили коллективное название русской Фиваиды на севере¹⁷. Русь была покрыта большими лесами, в которых нашли приют десятки отшельников, убежавших от татарского ига, чтобы воспроизводить аскетическую

16 Эти новооснованные святыни приобретают огромный престиж, так что земля из Троице-Сергиевой Лавры не менее святая, чем палестинская земля: „У моего деда, например, был тяжелый, серебрянный крест, в котором земля с прадедовского поля. Другие имели немного киевской, Троице Сергиевой земли. Некоторые имели шкатулки Святой Земли из Палестины” (Миролюбов 1982: 148). А.Н. Муравьев пишет о поездке в Новый Иерусалим наследника будущего Александра Второго. Там не только воспроизводится храм воскресенья Христова и другие здания, но и географические реалии, как Иосафатовая долина: „Иосафатово зовется долина, потому что вдоль ее ископан Никоном Кедровский поток, для большого подобия, хотя самая местность не похожа здесь на Иерусалимскую: Кедрон должен протекать с запада, а не с востока, и гористое положение Воскресенской обители более напоминает с сей стороны храм Соломонов на высотах Мории, нежели храм Св. Гроба, находящийся внутри города” (Муравьев 1846: 164-165). Муравьев и Великий Князь поднимаются в летний терем Патриарха: „С вершины пустынного столпа я стал называть живописную окрестность именами Палестинскими, какие дал им чудный отшельник (Никон): Фавор и Эрмон, Рама и Элсон и село Скудельничье обозначили вокруг священный горизонт” (*там же*, 166-167). Но существовали ещё физические места, при строительстве которых имелся в виду святой город, например, город Кашин (Сморгунова 2000), или монастырь Стефана Вертогурского, который сам преподобный строил после посещения Святой Земли.

17 „По двум направлениям бежит этот духовный поток из Троицы Сергия: на юг, в Москву, в ее городские и подмосковные монастыри, и на север, в лесные пустыни по Волге и в Заволжье. Значение этих двух направлений не только географическое: с ними связано, как мы видим в последствии, раздвоение двух основных путей русской духовной жизни” (Федотов 1989: 143). На север отправлялись ученики преп. Сергия Радонежского и основывали их обители: Мефодий Песношкий (переселился в Дмитровский уезд), Авраамий Чухломский и Иаков Железноборский (Галич Костромской), Сильвестр и Павел Обнорские (переселились на реку Обнору, на границе костромского и вологодского краев), Кирилл и Феррапонт Белозерские, Дмитрий Прилуцкий (близ Вологды), Стефан Махрицкий (на севере, недалеко от Троицы-Сергия).

жизнь их предшественников, которые подвизались в пустынях Сирии и Египта¹⁸.

Постепенно христианизация России доходит до самой глуши страны.

На пространстве более 500 верст, от Лавры до Белоозера и далее, это была как бы одна сплошная область иноческая, усеянная скитами и пустынями отшельников (Муравьев 1848: 7)¹⁹.

Основная характеристика завоёванных территорий заключается в обширном присутствии леса, так что замена пустыни лесом является естественной не только для России, но и для всего запада. Именно пустыня означает ценности, противостоящие ценностям города. Пустыню сопоставляют с потерянным садом Едема, и этот образ-символ мы находим в основном в Ветхом Завете, в Новом Завете пустыня – место искушений, приют злых духов²⁰.

В России завоевание территории является довольно сложным, не только местности непроходимые, но нет нигде пищи, холодно, и сверх того демонические существа угрожают монахам и стараются прогнать их с территорий.

Лес как природный объект получает явно христианскую переоценку для русской культуры. Иными словами, перед нами раскрывается параллелизм: демон – дикий зверь в соответствии с понятием пустыни (пустоши)²¹. Пустое место не освя-

18 Категория отшельников была особо почитаема в России, благодаря примерам *Пролога*, который знали и простые люди.

19 Муравьев уточняет, что Фиваида „Едва ли кому... известна из людей светских, а многие однако же слышали о Фиваиде Египетской и читали в Патериках Греческих о подвигах великих отцев...” (*там же*).

20 С возникновением отшельничества на востоке в IV веке начинается „эпопея пустыни” (Le Goff 1999: 29); в Европе аскеты сначала предпочитают острова, только потом они переселяются в леса (Le Goff 1999: 29 и сс.).

21 „В мифологии различных народов лес связан, прежде всего, с животным миром (или миром зооморфным, обитатели которого представляются в обликах зверей). Лес один из основных местопребываний сил, враждебных человеку (в дуалистической мифологии большинства народов противопоставление «селение-лес» является одним из основных)” (Иванов-Соколов 1988: 49). „Христианская традиция сочетает понимание леса как зловещей «чащобы прибежища зверей и драконов» с (обычно агиографическими) мотивами «лесного безмолвия» – благодат-

щено, обязанность завоевателя святого – „перевернуть” эту обстановку и превратить пустыню в святыню. Эти преподобные отшельники уходят в лес. Лес здесь противостоит открытому месту, часто похож на пещеру, где можно вести отшельническую жизнь и стяжать Святого Духа²².

В агиографической традиции часто именно Богородица отправляет отшельников в лес. Посмотрим, например, житие Кирилла Белозерского, Козмы, в мирской жизни, умершего в 1427, основателя чуть ли не самого значительного монастыря русского севера. Вот как он благодарит Господа Бога:

Вот покой мой во веки веков. Здесь поселюсь, ибо выбрала это место Пречистая. Благословен Господь Бог отныне и вовеки за то, что услышал мое моление. Место же, где поселился святой Кирилл находилось в глухом бору, в чаще, и не жил там никто из людей. Это был не очень красивый холм и т.д. (Пахомий Серб 1993: 75).

В житии Филиппа Ирапского, который жил в XVI веке и умер в 1527 в Красноборском монастыре, мы читаем, что Богородица приказывает ему:

Рабе мой возлюбленне. Изыди отселе и иди, аможе аз ти покажу уготованное место, в нем же возможеши спастися (Житие Филиппа Ирапского: 182).

Он ночью подходит к лесу

се бо тут бор бяше прекрасен зело и удивися помышляя в себе – Един уединен ко упокоению инока (*там же*, 183).

В лесу обычно воздвигается часовня, и с ростом монастыря часто рубят лес, и он сам становится составной частью монастыря:

И паки откүдү кто начался сего, үже во мѣсто то было прежде лѣс, чаща, пүстын, идѣ же живяхү зайци, лисици,

ной среды для аскетического сосредоточения (именно как лес нередко трактуется «пустынь» в таких сценах как «Иоанн Креститель в безмолвии» «Покаяние Марии Магдалины» и другие.)” (*там же*: 50).

²² В этом смысле лес является и местом религиозной инициации юноши.

волци, иногда же и медвѣди посѣщаху, другойци же и вѣси обретахуся, тѣда же нынѣ церковь поставлена бысть, и монастырь великъ въгражен бысть, и инокъ множество съвокупис, и славословие и в церкви, и в келіах, и молитва непрестающія к Богу? (Епифаний: 336).

Именно с построением первой часовни рушится представление о лесе и территории в широком смысле как о притоне зла. В свете культурного преобразования он тоже приобретает новые значения.

И как утверждает Веденин,

Территориальные общности культуры и природы определяются как локализованные в пространстве и во времени совокупности однородных элементов или событий, характеризующих процессы и результаты культурной деятельности или природного развития (Веденин 1997: 15).

Три раза в истории страны старались разрушить эту сеть, отказываясь от исторической памяти: во времена Петра Первого, Екатерины Второй²³ и в советские времена. В 1762 в России существовал 881 монастырь, из которых 678 мужских и 203 женских, в 1764 из-за екатерининской реформы во всей России осталось 385 монастырей: 318 мужских и 67 женских, которые пребывали в крайней нужде.

В советскую эпоху к закрытию монастырей и сносу церквей прибавилось переименование объектов, большинство названий было заменено, особенно тех, которые вызывали в па-

23 Несмотря на то, что Екатерина Вторая публично проявляла твёрдую веру, она презирала православную духовную жизнь, как полемически писал Е. Поселянин в начале этого века: „Вместе с другом своим Вольтером и другими модными руководителями тогдашней мысли, она признавала в религии, главным образом политическое значение – именно род узды для народа. Лишенная искреннего религиозного чувства, она в то же время исполняла все требования научного благочестия. Она не позволяла в своем присутствии говорить против религии, восхищалась проповедями Платона, целовала у духовенства руки, шла иногда в крестных ходах, бывала у Троицы, настаивала на том, чтоб присутствовать при положении в новую раку мощей святого Дмитрия Ростовского” (Поселянин 1905: 94).

мости религиозные ассоциации, и новые названия относились к новой политической обстановке в стране.

Любопытно по поводу культурных перемещений напомнить о проекте русских императриц после Петра Первого переместить Троице-Сергиеву Лавру со всеми её зданиями, сокровищами и мощами в окрестности Петербурга, одновременно с перемещением столицы из Москвы в город, только что основанный Петром.

В целях „усиления” новой северной столицы была даже предпринята политика перевести этот монастырь со всеми его святынями под Петербург; в течение десяти лет (1726-1736) недалеко от Петергофа велось строительство зданий для размещения монастыря, но в дальнейшем от этой затеи отказались, и дело ограничилось лишь созданием там Троице-Сергиевой-Пустыни (Балдин 1987: 57)²⁴.

Петербург родился уже с титулом Святого (Санкт-Петербург). И именно благодаря этому он должен был войти в систему культурно-духовных координат выше указанной сети, реорганизуя её. Троице-Сергиева Лавра, всегда являвшаяся духовным сателлитом Москвы, святого русского города по преимуществу, воплощала в коллективном сознании идею приближения столицы к новому городу, одновременно освящения его. Всё это – примеры разрушения данной обстановки сверху, хотя, конечно, существуют и внутренние естественные причины разложения традиции.

Сегодня „духосфера” опять приобрела большое значение в каждодневной жизни русского народа. Изучение „духосферы” должно начинаться с создания культурно-географических карт²⁵ русской духовной культуры и с выделения на них её культурных стержней. Исследование это должно двигаться

24 Ю.М. Лотман пишет: „В этом же смысле характерно перенесение Петром I столицы в Петербург – на границу. Перенесение политико-административного центра на географическую границу было одновременно перемещением границы в идейно-политический центр государства. А последующие панславистские проекты перенесения столицы в Константинополь перемещали центр даже за пределы всех реальных границ” (Лотман 1996: 190).

25 К сожалению, на русском языке не существует такого всеобщего термина как английский „mapping”.

как по пространственной, так и по временной оси, рассматривая процессы реорганизации „духосферы” в диахронической перспективе до настоящего времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Балдин, В.
1989 *Загорск*, Москва 1989.
- Беседа трёх святителей*
(XII век) *Беседа трёх святителей*, в: ПЛДР. XII век, Москва 1980: 137-148.
- Буслаев, Ф.
1861 *Памятники древне-русской духовной письменности*, в: *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, Санкт-Петербург 1861: 97-132.
- Епифаний Премудрый
(XV век) *Житие Сергия Радонежского. Великие Минеи Четьи*, Санкт-Петербург 1888: I: 1463-1563.
- Житие Филиппа Ирапского*
(XVI век) *Житие Филиппа Ирапского*, в: В.Е. Крушельницкая, *Автобиография и житие в древнерусской литературе*, Санкт-Петербург 1996: 179-203.
- Иванов, В.; Соколов, М. Н.
1988 *Лес*, в: *Мифы народов мира*, Москва 1988: II: 49-50.
- Поселянин, Е. [Погожев]
1905 *Русская церковь и русские подвижники XVIII века*, Санкт-Петербург 1905.
- Лотман, Ю. М.
1992 *Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении*, в: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: II: 121-128.
1996 *Понятие границы*, в: *Внутри мыслящих миров*, Москва 1996: 175-192.

- 1996а *Семиосфера и проблема сюжета*, в: *Внутри мыслящих миров*, Москва 1996: 206-238.
- Лотман, Ю. М.; Успенский, Б. А.
1996 *Отзвуки концепции „Москва – третий Рим” в идеологии Петра Первого*, в: *Избранные статьи*, Таллинн 1996: III: 201-211.
- Миролюбов, Ю.
Русский языческий фольклор. Очерки быта и нравов, Мюнхен 1982: V.
- Мокеев Г.
1992 *Можайск – священный город русский*, Москва 1992.
- Муравьев, А.
1846 *Путешествие по святым местам русским*, Санкт-Петербург 1846.
1854 *Русская Фиваида на Севере*, Санкт-Петербург 1854.
- Пахомий Серб
(XV век) *Житие и подвиги преподобного отца нашего игумена Кирилла*, в: *Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские*, Санкт-Петербург 1993: 50-157.
- Сморгунова, Е. М.
2000 *Город Кашин-Земной образ небесного Иерусалима, или „Богословие в камне”*, в: *Русская провинция: миф-текст-реальность*, Москва – Санкт-Петербург 2000: 368-384.
- Топоров, В. Н.
1995 *Святость и святые в русской духовной культуре*, Москва 1995: I.
- Федотов, Г.
1989 *Святые древней Руси*, Париж 1989.

Флоренский, П.

1985

У водоразделов мысли, в: *Собрание сочинений. Статьи по искусству*, Париж 1985: I.

1999

Письмо Вл. Ив. Вернадскому, в: *Сочинения*, Москва 1999: III: 449-452.

Jacob, C.

1999

Mapping in the Mind: the Earth from Ancient Alexandria, в: *Mappings*, London 1999.

Le Goff, J.

1999

Il deserto-foresta nell'Occidente medievale, в: *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente Medievale*, Roma – Bari 1999.

Strada, V.

1999

L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa, в: *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia 1999.

МУЛЬТФИЛЬМЫ БРЕЙГЕЛЯ И ОБРАЗ ВОЛГИ
В МЕЖДУ СОБАКОЙ И ВОЛКОМ
САШИ СОКОЛОВА

Марио Карамитти

Между собакой и волком (Соколов 1989; написано в 1980 г.) – текст, имеющий решающее значение в формальных поисках Соколова, – рождается из глубочайших интимных отношений автора с совершенно особым местом, а именно, с охотничьим заповедником Безбородовское в районе Конаково в верховьях Волги, где Соколов работал егерем в течение полутора лет, с 1972 по 1973г. В книге, где персонажи представляются призрачными и неуловимыми тенями, единственными поистине реальными действующими лицами являются дикая и многообразная, магически чарующая природа и Волга, именуемая татарским именем Итиль, – архетип реки и одновременно конкретная река, текущая ещё не столь широким и бурным потоком в окрестностях Твери. Равным образом недвусмысленны и указания на нравы, обычаи, реки самогона и жестокие драки обитателей этих мест. Всё это, безусловно, подчиняется, порождая странные и завораживающие эффекты, формам и формулам экспериментирования.

Повествование, отмеченное парадигматической фрагментарностью, сосредоточено на двух персонажах, или, точнее, полиперсонажах, представляющих собой гравитационные полюса книги. Это, с одной стороны, Илья Петрикеич Зынзырэла, Джинджирэла или даже Синдерэла, вбирающий в себя импульсы, идущие из низких и глубинных слоёв. Он ремесленник, преимущественно точильщик, и затем, в калейдоскопе эпизодов, – кожевник, наждачник, старьевщик, лудильщик, картонажник... Этот персонаж скрыто воплощает в себе излюбленную идею Соколова о „мастере” как самом материальном хранителе секретов формы и истинном воплощении идеала художника. Это также ещё один безногий персонаж в бесконечной галерее калек Соколова, опустившийся изгой, но в то же время и бродячий музыкант, играющий на гармонии подобно древним каликам. Высокий и поверхностный уровень многогранного искусства Соколова связан также с образом

молодого провинциального интеллигента Якова Ильича Паламахтерова, или Алфеева, Альбатросова, Запойного Охотника и т.п. От одного двойника к другому он предстаёт перед нами в образе рассыльного, лейтенанта царской армии, моряка, типографа в Москве девятнадцатого столетия, до тех пор пока в свою очередь не потеряет, хотя лишь на время, свои конечности и не откроет, что он брат и сын Ильи. Впрочем, главным образом, он – поэт реалистического направления и сомнительного таланта, который, в соответствии с уже канонической самоуничижительной автобиографической проекцией (от Ремизова и Розанова до Венички Ерофеева), проводит время в охоте и попойках и в написании стихов с барабанным ритмом, витающих между частушкой и концептуализмом. В лабиринте наложенных слоёв, соответствий и ссылок, составляющих неразрывную паутину, особое значение приобретают два мотива, которые представляют собой *trait d'union* между двумя главным героями. Речь идёт о страсти обоих к женскому полиперсонажу Орине-Марии, воплощении смерти, неполноценной девочке, но в то же время – подруге Ильи и матери Якова Ильича. Нападение Ильи на одну из собак Якова, которую он принял за волка, порождает героически-комическое крещендо насилия, которому суждено вылиться в убийство Ильи сыном. Впрочем, узнавание происходит в некоем укромном уголке текста, так что и читатели, и персонажи могут считать себя вправе не принимать его во внимание. Одно из *alter ego* Якова является также автором очерка по истории искусства, включающего в себя описание ряда картин, которые частично можно свести к известным прототипам. Данные картины варьируются, перекрещиваются и расширяются живописными проекциями прозаических текстов. Этот раздел в духе всеохватывающей оргии синестезии носит название, заимствованное из Мусоргского, – *Картинки с выставки*. Именно одна из описанных картин, *Охотники на снегу* Питера Брейгеля, позволяет нам осознать в полной мере всю оригинальность принципа наложения персонажей и сюжетов, на котором зиждется книга Соколова.



П. Брейгель, *Охотники на снегу*

Охотники на снегу – это первая из незавершённого цикла картин, посвящённых Питером Брейгелем месяцам года. Она, вероятно, олицетворяет январь или декабрь и играет важную роль соединительного элемента в рамках сложной структуры *Между собакой и волком*. В одном из своих интервью Соколов заявил, что во время посещения *Kunsthistorisches Museum* в Вене в первые годы эмиграции он убедился в удивительной схожести пейзажа, изображённого Брейгелем, с видами правобережья Волги в районе Конаково. Более того, писатель идёт дальше, утверждая:

Мой сюжет написан по этой картине. Сюжет книги протекает в ней, в ней живут мои герои, и я там тоже живу (Соколов 1997: 200).

Тотчас же представляется очевидной сложность уровней контаминации между реальным, воображаемым и живописным пространством, к которому присоединяется постоянный сдвиг временных координат. Картина описывается Соколо-

вым в трёх отдельных отрывках. Первый эпизод повествует о возвращении с охоты одного из многочисленных *alter ego* Якова и выливается в чрезвычайно детальное описание картины Брейгеля (Соколов 1989: 8: 69). Второй пассаж – стихотворение Запойного Охотника *К незнакомому живописцу*, в котором картина Брейгеля идентифицируется с видом, открывающимся из его окна (Соколов 1989: 8: 88). В третьем отрывке, построенном на стилизации стихотворения Пушкина *Подъезжая под Ижору (там же, 9: 73)*, связь с картиной Брейгеля является более зашифрованной и менее однозначной именно из-за неуловимости, свойственной приёмам контаминации и наслонения.

Прежде всего следует подчеркнуть, что главной функцией картины Брейгеля внутри текста Соколова является создание независимого, ограниченного микрокосма с ярко выраженными отличительными характеристиками, к которому легче применить весьма экстравагантные физические, биологические и моральные законы. Этому служит и недвусмысленное указание на рамки картины и окна, которые ещё более усиливают впечатление границ повествовательного пространства. Атмосфера цитатности, доминирующая над романом, представляется безусловно усиленной данной авторитетной и инвазирующей формой самоиллюстрации. Пейзаж Городнища, города вне времени, являющегося местом повествования, совпадает и сливается с фламандским пейзажем, приобретает характерные для последнего шпигели, сохраняя при этом своё созвездие приютов для инвалидов и слепых. Реальный прототип – пейзаж правобережья Волги в районе Конаково с его бараками и трубами – не уничтожается, но лишь распадается во времени и в тексте на части, которые соединяются между собой целым рядом дополнительных топографических описаний и отсылок. Картина Брейгеля, очевидно, прекрасно гармонирует также с доминирующим принципом гладкости. Равнина, река, пруды, лёд и нивелирующий всё это снег... Всё же, что не гладкое, исчезает: в тексте почти нет следа лесов, которые являются неотъемлемым элементом пейзажа верховьев Волги. Вероятно, они с присущей им тайной, основанной на вертикальности и на переплетении, создавали бы слишком большой диссонанс. Здесь отсутствует также ветер, главный символ восстания в *Школе для дураков*, и остаётся мир „тише воды, ниже

травы”, неопределённый, но увлекательный, закрытый, косный и непредсказуемый.

Бесспорным главным действующим лицом картины и книги является река – всеохватывающая и многогранная сущность, растекающаяся на притоки, излучины, озерца, пруды, плесы и протоки и достигающая самых сокровенных уголков текста. Лишь реке Запойный Охотник доверяет бутылки со своими стихами. В реку возвращаются мёртвые, в реке или неподалёку проходят любовные свидания, по реке ходят зимой или носятся в санях и на коньках, а летом переплывают её в лодках. В тексте, однако, нет ни малейшего намёка на волжские пароходы. К дебаркадерам „причаливают” поезда, доминирующий символ прозы Соколова и единственный указатель на современность в мире, который пересекает лишь телега, расположенная в центре картины, или подъезжающая к Ижорам в третьем из рассматриваемых эпизодов. Река, таким образом, является основным местом для полуязыческих обрядов, для мелких комических подвигов охотников, подмеченных и описанных в тонах, переходящих в эпос, будь то трагические состязания конькобежцев на льду или схватка Ильи с предполагаемым волком. Волга превращается в Итиль, и это превращение касается не только названия. Итиль – мифическая река, никогда ранее не описанная другими, и столь же древняя, как и Русь каликов, Даниила Заточника, Николая Угодника, которые все в гротескной форме упоминаются в тексте. В центре данного мифа располагается загадочная фигура волка, заключающая в себе, кроме всего прочего, богатейший фольклорный субстрат. Данная фигура в конечном итоге накладывается на образ реки, называемой также „Волчьей рекой”, и на место действия, часто именуемое „Заволчьем”. Когда точильщиков и егерей спрашивают о конкретном местонахождении и размерах этого призрачного Заволжья, те с уверенностью отвечают:

Полагаем Заволчьем такие места, которые за Волчьей лежат, с которого бы берега не соблюдать (Соколов 1989: 9: 76).

Бездонная и зыбкая тайна распространения и преодолимости Волги является одним из основных ключей для прочтения книги уже лишь потому, что по ту сторону реки живут

мёртвые, которые частенько возвращаются в Городнище по своим делам или, по крайней мере, регулярно пользуются услугами безупречно функционирующей почты.

Сумерки являются почти статическим временным фактором, имманентным всей книге в целом. И, как с очевидностью явствует из картины Брейгеля, это также цветовой фактор. Однако сумерки – это отнюдь не томный катализатор меланхолической созерцательности, как по возвращении с охоты подсказывает нам *alter ego* Якова. Это место исчезновений, неопределённости, место невероятных преобразований и метаморфоз. Это поистине душа книги и её персонажей. И это также ключ к её загадкам и глубоким скрытым смыслам: достаточно сказать, что это ключ к её названию, основывающемуся на редком идиоматизме (использованном также Пушкиным в *Онегине*), который представляет собой кальку с французского *entre chien et loup*. Однако данное название является также ребусом, поскольку лишь очень немногие носители русского языка знают, что выражение „между собакой и волком” относится именно к сумеркам, к тому моменту, когда пастух не в состоянии более отличить свою собаку от нападающего волка. Придавая столь большое значение сцене, где Илья действительно путает собаку с волком, Соколов производит нечто иное, как реализацию идиоматизма, разбавляя, однако, холодную виртуозность ироничной мотивацией (Илью заставляет ошибиться значительная доза алкоголя) и целым рядом собак, волков, кошек и лисиц, реальных и метафорических, которые развёртывают семантическую связь, превращая её в запутанную сеть логических и текстовых связей. Впрочем, собака и волк, в конечном итоге, ничто иное, как то же самое животное на различных ступенях эволюции. Поэтому они выступают как две почти полностью взаимозаменяемые и „сосуществующие” версии одного текста. Таким образом, пара собака-волк – лишь первое звено бесконечной цепи совпадающих антиномий, включающих в себя различные раздвоения персонажей, жизнь и смерть, прозу и поэзию, а также ворону и жар-птицу, отождествлённых в первом из рассмотренных отрывков. Все они, однако, хранят в себе богатейший коннотационный багаж, наилучшим образом выраженный в паре, представленной двумя берегами Волги. Теоретически мы можем представить их себе наложенными друг на друга. Кроме того, они свя-

заны таинственной тропой, ведущей в прошлое, и, что наиболее важно, несут в себе ослепительную идею бесконечного пространства, заключённого в точных физических границах.

Не случайно с чрезвычайной непринуждённостью смотрит на время и пространство Запойный Охотник, который в стихотворении, посвящённом картине Брейгеля, воспринимает как гладкий *continuum* расстояние, отделяющее Фламандию XVI века от его блеклого Городнища. Его смущают формы *demodé* одежд охотников, но ничто не в состоянии разуверить его в том, что пейзаж на холсте полностью совпадает с видом, открывающимся ему из окна. Таким образом, перед нами ещё одно подтверждение, что в Городнище вперемешку нагромождаются впечатления и шлак веков. Есть, однако, обстоятельство, относительно которого охотник не имеет сомнений: позлащённые ягдташи и прочая роскошь, которую позволяют себе фламандские охотники, совершенно неприемлемы в настоящей ситуации, и точнее, в советском обществе. И именно это – одно из главных достоинств книги: Соколов демонстрирует тончайшую чувствительность к повседневной реальности. Он способен говорить о моральной деградации, алкоголизме, дефиците и сборе стеклотары, не только избегая обычных клише хронистов советского быта, но даже не используя ни одного слова, которое обладало бы каким-либо советским семантическим колоритом. Время у Соколова определяется по праздникам юлианского календаря, а почта доставляется верховыми.

Третий отрывок показывает нам в ещё более тонкой и интригующей манере функционирование механизма наслоения, хотя на первый взгляд связь с картиной Брейгеля представляется несколько сомнительной. Отличия макроскопические: другой город, другое время года, внезапно появляющаяся кудрявая голова Пушкина. Безусловно, летний пейзаж может быть аспектом транспонирования картины через все времена года, произведённого также в других „картинках и выставках”. Естественно присутствует река и вездесущие вороны. Затем телега, лодки, бани. Но самое главное, в сущности, то, что мы, читатели, уже знаем, как называется деревня, название которой Пушкин настоятельно пытается узнать, ибо Илья уже задал (Соколов 1989: 8: 91) этот же вопрос толстому мельнику и его придурковатому помощнику, некоему Алладину Рахматулину, который, между прочим, уже умер. И с начала первой

главы (*там же*, 69) мы знаем, что мельница и деревня с непроизносимым названием Малокулебяково находятся у ворот Городнища на правом берегу Итили. Всё совпадает, всё наслаивается друг на друга. Я предпочёл бы говорить именно о наслоении, а не о нагромождении или чрезмерности. Данные типично барочные и постмодернистские черты не чужды, безусловно, Соколову, но они в меньшей степени присутствуют в этой наиболее поэтической и воздушной работе писателя. В самом деле, наслоение функционирует, сохраняя независимость и свободу различных конкурирующих версий, не стимулирует их столкновение, но способствует экстраполяции и сопоставлению с тем, чтобы определённое направление или определённая гипотеза могли каким-то образом возобладать по усмотрению читателя. Попробуем же представить себе этого идеального читателя-соучастника, столь необходимого Соколову, когда он накладывает один на другой многочисленные схожие кусочки, составляющие один из эпизодов или собирательный образ одного из персонажей. Гладкость остаётся, но мало-помалу нарушается статичность, и берёт начало чрезвычайно медленное движение, порождаемое совпадением многочисленных мелких деталей текста. Текст наконец оживает, и самым близким аналогом данного процесса мне представляются сотни рисунков, необходимых для создания движения в мультфильме.

ЛИТЕРАТУРА

Соколов, С.

1989

Между собакой и волком, „Волга”, 1989: 8: 62-92;
„Волга”, 1989: 9: 70-107.

1997

Интервью, „Ясная поляна”, 1997: 2.

THE IMAGE OF MUSCOVY IN EARLY XVII CENTURY POLISH LITERATURE

Luca Bernardini

Foreign travellers arriving in the early XVII century Moscow often felt they were in a political frame of unreal events: the reigning Tzar had “miraculously” escaped death thanks to a providential exchange of people, and succeeded in defeating the “necromancer” Boris Godunov, only to be in his turn – after his death – accused of witchcraft. On the other hand, after the death of the supposed Pretender, Vasilij Šujskij and his accomplices wanted to prove the real and royal identity of the corpse offered to the people as that of little Dmitrij Ivanovič making miracles and recoveries happen on his tomb.

It is not at all surprising therefore, that Muscovite reality has often appeared to many of the Polish observers arriving in the country after the *Smuta* events as marked by appearances, mirages, and real simulacra. The very character of Muscovites, accused of tending to “deceitfulness” if not even of lies and fraud, and the immense vastity of the country contributed to creating illusory figures hiding the facts of empiric historical and geographical reality.

The perception of reality by the foreign observers was made more complicated by the Muscovite passion for secrecy, and their tendency to adapt any anomalous situation to the immutable rules of an autocratic universe. Not only the political data, but everything concerning the real aspect of the territory seemed to undergo a process of mystification. Diplomatic delegations reaching the country were not permitted to move freely if not kept in virtual imprisonment. Jesuit Antonio Possevino, describing his stay in Moscow where he was an ambassador to Ivan IV, noticed in his *Moscovia* that “we were forbidden to leave our home and to send someone outside without great need” (Possevino 1611: 43). The obsession for secrecy seemed to spring up in Muscovites every time they perceived the remote possibility of a threat coming to their immense country, even if this came from a few individual foreigners. When the Polish diplomatic delegation led by Lew Sapieha, that had arrived at Moscow in 1600, expressed the desire to return to their country, owing to the *impasse* blocking the talks for

an everlasting peace between Muscovy and the *Rzeczpospolita*, the ambassadors realized they had been kept in utter isolation, surrounded by a curtain of mystery and hostility. Antonio Possevino had already described this way of limiting the view and the ability to observe by foreign diplomatic delegations, pointing out how ambassadors in Moscow were accommodated in a house surrounded by a huge palisade, “so that nobody can look into the home of others, or converse with anyone else” (Possevino 1611: 7).

The curtain drawn before foreign observers' eyes consisted not only in the top secrecy in which the data relating to the economic, social and historical reality of the country were kept, but in a complex system of camouflage consisting in the skillful manipulation of some of these data. Appearances were one of the essential pawns in the chess game of political and diplomatic relationships between the Muscovite state and other countries. Practically all the foreign embassies coming to Moscow felt they were in the middle of a huge theatrical play, i.e. they realized they were before an enormous stage set up in order to impress and frighten them. Eliaz Pielgrzymowski, secretary of Lew Sapieha's embassy to Boris Godunov, wrote in his report of the mission that upon their entry in Smolensk the Polish diplomats had noticed an enormous crowd gathered on the road, waiting for their arrival: they had seemingly been forced to leave their homes to be seen on the embassy's route (Pielgrzymowski 1601: 10). The imperial ambassador Sigmund Herberstein, who arrived in Moscow in 1526, also had had the same impression. He was certain there was nothing casual in the crowding of citizens of the capital around foreign diplomats: he was sure it was a way to inflate the real density of population by displaying the approaching ambassadors huge crowds of people, obliged to be seen on the road (Herberstein 1600: 93). Paweł Łęczycki would explain this in his translation of Giovanni Botero's *Relazioni universali* by pointing out how Muscovites were happy to impress foreigners by displays of strength, resorting to tricks in order to make crowds of people seem to be larger than they actually were: for this reason it could happen that the same group of Moscow's inhabitants had to run from one place to another, and therefore to meet the ambassadors' eye more than once (Łęczycki 1609: I: 159). Possevino seemed to believe that Paolo Giovio in his *De legatione Moschovitarum* had grossly overestimated the populations of many cities in Muscovy – as had happened in several

other reports from ambassadors – because “they had not well understood the habit of Muscovites, who are used to gather men and place them in the main and highest positions of fortresses, while the Ambassadors of princes are received with exquisite honors” (Possevino 1611: 30). Not only the number, but also the appearance of people was skillfully manipulated in order to convey a sense of strength and wealth. In 1604, after two years of famine, Boris Godunov displayed his starving people in their best clothes, to impress Emperor's Ambassador Heinrich Von Logau (Bussow 1961: 98).

Not only the population size, but also the huge extension of the country – and of some of its cities – were proudly and gladly shown off by the Muscovites on the arrival of diplomatic delegations, in order to exert a sort of psychological pressure on the newcomers, to intimidate them and make them feel lost before the vastness of the spaces. Once in Muscovy, newcomers not only realised that they were the audience of a show where Russians played the role of extras, but they had the distinct feeling that their itinerary had been overstretched by frequent stops and unnecessary winding routes (Pielgrzymowski 1601: 6, Dyjamentowski 1901: 152). Elias Pielgrzymowski had described Lew Sapieha's embassy's entry to Moscow in October 1600. “Riding their horses [the Muscovite *pristavs*] led those gentlemen [the Polish diplomats] across the city going now through here, now through there, displaying the extension of the city: they were able to reach the diplomatic residence only in the evening” (Pielgrzymowski 1601: 6v). The huge Russian distances were further lengthened to confuse an alien observer as to the real size of the country. An anonymous Italian report of a journey to False Demetrius' Moscow gives the same impression of a desire to expand distances: as soon as foreign ambassadors had crossed the Empire's boundaries, they would feel as if they were facing a sort of lengthening of their itinerary. Diplomats staying in Smolensk waiting for instruction from Moscow could expect to stay there at least eight days, because the same *pristav* that had received them at the boundary, once sent to the capital to get their orders were subjected to the “law” of the increase of distances: “from Smolensk to Moscow... it is seventy leagues, although the Muscovites, to make their things look larger, make them to be one hundred”. When the ambassadors had received the approval for their arrival in the capital, they could

expect a further “removal” of their goal, because the Muscovite *pristav* “make the days short when travelling and go slowly to prove that the distance is greater than it is: from Smolensk to Moscow they stop at every Podvoda to change their horses”. A few years later the author of the memoirs attributed to Dyjamentowski would mention the same experience when moving from Vologda to the Muscovite-Lithuanian boundary. He had realized that “we had gone 40 verstas to reach the river Jagorta, which flows at only 20 leagues from Vologda. We couldn’t understand why they were taking us around the world, if it wasn’t because they wanted their country to seem extremely vast” (Dyjamentowski 1901: 152). Distances in Muscovy – which were large in themselves – were evidently increased in order to make them seem even larger, so that foreign observers would literally get lost and wouldn’t be able to make any form of careful analysis, or an accurate report of the reality they had met.

As weird as it may seem, statistical data such as those concerning the size – and number of inhabitants – of Muscovite cities, was exceptionally inconsistent. Yet this was one of the main ways of representing the territorial and urban planning aspects of Muscovy by foreign observers. As a matter of fact, Poles who arrived in Moscow to participate in the False Demetrius’ wedding with Maryna Mniszech and who were subsequently kept in captivity after Vasilij Šujskij’s *coup d’état* (May 27th, 1606) relished in the thought of revenge offered by the unique chance to disclose and spread all over the world news about the real demographic and geographic relevance of Muscovy (Łęczycki 1609: I: 3). For this reason, XVII century Polish translators of previous Western descriptions of Muscovy were particularly solicitous to correct any information related to the extension, appearance and population of Russian cities. The perception of the image of Moscow – and that of other Russian towns – seems to be conditioned for the Polish observers by the suspicions and mistrust caused both by the Muscovite political practice of making up a kingdom of appearances founded on the miraculous multiplication and increase of distances, and by a positive personal intent of denigrating anything they saw in Russia after the massacre committed during the “bloody wedding” of May 27th. Both Niemojewski (Niemojewski 1899: 23) and Łęczycki (Łęczycki 1609: III: 53) deemed that Moscow’s population had been overrated by Possevino and Botero, and pro-

posed a smaller number of inhabitants, many of whom (stated Łęczycki) in that lapse of time had either been drowned or impaled. Łęczycki (1609: I: 159-160) thought it was pure folly to compare Novgorod to Rome; Niemojewski (1899: 12) revised his own judgement about Możejsk, “a bunch of huts”, previously described as a town “not at all bad”; Dyjamentowski (1901: 140) argued with Guagnino's description of Vologda, presenting it as a less equipped and defended and with fewer amenities than “the one sketched by certain cosmographs”. Such a display of sensitivity towards the issue of the real size of Russian towns was mostly caused by a hidden imperialistic project of conquest and a blatant need for some revenge on the “treacherous Muscovites”. Samuel Węślawski, author of *Victor & Victus Vincentius Corvinus Gosiewski*, published in Vilna in 1691, reported the opinion expressed at his time by Adam Olearius, a representative of Holstein's diplomatic mission which had arrived in Moscow in 1633, that “from afar Moscow reminds us of Jerusalem, but as we reach it, it looks rather like Bethlehem”¹ (Węślawski 1691: 266). According to Paweł Łęczycki, it was the inhabitants of the Muscovite capital who were responsible for the unacceptable comparison between Moscow – “a tiny town” – and Jerusalem: this derogatory reduction of Moscow's greatness and importance is entirely due to the Polish translator of the *Relazioni universali*, as there is no trace of it in Botero's original text. Łęczycki shows a typical Polish feeling for the problem of ascertaining the real demographic entity of Muscovy, and the real size and relevance of its towns. If Botero – using the information given in Possevino's *Moscovia* – had ascribed to Moscow a population of 30.000 inhabitants, the author of the Polish translation would take care – as it we have noted – of specifying that “nowadays in year 1606 it has no longer so many because many of them have been impaled or drowned” (Łęczycki 1609: III: 53). The first impression of the city, which was generally positive – due to the splendor of its churches and the vastness of its spaces – was often radically revised in order to deny any value to anything that was

1 It is worth to quote Olearius's words in Węślawski's latin translation: “*In-tuetibus (inquit) e longiquo Moscuam, videtur representari Hierosolyma: ubi vero intus ventus est, reperitur esse Bethleem, quod vocabulum in Germania significat Civitatem paupertatis*”.

Muscovite. *Podstoli's* Niemojewski way of describing Moscow is paradigmatic for the examined memoirs:

In the eyes of those coming to the city, it appears to be very large, but as soon as they are inside they can see how much space is taken by the palaces and their courts, the shops of merchants and other places meant for sale, and that the extension of the city is due to the very great number of churches, 700, and monasteries (Niemojewski 1899: 23).

Such a derogatory attitude towards the real size of Moscow and other Russian cities by the Polish observers must not be considered as only due to personal ill will towards the capital's population. Some time before Antonio Possevino had noticed that some of the Russian towns, such as Smolensk, Novgorod and Pskov, seemed to have more inhabitants than they really had "owing to the large spaces of Churches and houses", and that "the kingly city of Moscow... at first sight appears as a large city", but approaching and entering it one could realize that "the houses occupy a large part of the ground": the impression of its vastity was given both by "the large extension of many squares, mostly the main one [Red Square]" and by "the great circle taken by Churches" (Possevino 1611: 30-31). It is therefore easy to realize that Niemojewski's observations consist essentially in a translation of what the Jesuit Father had written 23 years before, also if it is not to be believed that derogatory or "diminishing" procedures have been applied only to the city of Moscow: in the first version of the *podstoli's* memoirs Możejask was described as a town "altogether not too bad" ("miasteczko niezłe"), whereas in the second version of his *pa-miętnik* Niemojewski would call it "a bunch of huts they call a town" (Niemojewski 1899: 12)². According to Dyjamentowski (or – according to some literature – Roźniatowski), the author of a dia-

2 Such a sudden change in Niemojewski's feelings can be easily understood if we take into account the history of his text. The first version – nothing more than a travel diary – was written before January 1607, and extensively reworked only after the *podstoli's* return to Poland, in 1608. Rewriting his diary as memoirs, Niemojewski gave voice to resentment and bad feelings aroused by the massacre of May 27th, 1606, when the supposed Demetrius and many of his Polish followers were slain during the *coup d'état* organized by Vasilij Šujskij and his accomplices.

ry hastily attributed to Maryna Mniszech, he has taken advantage of his own observations to deny any authority to those who had described Vologda in less derogatory terms than those suggested to him as a result of his own resentment for being a deportee who longed to return home from Jaroslavl' rather than being moved to a town still farther away from Poland: "the town is infinitely less garrisoned and much more insignificant than Jaroslavl'... Its defensive potential is much weaker and can't be compared to that of the cosmographer's description" (Dyjamentowski 1901: 140). The "cosmograph" with whom Dyjamentowski polemizes is almost certainly Alessandro Guagnini, the author of *Sarmatiae Europae Descriptio* published in Cracow in 1578.

Often the description of Moscow's buildings is as polemic. Writing about the monastery in the Kremlin, Niemojewski wanted to underscore the lack of rationality and structural rigour in Muscovite architecture "tiny cells... built as always in Muscovy using round, not squared wood, very small and low" (Niemojewski 1899: 19). In the same way Niemojewski depicted the apartments of the *Velikij Knjaz*: "tiny wooden rooms with a low ceiling built using not squared timber". In the pictures of Moscow given by Niemojewski, one has the impression of a certain correspondence between the wild and chaotic space of the city and the narrow, oppressive atmosphere of their interiors. The only luxury in the hall of the False Demetrius' apartments would have been due to the ornaments that Mikołaj Wolski, Zygmunt's Vasa court marshal, had brought from Poland to Moscow, and only the throne hall seemed – according to the *podstoli*'s impressions – to be marked by a real imperial splendour. Dyjamentowski – who had seen at the Kremlin "wooden but decorous rooms" – was not of the same opinion, having obtained from the Tzar's residence an impression of simplicity and elegance (Dyjamentowski 1901: 152). Also another Polish participant at the *Smuta*'s events, Samuel Maskiewicz, noticed how much the False Demetrius had done to give the Kremlin a more solemn and splendid appearance. It was customary for all tzars to rebuild their own residence at the Kremlin in their taste, destroying those of their predecessors, and so it was that the Pretender's were the most beautiful, mainly because they had been decorated "in the Polish way", although for this very reason were later on destroyed by Vasilij Šujskij (Maskiewicz 1961: 146).

One piece of data regarding the urban organization of Moscow that has most interested Polish observers was its (obvious) correspondence to the political system and the social relationships in force in the country. The nobles coming from the *Rzeczpospolita* were surprised and puzzled by the fact that their Muscovite counterpart, the boyars, were obliged to settle and reside in the city, and as a general rule they were not allowed to live either in the country or in the villages. The centralization of the life of the boyars in the capital was remarkable as the political and social system of the *Rzeczpospolita* had the magnates living in country homes almost completely autonomous from central institutions. Samuel Węśławski stated quite clearly the causes for the concentration in cities of the Russian nobles: it was because of the likelihood of Muscovite people to raise riots and turmoil and their declared hostility to the nobility as an intermediate social and political class. This was what had compelled the Great Prince and all the most important nobles to reside in the Capital, with the strict prohibition for the *boyars* to go to their country estates except on especially set dates. At the same time, the Muscovite sovereign was thus able to keep under his control a nobility not averse to plots and manoeuvres (Węśławski 1691: 283).

Niemojewski also considered another feature of the city of Moscow as due to the enslavement by the autocrats of the most influential classes, such as the lack of *kamienice*, masonry buildings, and of dwellings providing a *światlica*, a room for guests. Only under the new Tzar were some nobles allowed to build a masonry house “*ex speciali gratia*” (Niemojewski 1899: 27). For Polish observers the merit of having started to give Moscow a different urban outlook, thanks to the introduction of stone masonry, was thanks to the presumed Dmitrij Ivanovič, who gave the city a more solid, more “organic”, less fluctuating appearance. Urban planning choices made by the False Demetrius were seen as due to his will to relax the grasp of autocratic control over Muscovite society, and to introduce a greater degree of freedom and of personal enterprise. A question may arise concerning the chaotic image of wild Muscovite wooden architecture handed down by the memoirs of Polish travellers. Such building practice for the authors of *pamiętniki* should be considered only as a consequence of autocratic tyranny, as an after effect of the political system ruling the country. Other causes can obviously be – and were at the time – given for this

fact. There are other Western observers of the Muscovite reality who were keen to seek the reasons for this occurrence more in the sphere of economics and of geographic and climatic conditions, rather than in the political system. Giles Fletcher had written in his *Of The Russe Common Wealth* (1591) that wooden buildings in Moscow seemed to conform to precise rational and practical criteria, stemming mainly from the local climate and nature: “This building seemeth farre better for their countrie, then that of stone and bricke: as being colder and more dampish then their wooden houses, specially of firre, that is a dry and warme wood” (Fletcher 1591: 19). Polish commentators don't seem to have taken into account this kind of reasoning. In his examination of the main features of Muscovite civilisation, as it appeared in the first version of his travel diary, Niemojewski – as far as it concerned local dwellings – noticed that “nobody has even a tiny mansion, only wooden houses, built with round, unsquared timber... not to speak of tapestry” (Niemojewski 1899: 171). Paweł Łęczycki would add to this that only a few boyars of the Duma or very wealthy merchants owned an entertainment hall, economically built, with small windows and pitiable stoves, and a roof made of barely peeled boards. The lack of “światlice”, or guest halls, seemed to be a particularly serious matter to the *szlachcice*, who had a real tradition for hospitality – one of the pillars of the sarmatic way of life.

In describing the urban planning of Moscow and the poor wooden architecture of Russian buildings, Poles saw this as depending on the autocratic character of Russian rule: it was the Tzar – according to such a point of view – that decided who should live where, and even what materials a house should be built with (Niemojewski 1899: 171). In the first version of his memoirs, Niemojewski simply related in detail the building techniques employed in Muscovy, emphasizing the use of unsquared timber, the presence of doors so low that one had to bend to go inside, and the fact that roofs were not covered “gonty” (laths), but only with beech bark. In the following version of his *pamiętnik* the *podstoli* pointed out that the lack of houses built with squared timber in Muscovy was not due to casual causes, nor to ignorance of building techniques, but to an express prohibition. Niemojewski supported the opinion – with supporting evidence – that stone buildings were forbidden by the Autocrat:

In Ivan's times, a boyar who had been an ambassador to Poland had noticed our way of building, and when he got back he had an *izba* built with squared timber. As soon as the *Velikij Knjaz'* heard of it, he ordered the populace to splash the house with mud, and to pull it down, stating that he would make it look like everyone's else (Niemojewski 1899: 173).

We can only surmise how Muscovite architecture was seen in XVII century Polish, though, we do have an idea of the "archaetypical" quality likely to develop in a later literary *topos*:

Gdzieniegdzie drzewa, siekierą zrabane,
odarte i w stos złożone poziomy,
tworzą kształt dziwny, jakby dach i ścianę,
i ludzi kryjl i zowią się – "domy".
(Mickiewicz 1955: 269)

Here and there – trees, cut with an ax
Peeled and set in stacks,
In a weird way, as of roofs and walls
Hide people and are being called "houses".

Another Polish traveller in Moscow – maybe the most famous one – some 230 years later was to wonder whether the chaotic Muscovite architecture should be seen as a result of tyrannical rule: in his *Droga do Rosji* Adam Mickiewicz voiced his suspicions about what might have been a connection between the "deconstructed" architecture of the Russian *izba* and the enslavement of its inhabitants. A question that was far from being "russophobic" and chauvinistic. In fact, during the same period, Pëtr Čaadaev bitterly noted in his *First philosophical letter* that while all over the world people were busy building, in Russia "we went on living cramped in our shacks made of hay and wood" (Čaadaev 1970: 57).

BIBLIOGRAPHY

- Bussow, K.
1961 *Moskovskaja Hronika. 1584-1613*, edited by I.I. Smirnov, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva – Leningrad 1961: 401.

- Čadaev, P.
1970 *Lettres philosophiques adressées a une dame*, présentées par François Rouleau, Librairie des Cinq Continents, Paris s.d. (1970): 294.
- Dyjamentowski, W.
1901 *Diariusz Wacława Dyjamentowskiego*, in: *Polska i Moskwa w pierwszej połowie wieku XVII*, Aleksander Hirschberg (ed.), Nakładem zakładu im. Ossolińskich, Lwów 1901: 11-166.
- Fletcher, G.
1591 *Of the Russe Common Wealth Or Maner Of Government By The Russe Emperour*, Thomas Charde, London 1591, in: *Russia At The Close Of The Sixteenth Century comprising the treatise "Of the Russe Common Wealth"*, by Dr. Giles Fletcher; and "The travels of Sir Jerome Horsey", Hakluyt Society, First Series, No. XX-MDCCCLVI, Reprinted, edited by Edward A. Bond, Burt Franklin, Publisher, New York, s.a., pp. [CXXXIV] 152.
- Herberstein, S.
1600 *Rerum Moscoviticarum Commentarii*, in: *Rerum Moscoviticarum Auctores varii*, Apud hæredes Andreae Wecheli, Francofurti 1600: 1-117.
- Łęczycki, P.
1609 *Relatiæ Powszechne*, w Drukarni Mikołaja Loba, Kraków 1609: I-III.
- Mickiewicz, S.
1961 *Pamiętniki Samuela i Bogusława Kazimierza Maszkiewiczów*, edited by A. Sajkowski e W. Czapliński, ZNIO, Warszawa 1961: 324.
- Mickiewicz, A.
1955 *Droga do Rosji*, in: *Dzieła, Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa 1955: III: 267-275.
- Niemojewski, S.
1899 *Pamiętnik Stanisława Niemojewskiego (1606-1608)*, edited by Aleksander Hirschberg, we Lwowie,

Nakładem zakładu im. Ossolińskich, Lwów 1899:
336.

Olearius, A.
1658

*Viaggi di Moscovia degli anni 1633, 1634, 1635 e
1636. Libri tre cavati dal tedesco...*, Viterbo 1658:
222.

Pielgrzymowski, E.
1601

*Poselstwo i krótkie spisanie rozprawy z Moskwą y
traktatów w Roku 1601...*, Manuscript "Ossolineum"
4297, L'vivska naukova Biblioteka Im. Stefanika
NANU, L'viv 1601: 156.

Possevino, A.
1611

Commentarii della Moscovia, tradotti in italiano dal
nipote Giovanni Battista Possevino, In Mantova, Per
Aurelio & Lodovico Osanna Fratelli, Stampatori Du-
cali, 1611: [XII] 307.

Wesławski, S.
1691

Victor & Victus Vincentius Corvinus Gosiewski...,
Michaele Weslawski, Vilna 1691: 386.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Маргерита Де Микиель

Если не за границу (за одну границу),
то по всему за край свету – России.
(М. Цветаева, *Наталья Гончарова*)

*Il paesaggio che si riveli ad ogni respiro è disperso
...si profilano tutto attorno orli di separazione
l'addio si sparse in rottami in luoghi stremati dal nome.*
(Т. Scialoia, *Geografia*)

„*Вещь есть пространство, вне / коего вещи нет*”: в этом двустигии Бродского, образцово замысленном и в своей „визуальной” конструкции, маркирующей страницу беспреколовным, дерзким изгибанием, в этих же стихах, не случайно встречающихся на страницах нашего альманаха, заключается, возможно, смысл всего сборника в целом. Ведь это не только предмет – „вещь” поэта или прозаика, который не существует вне пространства, но и само пространство, которое становится „мыслимым” – и, следовательно, культурно воспринимаемым – только по отношению к предмету, который в нём размещается; а неизбежно, добавим, и по отношению к субъекту – иногда скрытому, но всегда имплицитно присутствующему, для которого эта „вещь” – или её отсутствие – приобретает значение. Культурное пространство никогда не является чистым *кругозором*, как хорошо знал М.М. Бахтин; оно всегда является, так или иначе, и *окружением*: местом „ответственности”, вовлеченным в процесс осмысления предметного мира.

От далёкой гипотезы Сапира-Уорфа до гамлетовского облака Л. Ельмслева язык сам по себе является, прежде всего, *границей*: главным „орудием” категоризации мира. Из того, как язык первично подразделяет мир географический, *то есть* культурный, истекают и последующие культурные подразделения: идея гео-культурных стратификаций подразумевает, таким образом, как идею „серийной” конструкции культуры, по параллельным последовательным рядам, так и идею более сложных и гибких переплетений её границ, переопределяющихся во времени. В этом смысле, как нам представляется, на-

звание сборника указывает на двойной ряд (*sic*) семиотических „искушений”.

„Художественный текст и соседние культурные ряды” – гласит первая часть сборника. От раннего определения Тынянова до более сложного постулирования – предложенного тартуской школой – иерархической организации разных вторичных моделирующих систем в рамках общего „текста культуры”, идея „культурного ряда” пересекает всю семиотическую историю нашего столетия. Собранные здесь тексты явно показывают разные коннотации, которые приняло это понятие на протяжении своего многолетнего существования. Наряду с анализом обычных корреляций между „литературным” и „соседними” культурными рядами – речь идёт как о „синкретических” рядах, так и о соотношениях между литературой и живописью, между визуальной и повествовательной парадигмами, а также, конечно, между литературой и *бытом* (областью соотношения с „внелитературным” *par excellence*) – обнаруживается здесь и попытка расширения самого понятия „ряда” – попытка, выделяющая новые „пограничные зоны” для новых возможностей корреляции между разными (в том числе и новыми) рядами.

После утверждения „произвольности” и „линейности” языка, столь функционально необходимого семиологам первого поколения, в учении о языке (о языках) вновь проявляется, как видно из этих статей, необходимость восстановления существенной „гибкости” языка, её *эластичности*: „растяжимости” означающего по отношению к означаемому, истекающей из высших возможностей организации форм плана выражения по отношению к формам плана содержания. Эта „чуткость” языка, её широкая применимость, и открывает новые возможности для сопоставления не только разных культурных, но и разных лингвистических рядов (см. работу М. Гаспарова); она же поддерживает анализ эллиптичностей и непоследовательностей текста – сдвигов поэтических тектонических масс в преломленном, кубистском, словно живописном пространстве слов и словосочетаний; позволяет обогащение отдельного текстуального объёма разнообразной композиционной стратегией; оправдывает и саму постановку семиотической проблемы истолкования плюрикодифицированного пространства и выбора эрменевтических – визуальных или повествователь-

ных – истолковательных парадигм. Конечно, любой интертекстуальный подход становится полностью оправданным лишь при осознании того, что сама возможность сопоставления разных „рядов” – разных *семиотик* могли бы мы сказать *tout court* – основывается на метафоре: то есть, с точки зрения *алефической*, на *лжи*. Только признание как существенной схожести, так и существенной разницы между знаковыми системами позволяет их взаимное сближение равно как и их взаимное обогащение.

Проблема изоморфизма между разными культурными рядами очередной раз привлекает наше (семиотическое) внимание к ключевому вопросу, более или менее имплицитно поставленному и на страницах альманаха – к вопросу *перевода*: перевода в прямом смысле, конечно (перевода *интерлингвистического* по Якобсону, т.е. интерпретации вербальных знаков одного языка знаками другого языка), но также и перевода интралингвистического (интерпретации вербальных знаков другими знаками того же языка) и, что особенно нас интересует в данной перспективе, перевода между разными знаковыми системами (перевода *интерсемиотического* или *трансмутации*, опять-же по Якобсону: интерпретации вербальных знаков невербальными знаковыми системами). И неизбежно ставит, добавим, существенный теоретический вопрос (по Торопу) *тотального* перевода, как (перефразируя Бахтина) „философии перевода *ответственного*”: т.е. возможной теории перевода, понимаемой не столько как области применения оределённых семиотик, сколько как области разработки *общей* семиотики; теории не перевода, а скорее *переводимости*, как „независимой интердисциплины”, на которую принципиально опирается семиотическое сознание нашей современности.

Это восстановление разных измерений языка, это упоминание её плотности, её аппликативной *ширины*, открывает новые области для встречи разных языков. Впрочем, как уже указано, с давних пор раннего структурализма – особенно в ельмслевском исполнении, когда открыто настаивалось на „геологической аллегории”, на „языковой тектонике”, основанной на интер- и интра-слойных соотношениях –, сама идея стратификации присуща языку. Ведь не только на поверхности, но и в их общей сложной многомерности пути смыслообразования приобретают геологическую глубину. Это и объясняет то рас-

ширение семиотического подхода, то „органистическое” направление, которое осуществилось, как известно, преодолением сугубо механистических позиций определённых течений в структурализме путём признания существования „семиосферы”: семиотического *пространства* (в знаменитом лотмановском определении), вне которого невозможно само существование семиозиса. Пространство семиотическое, в пределе своём (как здесь же подсказывается) становится и пространством духовным: не ограничиваясь, таким образом, застывшей системой абстрактных корреляций, а являясь и вполне полноправным живым условием для развития человеческой мысли – явным отрицанием семиотического *асубъектного* истолковательного подхода.

Много воды, впрочем, текло с тех пор, как Лотман противопоставил средневековое чувство пространства современному, первым признав пространственность как возможный метаязык описания культурных моделей; и с тех пор, как он выбрал для конкретного опыта пространственного анализа бесконечность *Бесконечности* Леопарди: в которой пространство представляет собой уже не необходимое условие для изображения конкретных предметов, а предмет изображения сам по себе.

Вторая часть сборника, посвящённая отношениям между „художественным текстом” и „гео-культурными стратификациями” (или, проще, между „литературой” и „территорией”, как подсказывало название конференции, на которой эти доклады были прочитаны), показывает, в свою очередь, как развивался метод исследования *пространственности* в рамках современных гуманитарных наук. Подобно тому, как геометрия живёт *разными* пространствами – эвклидовыми и перцептивными, аксиоматическими и аппликативными, язык тоже питается контекстуальной множественностью, в которой идея пространства, преодолев „референциальный обман” описания специфических географических мест, становится „территорией” для изучения новых теоретических областей.

И вот на страницах здесь представленных работ пространство превращается в „пространство поэзии”, противопоставленное „пространству города”: в пространство „поэзии в поэзии”, „города в городе”, в первобытное пространство творческой деятельности поэта. Оно становится простран-

ством поэтического текста и пространством текста литературоведческого – а также промежуточным пространством-лабиринтом их взаимного влияния. Оно осматривается как уже канонизированная география древних лингвистических памятников, но в то же время и в виде весьма реальных контуров современного пейзажа – и его гиперкодифицированного изображения, ставящего под сомнение саму правильность (сообразность) наших истолкований. Оно ускользает словно кинематографическая панорама транспортных средств, но замедляется как внутреннее переживание бродяги. Оно маскируется, наконец, пространством реальных городов – не всегда, однако, равно заслуживающих „почестей” литературности. Это всегда пространство, вовлекающее в себя зрителя-читателя, как идеального со-участника, поставленного перед необходимостью расшифровывать географические описания во всех символических значениях – и опознавать их в разных жанровых вариациях. Потому что литературное пространство, врываясь в географическое, искажает его координаты; потому что пространство, с которым мы должны считаться, это всегда пространство *культурное*.

Изучение соотношения между литературой и территорией не может, следовательно, отделяться, как уместно упоминает Локателли, от древнего мифа „читаемости мира”: и от мифа, более современного, его „(о)писуемости”. А речь заходит о соотношениях между разными художественными – культурными – рядами и рядом географическим – *тоже*, следовательно, культурным: и приводит к высшему уровню размышления, потому что напоминает о возможности литературной манипуляции географического пространства – манипуляции литературной, *то есть* идеологической, то есть аксиологической, *так как* культурной; и возвращает нас к вечной диалектике точки зрения и определения „своего” по отношению к „чужому”. Это вопрос, как настаивает Н. Каучишвили, особенно насущный – иногда и болезненный – в России: в стране, находящейся – со своими „птичьими полётами”, со своим „подпольем” – одновременно *в* и *вне* Европы – пограничном месте, по сути представляющем собой ярчайший пример философских (опять по Бахтину) *вчувствования/внезаходимости*. В очередной раз процитируем уже неоднократно цитируемого

Достоевского: „*Неужели ж и в самом деле есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей?*”.

Таким образом, здесь предлагаются разнообразные истолковательные подходы, разнообразные направления исследования. Некоторые безусловно являются более плодотворными и позволяют самые разные теоретические разветвления, самые неожиданные повороты мысли. Другие, возможно, являются менее конструктивными, менее новаторскими с точки зрения методологии, но они тем не менее интересны и живительны в культурной многослойности своих предложений. А это знак того, что есть устойчивость в истории человеческой мысли, что существует какой-то культурный „долгий срок”, позволяющий укоренение новых теорий на основе старых исследовательских предпосылок. Ведь дисциплина дорога не только тем, что она является новой, а тем, что она новой *становится*.

Эти же статьи, следовательно, побуждают нас к размышлению над самим статусом теоретической мысли, лежащей в их основе: над статусом науки – семиотики, которая и по сей день атакуется с двух фронтов: метафизики и математической логики, которая слишком часто считается уже устаревшей, „неактуальной”: но которая, на самом деле – как убедительно доказывают страницы настоящего альманаха – представляет собой „сильное мышление”, сохраняющее весьма широкие оперативные и эвристические возможности. При условии, конечно, что не будет пропущено ни одно из потенциальных „отсутствующих звеньев”, обеспечивающих её последовательность и научную продуктивность: это звенья, связывающие эмпирическое описание с методом, метод с теорией и теорию с *эпистемологией*.

И далее. То разделяя свои объекты исследования, то осваивая новые области исследования, семиотика стремится к разработке новой теории обозначения – и не только *намеренного* человеческого общения, учитывающей не только естественные языки, но и все языки, употребляемые в человеческом обществе. Далекое не являясь уже просто методом рассмотрения „знака” – во всех его разновидностях, семиотика переопределяется сегодня как дисциплина „с научным призванием”, изучающая системы и процессы сигнификации. Если верно то, что она обладает и эмпирическим характером, основанным на описательной способности, исконно ей присущей, се-

миотика в то же время объявляет себя как дисциплина *фило-софская*, поскольку она оперирует и *образами мышления*, лежащими в основе текстов, которые она анализирует. Речь идёт уже не о статичном описании эмпирических данных, не об изысканной технике „обследования” уже готовых текстов, а скорее о „движении” мышления, позволяющем рассматривать теоретическую проблему, одновременно беря на себя и фило-софскую ответственность. Это теория – территория – всегда предполагающая – всегда требующая – *субъекта*. Ведь язык – каждый язык – не является средством простой медиации между объектом и субъектом: он есть и область их взаимного создания.

И вот тут пробивается новая брешь в „семиотической сети”, позволяющая увидеть поворот, который в последнее время приняло изучение вопросов сигнификации. Этот поворот является, однако, не эпистемологическим разрывом, а скорее попыткой совместить две разные стратегии, которые господствовали в нашем семиотическом веке: когнитивно-инференциальную модель Ч.С. Пирса и метафорическо-повествовательную модель А. Греймаса. Это новый „разворот” в семиотике, новый способ стратификации весьма сложной ткани наших попыток осмысления окружающего мира, который кладёт в свою основу существенный постулат: признание уместности измерения *пристрастия* в рамках теории обозначения. И это пристрастие, уже не противопоставляющееся всемогущему разуму, а с этим же разумом измеряющее свои силы, для создания того „поступка” в крайней степени „ответственного” (ссылка опять-же на Бахтина), каким является процесс смыслообразования. *Duhibeo*, „*duo habeo*” – отмечал в своих тетрадях Пирс: никто не переходит от одного знака к другому – никто не делает выводов в процессе бесконечного членения семиозиса – если предварительно он не *сомневается*. Сомнение – это познавательное колебание. Невозможно выбрать, если нет эпистемологического пристрастия.

Законное вмешательство эмоциональной сферы в рамки канонической семиотической модели сугубо референциальной и теоретической валентности – и вытекающий отсюда сдвиг к направлению уже не чисто когнитивному, а также эстетическому и *эстетическому* – могло бы, возможно, изменить во многом и старую истолковательную модель в применении к

русским культурным явлениям. Если верно то, как уже доказывал Лотман, что в каждом синхроническом срезе существуют культурные области непереводаемости, то верно и то, что непереводаемое представляет собой ценный источник информации для будущих областей переводаемости. Не существует ничего онтологически непереводаемого: существует только то, что в данный момент мы не способны перевести. Это наша семиотическая задача, которая вечно преодолевается и вечно обновляется. Меняется состояние языка. Меняется состояние познания. Меняется *статус* субъекта.

Наступило следовательно время, как нам кажется, примириться с этой высокой, благородной *идеей*. Возможно, в безмерности и необъятности её земли и её души, на самом деле умом Россию и не понять: но старая лотмановская модель разделения в разных культурах планов выражения от планов содержания не должна делать наш западный ум по определению чуждым всякой попытке разгадывания русской загадки. Благодаря переводам, мы все ближе и ближе подходим – а это уже *наше* желание – к исполнению желания поэта, перефразирующего Поэта: ведь уже давно пора... умом Россию понимать. Умом семиотическим, возможно: столь часто пристрастным, а сегодня, наконец, и правомерно *страстным*.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М.
1994 *Работы 1920-х годов*, Киев 1994.
1995 *Собрание сочинений*, т. V, Москва 1995.
- Якобсон, Р. О.
1987 *Работы по поэтике*, Москва 1987.
- Лотман, Ю. М.
1992-93 *Избранные статьи в трёх томах*, Таллинн 1993.
1997 *Внутри мыслящих миров*, Москва 1997.
- Тынянов, Ю. Н.
1993 *Литературный факт*, Москва 1993.

- Тороп, П. Х.
1993 *Тотальный перевод*, Тарту 1993.
- Цветаева, М. И.
1995 *Наталья Гончарова. (Жизнь и творчество)*, в: *Мой Пушкин*, Париж 1995.
- Fabbri, P.
1996 *La svolta semiotica*, Bari 1996.
- Gruppo μ
1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris 1992.
- Hjelmslev, L.
1987 *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino 1987.
- Scialoja, T.
1997 *Le costellazioni*, Venezia 1997.
- Ulrich, M. (a cura di)
1997 *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino 1997.