

Меднис Н.Е.

Сверхтексты в русской литературе, НГПУ, 2003

Программа спецкурса

Глава 1

Текст и его границы

Глава 2

"Городские тексты"

Петербургский текст русской литературы

Проблемы Московского текста

Вопросы изучения "городских" текстов русской провинции

Венецианский текст русской литературы

Формирование флорентийского интерпретационного кода в русской поэзии XIX - XX веков

Семиотика ошибки в "городских текстах"

Глава 3

"Именные", или "Персональные" тексты. Пушкинский текст русской литературы

Заключение

Литература

Список рекомендуемой литературы

Темы для дипломных работ

Темы для кандидатских диссертаций

Программа спецкурса

В последние годы в филологии резко возрос интерес к большим текстovým структурам, включающим в себя систему взаимосвязанных субтекстов. К такого рода образованиям относятся и так называемые сверхтексты, различным ракурсам изучения которых посвящен предлагаемый курс.

В отечественном литературоведении уже сложилась определенная традиция исследования сверхтекстов, связанная в основном с "городскими текстами". Спецкурс расширяет исследовательское поле в этой области, включая в него "именные" (или "персональные") тексты, а также такие образования, которые, не являясь собственно текстами, по ряду признаков приближаются к ним и имеют особый внутренне систематизированный интерпретирующий код.

Будучи сложно организованными структурами, сверхтексты нуждаются в многоаспектном изучении, требующем сочетания различных исследовательских методов, что делает данный курс удачным средством включения слушателей в круг наиболее актуальных проблем современного литературоведения.

Курс ориентирован на студентов-филологов 3-5-го года обучения, интересующихся смежными научными проблемами, которые возникают на границе теории и истории литературы, филологии и культурологии.

Программа курса

Текст и его границы. Текст как динамическая система. Подвижность текстовых границ. Проблема внетекстовых и интертекстовых связей. Гипертекст и его структурные особенности.

Понятие сверткста. Межтекстовое единство как система. Иерархия текстов в структуре сверткста и проблемы художественного языка сверткстовых образований. Сверткст и внеположенная реальность. Типология сверткстов.

"Городские тексты" в русской литературе.

Петербургский текст и традиции его изучения. Формирование Петербургского текста в русской литературе. Роль городского мифа в складывании и структуре данного сверткста. "Петербургская поэтика", ее особенности и место в русской литературе XIX-XX вв.

Проблема вычленения Московского текста. "Городской текст" и городской локус. Ключевые звенья московского художественного локуса. Москва в повестях А.В. Чаянова и в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Система московской образной кодификации в романах "Москва" А. Белого и "Сивцев Вражек" М. Осоргина.

"Городские тексты" русской провинции. Проблема текстовой природы "провинциальных" художественных локусов. Условия текстообразования. Пермский текст русской литературы как пример "провинциального" текста. Алфавит кода Пермского текста. Метафизика Перми.

Венецианский текст русской литературы. Образное предощущение Венеции и его роль в формировании Венецианского текста. Венеция в системе русской литературной географии. Художественная топика Венеции, соотношение в ней дискретного и континуального, горизонтали и вертикали. Имя города и его анаграммы. Образ зеркала как полифункционального звена в поэтике Венецианского текста. Основные мотивы Венецианского текста русской литературы.

Флорентийский интерпретационный код в русской поэзии XIX-XX вв.

Семиотика ошибки в "городских текстах" русской литературы.

"Именные" ("персональные") тексты в русской литературе и их специфика. Пушкинский текст; его основные блоки - художественный, мемуарный, литературоведческий. Процесс формирования Пушкинского текста. Сегменты Пушкинского текста и их эстетическая генеалогия. Стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный..." и его проекции в русской литературе XIX-XX веков. Возможности и условия вычленения других "именных" текстов.

Перспективы изучения сверткестов.

Глава 1

Текст и его границы

"Текст, - писал М.М. Бахтин на рубеже 50-60 годов XX века, - первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины" (Бахтин 1979, 292). Латинское слово *textum*, к которому восходят итальянское *testo*, английское и немецкое *text*, французское *texte* и, наконец, русское *текст*, в буквальном смысле означает *ткань, связь*. По полушутливому замечанию Р. Барта, при любви к неологизмам можно было бы "определить теорию текста как *гифологию* (*гифос* означает "ткань" и "паутина")" (Барт 1989, 515). Таким образом, уже в самом слове текст зафиксирована семантика *собирания и упорядочивания* неких единиц, равно как и мысль о воплощенности созданного таким способом творения.

Действительно, в лингвистике, где термин "текст" начал использоваться и изучаться значительно раньше, чем в литературоведении, все названные смыслы не только актуализировались, но определяли характер исследования и *текста* как некой инвариантной структуры, и конкретных *текстов* как вариативных образований. Для лингвистов признак воплощенности реализовывался на определенном этапе как требование визуальной, письменной зафиксированности некоего речевого фрагмента. И хотя для обозначения последнего часто использовалось слово "высказывание", понималось оно прежде всего как *запись* устного высказывания, либо как изначально отлившиеся в письменных графах мысли того или иного лица, автора; значительно реже как звучащая речь. Поэтому, когда отечественные семиотики и интересующиеся литературой (в широком смысле слова, включая мифологию, фольклор и различные типы сакральных творений) исследователи обратились к проблеме соотношения таких феноменов как художественное произведение и текст, они вынуждены были, во-первых, признать приоритет лингвистики в изучении текста (Лотман, 1994, 201) и, во-вторых, при определении текста как универсалии ориентироваться на сложившиеся в лингвистике подходы. Так, по А.М. Пятигорскому, рассматривавшему текст как разновидность сигнала, всякое текстовое образование должно быть отмечено такими признаками: "Во-первых, текстом будет считаться только такое сообщение, которое пространственно (т.е. оптически, акустически или каким-либо иным образом)

зафиксировано. Во-вторых, текстом будет считаться только такое сообщение, пространственная фиксация которого была не случайным явлением, а необходимым средством сознательной передачи этого сообщения его автором или другими лицами. В-третьих, предполагается, что текст понятен, т.е. не нуждается в дешифровке, не содержит мешающих его пониманию лингвистических трудностей" (Пятигорский 1962, 145).

Вводимые А.М. Пятигорским терминологические границы выглядят, на первый взгляд, достаточно жесткими, но естественное для А.М. Пятигорского-семиотика допущение *различных* типов пространственной фиксации текста расширяет смысловые границы термина и, фактически, уже несет в себе те будущие подходы, согласно которым и спонтанное или почти спонтанное устное высказывание также может считаться текстом.

В 60-х годах прошлого века Ю.М. Лотман, в целом принимающий осмысление понятия "текст" как "графически зафиксированного художественного целого" (Лотман 1994, 203), вводит существенную оговорку, которую затем и развивает - "или *фрагмент* художественного целого" (курсив наш. - Н.М.).

Уточнение это неизбежно актуализирует проблему уже не *границ термина*, но *границ текста*. "Совершенно понятно, - пишет далее Ю.М. Лотман, - что восприятие будет различным в зависимости от того, отнесем ли мы данный документ к тексту (законченное художественное целое) или к фрагменту текста. И здесь мы сразу сталкиваемся с относительностью понятия "текст"" (Лотман 1994, 203) 1. (Ю.М. Лотман говорит здесь о фрагменте как части целого, но следует помнить, что фрагмент может быть сознательно избранной формой, и в этом случае он уже сам становится целым.)

Отметим явное тяготение Ю.М. Лотмана, делающего акцент на *восприятии*, к пониманию текста как единицы коммуникативного и рецептивного ряда, что с очевидностью подводит к следующему вопросу уже не о типе текста (целое или фрагмент), а о его объеме, о возможных смещениях его пространственных границ. Потенциальная подвижность текстовой рамы была отмечена в отечественной семиотике Ю.М. Лотманом на рубеже 60-70-х годов XX века. Говоря о прозрачности текстовых границ он писал: "Для читателя, стремящегося дешифровать его (текст. - Н.М.) при помощи произвольных, субъективно подобранных кодов, значение резко исказится, но для человека, который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений" (Лотман 1970; 65). Степень связанности текста и внетекстовых структур может быть различной, но она не может *не быть*. Причем движение на этой магистрали двунаправлено: как явления внетекстовые по отношению к тому, что мы в каком-то конкретном случае называем текстом, влияют на этот текст, проникая в него, так и текст проникает, распространяется вовне, образуя новые сцепления и формы. В той же книге

"Структура художественного текста" Ю.М. Лотман далее пишет: "Мы можем рассматривать в качестве текста отдельное стихотворение из поэтического цикла. Тогда отношение его к циклу будет внетекстовым. Это отношение текста к внешним структурам. Однако единство организации цикла позволяет нам рассматривать на определенном уровне и его в качестве текста. Равным образом мы можем представить себе подход, при котором в качестве текста будут восприниматься все произведения данного автора за какой-либо четко выделенный отрезок времени ("Болдинское творчество Пушкина", "Статьи Белинского в "Современнике"", "Крымские сонеты Мицкевича", "Голубой и розовый Пикассо"), произведения определенного, улавливаемого нами единства (стилевого, тематического и т.п.). Возможны, наконец, тексты типа "Творчество Шекспира", "Художественное наследие Древней Греции", "Английская литература" и как предельное обобщение - "искусство человечества" " (Лотман 1970, 343).

Мысль о проницаемости текстовых границ утвердилась в литературоведении и получила развитие в связи с двумя актуальными ныне концепциями - теорией интертекстуальности и теорией гипертекста.

Несомненной заслугой первой стала отмена абсолютизации диахронического подхода к литературе как к явлению, развертывающемуся во времени, и утверждение на равных правах с диахронией подхода синхронического, как бы единовременного, вневременного, благодаря чему оказывается возможным пространственный взгляд на временные виды искусства, к коим принадлежит литература.

Говоря об этих соотношениях Ж. Женетт, мыслящий в логике вышеприведенных суждений Ю.М. Лотмана, пишет: "И последняя форма пространственности, о которой стоит упомянуть, - это пространство литературы, взятой во всем своем объеме, как некое единое произведение, вневременное и анонимное" (Женетт 1998, 282). Вводя далее читателя в сферу проблем интертекстуальности, Ж. Женетт, с апелляцией к Прусту, замечает: "В критическом <...> своем творчестве Пруст, вероятно, первым восстал против тирании диахронического подхода, утвердившегося в XIX веке, в частности у Сент-Бева <...> благодаря Прусту и некоторым другим авторам мы узнали об эффектах конвергенции и обратного действия, превращающих литературу в обширную территорию, которая существует в едином времени, и которую нужно уметь исследовать во всех направлениях" (Женетт 1998, 282). Для Ж. Женетта, системно исследующего интертекстуальность, выражение "исследовать во всех направлениях" связано прежде всего с поэтикой отсылки, литературного следа, который, будучи обнаруженным в произведении того или иного автора, включает в сознании воспринимающего систему ассоциаций, боковых ходов мысли и памяти, в результате чего любой текст становится центром или точкой пересечения в паутине конвергентно/дивергентных связей, становится, по точному определению Р. Барта, "между-текстом" (Барт

1989, 418). В этом смысле, несмотря на горячее возражение некоторых исследователей (см., например, Баршт 2000), действительно можно говорить о едином пространстве литературы и/или культуры и даже о едином тексте при условии не очень строгого употребления этого термина, поскольку в такого рода объемном образовании связи, обнаруживаемые на одних уровнях, могут распадаться на других, в результате чего текстовые признаки окажутся ослабленными. Таким образом, интертекстуальность, не порождая напрямую литературные сверхтексты, оказывается, вместе с тем, их важной составляющей, но *только составляющей*.

Явление гипертекста, получившее широкую известность в связи с сетевой (Интернет) литературой ("сетературой", как ее часто называют), тесно сближается с феноменом сверхтекста, но одновременно заметно от него и отталкивается.

На одном из сайтов сети Интернет, специально посвященном проблемам гипертекста ("Электронный лабиринт"), дается емкое, точное и потому часто цитируемое определение его: "Гипертекст - это представление информации как *связанной сети гнезд*, в которых читатели свободны прокладывать путь *нелинейным* образом. Он допускает возможность множественности авторов, размывание функций автора и читателя, расширение работы с нечеткими границами и множественность путей чтения" (курсив наш. - Н.М.). Именно в таком ключе, к примеру, один из маститых теоретиков гипердрамы Чарльз Димер написал пьесу "Последняя песня Виолеты Парра", действие которой развивается одновременно в нескольких пространствах (в разных комнатах дома) и строится как серия параллельных сюжетов, из коих читатель волен выбрать любой, либо перейти, совершив "прыжок", с одного сюжета на другой, выбрать место действия, героев и т.д. Фактически такой текст состоит из ряда разных так или иначе связанных друг с другом текстов. При этом степень связанности их может быть различной: от очень тесной, когда одни и те же герои переходят из локуса в локус, из сюжета в сюжет, до крайне ослабленной, как в произведениях Итало Кальвино, поздние романы которого М. Визель считает образцом гипертекста (Визель 1999). Правда, в последнем случае, думается, мы уже имеем дело с образованием, стоящим на границе гипертекста и иных текстовых форм.

Ссылка на романы Итало Кальвино уже сама по себе подсказывает, что термин "гипертекст" употребим не только применительно к "сетературе" и не есть явление, возникшее одновременно с Интернетом в конце XX века. Гипертекстовой можно считать композицию Библии, составляющие которой ("Книги") и самоценны и взаимосвязаны. С разновидностями гипертекста нас знакомят разнообразные словари, энциклопедии. Наконец, гипертекстова по своей структуре всякая (электронная или бумажная) библиотека, представляющая собой организованное собрание различных текстов. Как видим, понятие "гипертекст" охватывает большое количество разнородных явлений,

что приводит к некоторой размытости его терминологических границ. Многие исследователи готовы ныне называть гипертекстом любое сложное текстовое образование, будь это цикл или сборник стихотворений, книга новелл, как, к примеру, "Декамерон" Боккаччо, романная ди- или трилогия и т.д. Между тем степень автономности составляющих во всех этих структурах значительно меньше, чем в подлинном гипертексте, и хотя отдельное стихотворение цикла или новелла подлинно единого сборника могут восприниматься читателем как явления относительно самостоятельные, изымание их из целого приводит к существенным эстетическим и семантическим потерям и для целого и для его части.

Существующий рядом с понятиями "интертекст" и "гипертекст" термин "сверхтекст" ("супертекст") пока уступает им в популярности, но с течением времени становится все более употребимым. Несмотря на семантическое родство приставок *гипер-* и *супер-*, используемых в значении *над*, *сверх*, термины эти имеют разный ареал бытования. Составляющие гипертекста могут порой ничего "не знать" друг о друге, объединяясь в целое лишь некой текстовой рамой, не позволяющей им рас сыпаться, разлететься и осесть в других рамах. Понятие "сверхтекст", как правило, прилагается к текстам центрально организованным и в силу этого обладающим сильно выраженным внутренним центростремительным движением. И хотя существует тенденция аксиологизации термина "сверхтекст", когда он используется для обозначения сверхзначимости выдающихся творений ("Евгений Онегин", "Война и мир" и т.п.) (Магомедова, Тамарченко 1998), эта его модификация может рассматриваться как своего рода научная метафора, а не как терминологически строгая данность.

Таким образом, как понятие "гипертекст", так и понятие "интертекст" не отменяют и не заменяют термина "сверхтекст". Первое из них связано с неприемлемой для сверхтекста свободой структурирования, второе оказывается слишком узким, ибо сверхтекст в своей развертке устремлен не только во внеположенную по отношению к нему словесную текстовую сферу, но и, причем в значительной мере, в область культуры, взятой в самых разных проявлениях. В этом смысле для исследования сверхтекстов более пригоден давний лотмановский термин "внетекстовые связи", который не ограничивает поле изучения рамками словесного/ых сообщения/ий, но позволяет учитывать и множество других явлений. По этому поводу, говоря, правда, не о сверхтексте, Б. Гаспаров совершенно справедливо замечает следующее: "Для того, чтобы осмыслить сообщение, которое несет в себе текст, говорящий субъект должен включить этот языковой артефакт в движение своей мысли. Всевозможные воспоминания, ассоциации, аналогии, соположения, контаминации, догадки, антиципации, эмоциональные реакции, оценки, аналитические обобщения ежесекундно проносятся в сознании каждой личности" (Гаспаров 1996, 318-319). Б. Гаспаров пишет здесь о влиянии внетекстовых факторов на прочтение того или иного текста. Но можно легко представить себе

и иное движение - не вчитывание чего бы то ни было в конкретный текст, а вхождение текста в определенные пласты культуры, организацию текста через них и их через систему взаимосвязанных текстов. Именно такого рода процессы имеет в виду Б. Гаспаров, когда пишет далее: "Погруженный в эту среду, текст высказывания растворяется в ней, становясь одним из бесчисленных факторов, воздействующих на эту среду и испытывающих на себе ее воздействие, приобретает черты изменчивости, открытости и недетерминированной субъективности" (Гаспаров 1996, 319). Здесь следует, однако, уточнить, что, когда речь идет об определенном сверткесте, степень "недетерминированной субъективности" заметно снижается. Напротив, в этом случае возникает нечто вроде собранной в пучок обусловленности, которая, с одной стороны, высвечивает поле внетекста, с другой, - обозначает точку распространения света, оказываясь, таким образом, двунаправленной.

В отечественной филологии существует принадлежащая Н.А. Купиной и Г.В. Битенской попытка дать определение сверткеста: "Сверткест - совокупность высказываний, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормативного/анормального" (Купина, Битенская 1994, 215).

В целом это определение можно было бы принять, ясно сознавая при этом, что в нем не учтена заявленная теми же авторами *культуроцентричность* сверткеста, то есть те внетекстовые явления, которые лежат за рамками достаточно широких в данном случае текстовых границ и выступают по отношению к сверткесту как факторы генеративные, его порождающие. Поэтому при восприятии сверткеста и работе с ним необходимо учитывать такую связь с внетекстовыми зонами, при которой в процессе перераспределения содержания между литературным образом и внеположенной реальностью возникает, говоря словами В.Н. Топорова, "текст того порядка сложности, когда он становится самодовлеющим (т.е. когда он не может уже рассматриваться только как образ внеположенного и, наоборот, приобретает силу вызывать изменения во внеположенном" (Топоров 1983, 409), или, добавим, в нашем восприятии его. Все это, по справедливому мнению В.Н. Топорова, приводит "к созданию текстов исключительной сложности <...> синтезирующих свое и чужое, личное и свертличное, текстовое и внетекстовое" (Топоров 1983, 410).

Таким образом, более тесная и специфичная связь с внетекстовыми образованиями, а также характер последних отличают сверткест и от интер- и от гипертекста. Можно, вместе с тем, сказать, что по сугубо внешним признакам выразенности любой сверткест является в то же время интер- и гипертекстом, но не любой интер- или гипертекст может быть определен как сверткест. Следует отметить также, что всякий сверткест существует в ли-

тературе как реальность, но подлинно осознается и видится во всех своих очертаниях лишь при аналитическом его описании, то есть при более или менее успешном, более или менее полном воссоздании его в форме метатекста. Именно по этой причине некоторые исследователи склонны относить к сверткстовым структурам, к примеру, описанную В. Проппом метаструктуру русской волшебной сказки, где "все сказки трактуются как *одна* сказка, состоящая из 31 синтаксического элемента" (Жолковский, Щеглов 1971, 161). С точки зрения А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, текстообразующими на сверткстовом уровне могут быть такие дефиниции как тема (мотив) и/или поэтический мир. Последний кроме темы как объединяющего фактора содержит в себе "также некоторые комбинации функций, возникающие на пути от темы к конкретному тексту, то есть целые сюжетные конструкции (архисюжеты), архиперсонажи, архипредметы и т.д." (Жолковский, Щеглов, 162). И в том (тема, мотив) и в другом (поэтический мир) случае авторы цитируемой работы стремятся в ходе анализа системы текстов воссоздать некий общий для них инвариантный текст, который тоже является в своем роде сверткстом, но представленным лишь в одной из различных своих разновидностей.

С использованием иного метаязыка, но тоже на основе единого образно-мотивного ряда - "младой певец и быстротечное время" - воссоздает одно из сверткстовых образований русской литературы В.Н. Топоров (Топоров 1983).

Наиболее проработанными в научном плане являются на данный момент свертксты, порожденные некими топологическими структурами - так называемые "городские тексты", к числу коих принадлежат Петербургский текст русской литературы, отдельные "провинциальные тексты" (Пермский, к примеру), а также тексты Венецианский, Римский и другие. В стадии систематизации материала предстает в данный момент Московский литературный ареал, пока не описанный в своей цельности.

В самые последние годы наметилась тенденция структурирования "именных", или "персональных" текстов русской литературы, к каковым относится прежде всего Пушкинский текст.

Таким образом, в литературе обнаруживаются разные типы сверткстов и, как видим, филологи ныне работают с различными их вариантами. Но при всей типологической вариативности свертксты отмечены рядом общих признаков, наличие которых, собственно, и позволяет в каждом отдельном случае вести речь о *цельном* тексте, правда, весьма сложном и специфическом. Признаки эти таковы.

1. Каждый сверткст имеет свой образно и тематически обозначенный центр, фокусирующий объект, который в системе *внетекстовые реалии*-

текст предстает как единый концепт сверхтекста. В роли такого центра для топологических сверхтекстов выступает тот или иной конкретный локус, взятый в единстве его историко-культурно-географических характеристик; для именных текстов определяющими оказываются характеристики культурно-биографические. Таковы, соответственно, Рим для Римского текста, Петербург для Петербургского, Пушкин и его творчество для Пушкинского, Данте и его творчество для Дантовского и т.п.

В отличие от самого сверхтекста, его централизирующий внетекстовый фундамент, как правило, имеет пространственно-временное обрамление, ибо он выступает как *данность*, более того, - нередко как данность, не подлежащая или слабо поддающаяся изменениям: Данте, Пушкин, Толстой, Венеция. Степень устойчивости этого фундамента во многом определяет возможность или невозможность возникновения восходящего к нему сверхтекста, разумеется, при его (фундамента) общекультурной значимости. Это очень хорошо видно на примере "городских текстов" русской литературы. Важную роль здесь играют также особенности метафизической ауры текстообразующего города и специфика менталитета нации или лица-реципиента, но ясная, устойчивая очерченность основания остается моментом большой важности, подтверждением чему может служить проблема существования в русской литературе Парижского текста. Для прорастания его, как нам кажется не хватает прежде всего объективных, основополагающих факторов, ибо Париж динамичен, центрически неустойчив, в том числе и в плане семантики, что крайне затрудняет формирование единого для сверхтекста интерпретирующего кода. Даже те художники, которые воспринимают Париж текстово, не отвергая историю, признают его сиюминутность, перегруженность "обертонками настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня", как точно заметила Н. Берберова, относившаяся к Парижу любовно-трепетно (Берберова 1996, 262).

Сортируя и отбирая, сверхтекст как целое и отдельные наиболее значимые его составляющие как частности включают в себя лишь те явления внеположенного бытия, которые оказываются определяющими, ключевыми, наиболее для этого бытия показательными (по крайней мере, в рецептивном поле). При этом и в цельном сверхтексте, и в его частях внетекстовая дискретность преобразуется во внутритекстовую континуальность, преодолевающую границы субтекстовых образований.

Таким образом, рождение сверхтекста и его восприятие представляет собой род объектной фокализации с последовательным уточнением локальных координат, систематизированных и подвергающихся преобразованию на пути от реальности фактической к реальности художественной.

2. В отличие от гипертекста, который можно воспринимать, отправляясь из любой его точки, выбирая и отсекая любые фрагменты, сверхтекст, как вся-

кое ядерное по своей структуре образование, предполагает наличие и знание читателем некоего не вполне статичного, но относительно стабильного круга текстов, наиболее репрезентативных для данного сверткста в целом, определяющих законы формирования художественного языка сверткста и тенденции его развития. Структура *центр-периферия*, реализованная в каждом свертксте, позволяет соответствующим образом выстраивать его метаописание с опорой на ядерные субтексты, определяющие интерпретационный код, и при необходимости допускает исключение или замену текстов периферийных.

3. Синхроничность, своего рода симультанность, является необходимым условием восприятия сверткста в его текстовом качестве и столь же необходимым требованием при аналитическом описании, воссоздании того или иного сверткста. В синхронически представленном, как бы развернутом в пространстве полотне сверткста порой только и обнаруживаются важнейшие штрихи, не актуализированные в частных, отдельных субтекстах, и благодаря открытию и осознанию этих конституирующих черт сверткст начинает влиять на рецепцию внетекстовых реалий (а иногда и на сами реалии).

4. Важным признаком сверткста является его смысловая цельность, рождающаяся в месте встречи текста и внеположенной реальности и выступающая в качестве цементирующего сверткст начала. При этом смысловой план сверткста нередко представляет внетекстовые смыслы с максимальной чистотой и акцентуированностью. Так, В.Н. Топоров относительно системы смыслов Петербургского текста замечает: "Двуполюсность Петербурга и основанный на ней сотериологический миф ("петербургская" идея) наиболее полно и адекватно отражены как раз в Петербургском тексте литературы, который <...> актуализирует именно синхронический аспект Петербурга в одних случаях и панхронический ("вечный" Петербург) в других. Только в Петербургском тексте Петербург выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство, противопоставленное тем разным образам Петербурга, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни" (Топоров 1995, 261).

5. Необходимым условием возникновения сверткста становится обретение им языковой общности, которая, складываясь в зоне встречи конкретного текста с внетекстовыми реалиями, закрепляется и воспроизводится в различных субтекстах как единица целого; иначе говоря, необходима общность художественного кода. Применительно к локальным сверткстам это будет выделенная В.Н. Топоровым система природных и культурных образов (знаков) плюс предикаты, способы выражения предельности, пространства и времени, фамилии, имена, числа, элементы метаописания (театр, декорация, роль, актер и т.п.), единый лексико-понятийный словарь, мотивы и другое. В разных типах сверткстов отдельные элементы этого ряда нивелируются,

ослабляются, иные же приобретают дополнительные акценты, но так или иначе перед читателем и исследователем всегда предстает эстетическая общность плана выражения, то есть то, что "переводит" внетекстовую реальность в текст. При этом язык сверткста, сложившись, воспроизводится во вновь рожденных единицах целого, на что указывал В.Н. Топоров, говоря об особой энергетике цельности. "Обозначение "цельно-единство", - пишет он о Петербургском, но и не только о Петербургском тексте, а о подобных сверткстах вообще, - создает столь сильное энергетическое поле, что все "множественно-различное", "пестрое" индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста <...> Именно в силу этого "субъективность" целого поразительным образом обеспечивает ту "объективность" частного, при которой автор или вообще не задумывается, "совпадает" ли он с кем-нибудь еще в своем описании Петербурга, или же вполне сознательно пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиатирования" (Топоров 1995, 261).

В этом плане большой интерес приобретает семиотика ошибки в локальных и, в частности, в "городских" текстах, о чем речь пойдет ниже.

6. Границы сверткста и устойчивы и динамичны одновременно. У большинства из них более или менее ясно обнаруживается начало и порой совершенно не просматривается конец. В этом смысле совершенно справедливо замечание И.П. Смирнова, что экспликация "петербургского мифа", то есть попытка описания Петербургского текста русской литературы, предпринятая В.Н.Топоровым, "еще один петербургский миф, уже потому хотя бы, что она рассматривает его как в себе заверченный" (Смирнов 1989, 100). Такой почти неизбежной мифологизацией сверткста определяется и сила и слабость его метаописаний. Сила их состоит в том, что и возникновение реальных сверткстов и потребность их исследования во многом определяются пульсацией сильных точек памяти культуры, пульсацией, настойчиво подталкивающей к художественной или научной рефлексии по поводу ряда культурно и/или исторически значимых в масштабах страны либо человечества явлений, таких как Москва или Петербург в истории и судьбе России, Венеция в культурно-духовном пространстве России и Европы, Рим в общечеловеческой культуре и т.п. В ходе исследования различных литературных сверткстов постоянно проясняются те внутренние тенденции русской культуры, которые связаны с внутригосударственными процессами и с положением России в мировом географическом и культурном пространстве, тенденции, нечто обусловившие в прошедшем и гипотетически, гадательно предсказывающие неопределенно далекое будущее.

Однако открытость сверхтекста в будущее обнаруживает и его "слабость" (только в кавычках! - Н.М.), ибо, в силу своей структурной суперсложности, оказавшиеся в руках предвзятых исследователей сверхтексты могут подвергаться самантической переакцентуации и быть спекулятивно истолкованными. Разумеется, это может случиться с любым текстом, но у сверх текста положение особое, ибо возможность подобных трансформаций заложена как бы в самой его структуре, в его односторонней обрамленности. "В любом случае,- пишет по этому поводу В.Н. Топоров, - Петербургский текст понятие относительное и меняющее свой объект в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия" (Топоров 1995, 280). То же можно сказать и о других локальных, "именных" или каких-либо иных типах сверхтекстов.

Таким образом, сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью. Определение это, как и многие другие, не может претендовать на окончательность и полноту, но может быть принято в качестве рабочего при исследовании различных сверхтекстов.

Глава 2

"Городские тексты"

Город занимает особое и исключительно важное место в истории вообще и в истории культуры в частности. "Все пути в город ведут, - писал Н. Анциферов в "Книге о городе". - Города - места встреч. Города - узлы, которыми связаны экономические и социальные процессы. Это центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество. В городах зародилась все возрастающая динамика исторического развития. Через них совершается раскрытие культурных форм" (Анциферов 1926, 3).

Города с первого момента их возникновения были пространственными точками, несущими огромную нагрузку, не только функциональную, но и смысловую. Город по отношению к деревне изначально мыслился как центр по отношению к периферии, что сформировало особую мифопоэтику города, до сих пор оказывающую влияние на восприятие даже самых современных из них.

Город, сам будучи центром, с первых времен постоянно упорядочивал свою внутреннюю структуру, также ориентируясь на центрическую модель мира. И дело не только в том, что центром города всегда был храм, но и в том, что расположение всех его составляющих - дворцов, торговых площадей, жилых кварталов, ворот в городской стене, даже геометрическая форма стены - все это не было случайным. Весь город во внутренней структуре его

ориентировался на сакральную топологию, на которую было также сориентировано и местоположение его в системе географических, но сакрализованных координат. Более того, мыслилось, что всякий город, подобно Иерусалиму, имеет своего небесного двойника и своего небесного покровителя.

Таким образом, города всегда обладали некой ослабевающей или усиливающейся со временем метафизической аурой. Степенью выраженности этой ауры, как мы уже говорили, во многом определяется способность или неспособность городов порождать связанные с ними сверткесты. Именно наличие метафизического обеспечивает возможность перевода материальной данности в сферу семиотическую, в сферу символического означивания, и, следовательно, формирование особого языка описания, без чего немисливо рождение текста.

"Городской текст" есть явление специфическое, связанное, по точному замечанию Л. Флейшмана, с двойной природой города "как изображения и реальности одновременно" (Флейшман 1981, 252). Обе эти стороны неразрывно связаны и город как изображение ясно обнаруживает в своей материальности текстовый принцип организации, приданный ему изначально. К. Линч, автор получившей широкую известность книги "Образ города", говорит в связи с этим о возможности *читать* город как текст (Линч 1982, 16-19). По структуре своей текст города в некотором смысле приближается к художественному тексту. Внимательный глаз также обнаружит здесь свои сцепления, сближения и отталкивания, свои сопряжения образов. Место, которое занимают в словесном тексте "острия слов" (выражение А. Блока), в тексте города отводятся доминантным точкам.

Выделение подобных доминантных точек совершенно необходимо при формировании образа любого города. Они в системе составляют подобие образного каркаса, который на визуальном уровне позволяет отличить один город от другого. Оознаваемость города по характеру и соотношению его доминантных точек К. Линч называет *вообразимостью*. "Поскольку нас интересует предметное окружение в роли независимой переменной, - пишет К. Линч, - мы будем искать предметные качества, которые соответствовали бы атрибутам оознаваемости и структуре мысленного образа. Это приводит к необходимости определить то, что лучше всего назвать вообразимостью, - такое качество материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранного наблюдателя. Это такие формы, цвет или композиция, которые способны облегчить формирование живо оознаваемых, хорошо упорядоченных и явно полезных образов окружения. Это качество можно было бы назвать читаемостью или, быть может, видимостью в усиленном смысле, когда объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно" (Линч 1982, 21-22).

Для нас эта категория (вообразимость) очень важна, поскольку она фиксирует переход от значимого, но сугубо эмпирического образа города к его художественному восприятию и воплощению. Важность этой категории становится тем больше, чем значительнее временное расстояние между моментом фактического восприятия города и моментом воссоздания его образа в художественном тексте. Объясняется это тем, что степень вообразимости напрямую связана со структурой запоминания не только на уровне материальных объектов, но и на уровне переживания. Каждая доминантная точка, воспроизведенная в памяти, "работает" как реминисценция цельного городского текста, возвращая субъекту пережитые ранее ощущения, и служит толчком к воплощению образа в слове, красках, звуках. Все названные аспекты как раз и соединяются в очень емком понятии *вообразимость*. Проекция вообразимости в сознании и памяти наблюдателя, как нам представляется, и это подтверждают художественные тексты, проявляет себя в процессе восприятия в виде явления трехуровневого. На первом уровне происходит формирование образов отдельных, разрозненных доминантных точек, между которыми возникают пространственные разрывы, определяющие дискретный характер восприятия. На втором уровне доминантность каждой *отдельной* точки несколько затушевывается, возникает представление об их связанности, появляется ощущение заполненности промежуточного пространства, что порождает качественно иной образ, отмеченный начальными признаками континуальности. Здесь уже может формироваться обобщенный художественный образ города, и многие авторы задерживаются на этом этапе, согласном с их личностными предпочтениями и принципами поэтики. Третий уровень отчасти соотносим с первым, но образы отдельных доминантных точек возникают в этом случае как носители одновременно и частного и общего, то есть как конкретные воплощения образа города в целом. Именно такой тип восприятия города имеет в виду К. Линч, когда говорит следующее: "Легковообразимый в указанном смысле город будет казаться хорошо сформированным, ясным, примечательным, побуждающим внимание и соучастие зрения и слуха. Чувственное проникновение в такое окружение будет не только и не столько упрощенным, сколько расширенным и углубленным. Это город, который со временем будет постигаться как целостная картина, состоящая из многих различных частей, ясно связанных между собой. Уже знакомый с ним восприимчивый наблюдатель может впитывать все новые впечатления без разрушения имеющегося у него обобщенного образа, и каждый новый импульс будет затрагивать многие из ранее накопленных звеньев" (Линч 1982, 22).

Формируемый городом-текстом цельный образ всегда одновременно и индивидуален и типологически закреплён. Об индивидуальных образах городов, породивших в русской литературе "городские тексты" мы будем говорить далее. В типологическом же отношении следует отметить два вида маркировки города, выделяемые авторами работ о "городских" свертках. Ю.М. Лотман в статье "Символика Петербурга и проблемы семиотики горо-

да" говорит о городах *концентрического и эксцентрического* типа: "Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца - это "вечный город". Эксцентрический город расположен "на краю" культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза "земля/небо", а оппозиция "естественное/искусственное". Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это потоп, погружение на дно моря" (Лотман 1992, 10).

Эти типы городов имеют, как видим, свою специфическую образность, мифологию, систему ценностей и смыслов, свой язык, а, следовательно, и метаязык описания и текстовые дефиниции.

В.Н. Топоров, исходя из мифопоэтических и аксиологических предпосылок, выделяет тексты "города-девы" и "города-блудницы". Язык описания и первого и второго органически связан у него с языком культуры. "С появлением города, - замечает В.Н. Топоров, - человек вступил в новый способ существования, который, исходя из прежних представлений и мерок, не мог не казаться парадоксальным и фантастическим: выживание и, более того, перспектива пути к максимальному благу, к обретению нового рая, заменой которого в "нерайских" условиях и был город, отныне были связаны с незащищенностью, неуверенностью, падшестью, в известном смысле - богооставленностью и, наконец, с трудом-страданием" (Топоров 1983, 121). Отсюда возможность движения в двух направлениях при оценивании города, прошедшего определенный путь становления. "Сознанию вчерашних скотоводов и земледельцев, - пишет далее В.Н. Топоров, - предносятся два образа города, два полюса возможного развития этой идеи - город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю" (Топоров 1983, 122). В системе городских архетипов прообразом первых является Вавилон (город-блудница), вторых - Иерусалим (город-дева).

Помимо названных типологических соотношений можно выделить еще одно, культурно-исторически более позднее. Как известно, в древности город соотносился с женским началом и потому применительно к ранним векам культуры различение в связи с городом доминирования мужских либо женских тенденций является некорректным. Но с развитием цивилизации ситуа-

ция изменилась. Ныне мы можем в типологию городских текстов ввести оппозицию мужского-женского как текстоопределяющую. Так, именно через эту оппозицию могут рассматриваться постоянно сопоставляемые Петербург и Венеция. О мужской в основе своей природе Петербурга говорит многое. Сам акт его рождения фактически и мистически связан с мужскими волевыми проявлениями, что подхватывает, утверждает и развивает затем русская литература. В противоположность этому сюжет рождения Венеции из вод, многократно воспроизведенный в художественных произведениях, и само пребывание ее в водах как соприродной ей среде ясно указывают на преобладание в ней женского. Закономерным в этом контексте представляется тот факт, что воды, враждующие с Петербургом, живут с Венецией в любовной близости, в результате чего два города оказываются отмечены противоположенными тенденциями с доминированием эсхатологического мифа для Петербурга и креативного для Венеции. Это, несомненно, связано с противоположностью исходных начал, о которых Ю.М. Лотман писал следующее: "Петербургский камень - камень на воде, на болоте, камень без опоры, не "мирозданью современный", а положенный человеком. В "петербургской картине" вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью" (Лотман 1992, 33).

На первый взгляд кажется, что и в Венеции обнаруживаются те же соотношения, однако в истоках своих связи воды и камня в двух городах в принципе различны, что во многом определяется характером сакрализации городского пространства. Петербург, несмотря на официальное добавление к его имени приставки *Санкт*, и в истории, и в сознании людей более соотносится не с апостолом Петром, а с выдающимся, но земным строителем своим. Следующая отсюда череда замещений приводит не только к десакрализации Петербурга, но и к объявлению его антихристовым городом. В Венеции, при всей значимости творческого порыва земных строителей города, их труд и вдохновение оказываются вторичными и производными от божественного промысла, выраженного в предсказании, сообщенном святому Марку. В результате Петербург остается, по сути дела, без небесного покровителя, а Венеция поклонялась и поклоняется своему святому патрону, оберегающему ее. Воды в этом случае подчинены высшей воле и даруют камню если не вечность, то долгожительство.

По-разному представлена в двух "городских текстах" и проблема власти. Петр I, стоящий у начала северной столицы, и дальше остается ее первым и единственным властителем, мистически воплотившись в Медном всаднике так, что, несмотря на исторические перемены, петербургскую Россию трудно представить вне абсолютной власти, по преимуществу, в ее мужском выражении. Венеция, напротив, практически непредставима в качестве монархии, ибо ее выборные дожи и сенат, при всей масштабности их полномочий,

утверждали себя и воспринимались народом как слуги Венеции, которая одна только и могла предстать в этом государстве коронованной особой.

В системе русской ментальной культуры Венеция в какой-то мере выполняет ту роль, которую могла бы выполнять Москва в случае большей проясненности и, главное, актуализированности московского текста русской литературы. Однако речь здесь, на наш взгляд, могла бы идти действительно лишь о той или иной степени замещения, но не о его полноте, ибо в силу всемирности Венеции функция ее как пространственного воплощения женской ипостаси в любом случае будет значима для России. Кроме того, женское начало в водном городе выражено неизмеримо сильнее, чем в любом городе земном.

Разумеется, прорисованная выше типология не может быть жесткой. В реальности как текст города, так и порожденный им "городской текст" литературы включают в себя признаки разных типологических рядов. Поэтому в каждом конкретном случае речь должна идти не об абсолюте, но только о тенденции, которую следует выявлять и с которой нужно считаться.

Глава 2

Петербургский текст русской литературы

Попытка увидеть в соотнесенных с Петербургом произведениях русской литературы некую цельность, как бы задаваемую самим городом, восходит в системном варианте к первой трети XX века. Бесценными в этом отношении оказались книги Н.П. Анциферова "Душа Петербурга" (Анциферов 1922) и "Быль и миф Петербурга" (Анциферов 1924). Исследование Н.П. Анциферова представляет собой исторически последовательное, по сути диахроническое описание формирования и развития петербургских мотивов и образов в русской литературе XIX-XX вв. Его книга "Душа Петербурга" строится как череда глав, посвященных Петербургу Пушкина, Гоголя, Некрасова, Блока... Не обойдены в ней вниманием и фигуры второго, третьего ряда - В.С. Печерин, М. Дмитриев и другие. Отдельную работу посвящает Н.П. Анциферов Петербургу Достоевского (Анциферов 1923), причем именно этой книге он предпосылает введение, во многом разъясняющее его исследовательские установки. Автор называет это введение "Литературные прогулки" и на множестве примеров показывает в нем связь литературного "образа места" с внеположенной реальностью, их влияние друг на друга в процессе рецепции.

Н.П. Анциферов вводит читателя в свою книгу через цитату из путевых записок В.П. Боткина "Русский в Париже" (1835): "За несколько дней ходил я с "Notre-Dame de Paris" в руке на башню собора: признаюсь, мне хотелось отыскать какой-нибудь затерявшийся след великой драмы, и я еще раз, но с

каким новым, живым наслаждением, читал дивный роман! Сколько раз проникнутый огневými описаниями, подходил я к собору, смотрел на его угрюмую форму, *vaste symphonie en pierre*, взбирался на широкую его платформу; тут Квазимодо, Эсмеральда, Фролло - вся эта драма принимала размер огромный... " (Анциферов 1923, 9; Боткин 1976, 200-201). "Что заставило его брать с собой на время прогулки томик Виктора Гюго? - размышляет далее Н.П. Анциферов. - Он сам определяет эту цель: найти затерявшийся след великой драмы. Удавалось ли это ему? Имело ли смысл с этой точки зрения посещение великого собора? В.П. Боткин остался, видимо, вполне удовлетворен полученным результатом. В связи со всеми впечатлениями готического собора Парижской Божьей Матери, драма Виктора Гюго "принимала размер огромный". Осмотр тех мест, где совершалась она, сообщил новую силу восприятию, придал ему иное направление, наполнил новым содержанием. В.П. Боткин отмечает, что, в связи с прогулками, перечитывал роман с каким-то новым, живым наслаждением. Вот свидетельство об интересном опыте" (Анциферов 1923, 9-10).

Подобный опыт, полагает Н.П. Анциферов, указывает на двойную жизнь художественного произведения и определяет два подхода к нему: "Первый - эстетический (вещь как бы отрывается от своего творца, от своей эпохи, проходит через века и становится нашей), второй - историко-культурный (историк, отрешаясь от своего времени через труд и интуицию, подходит к вещи, взятой в связи с эпохой, породившей ее). Путь обратный" (Анциферов 1923, 10-11).

Автора "Души Петербурга" и "Петербурга Достоевского" привлекает второй подход. Он как исследователь стремится воссоздать среду, породившую творца и его творение. В обширном по значению понятии "среда" Н.П. Анциферов в соответствии, как он говорит, с "определенной темой, заимствованной из литературного произведения" (Анциферов 1923, 16), выделяет срез, связанный с топикой вообще и - уже - с Петербургом русской литературы. Н.П. Анциферов убежден, что "внимательное посещение тех мест, которые, с одной стороны, влияли на душу писателя, с другой стороны, быть может, непосредственно преломились в его творчестве, окажет, при известных условиях, большое содействие постижению художественного произведения, о чем и свидетельствует опыт В.П. Боткина" (Анциферов 1923, 15-16). Отсюда и понятие "литературной экскурсии" как движения в реальном пространстве, заданного литературой.

Литература в этом случае для Н.П. Анциферова, в отличие от обычных городских экскурсоводов, *первична*, что и определило у него при диахроническом в целом подходе к исследованию петербургской темы в русской литературе, неизбежность прорисовки той степени общности и связности, которая позволила позднее назвать весь этот литературный пласт "Петербуржским текстом".

После работ Н.П. Анциферова исследователи периодически обращались к теме Петербурга в русской литературе, делая ее центром или одним из центров исследования. Не раз эта тема звучала в работах, посвященных творчеству Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока... Есть среди этих трудов и работы зарубежных исследователей, в частности, Ло Гатто, Я. Хинрикса, Я. Лилли и другие (Lo Gatto 1960, Hinrichs 1997, Lilly 2002). Однако само понятие "Петербургский текст" было введено в научный оборот лишь в 1984 году, когда в Трудах по знаковым системам (вып. 18) увидели свет две соседствующие и перекликающиеся статьи - В.Н. Топорова "Петербург и "Петербургский текст русской литературы"" и Ю.М. Лотмана "Символика Петербурга и проблемы семиотики города". Вторая статья, более широкая по постановке вопроса, вполне соответствует первой части заголовка сборника в целом - "Семиотика города и городской культуры", первая - более узкая по масштабу проблемы, но исключительно важная по глубине и способу ее проработки - соотносится с второй, уточняющей частью заголовка: "Петербург".

В предисловии от редактора к этому "петербургскому" выпуску "Семиотики" Ю.М. Лотман писал: "Общим для статей настоящего сборника является то, что Петербург рассматривается в них, с одной стороны, как текст, а с другой, как механизм порождения текстов. Рассмотрение Города, включенного в историю цивилизации как текста *suī generis*, естественно. Более того, именно на объекте такого рода некоторые черты текста выделяются наиболее наглядно. К ним можно отнести кодовую гетерогенность - непременно зашифрованность несколькими кодами, семиотическую неоднородность субтекстов, противоречиво стремящихся одновременно образовать единый текст. Наглядно выступает также свойство текста накапливать и постоянно регенерировать свою историю" (Лотман 1984, 3).

Все это в полной мере нашло отражение в двух названных выше статьях о Петербурге, городе, в истории которого, по точному замечанию Ю.М. Лотмана, "символическое бытие предшествовало материальному. Код предшествовал тексту" (Лотман 1984, 3).

Действительно, с возведением Петербурга связано много легенд, сопровождавших рождение северной столицы и становление ее. Эти легенды во многом формировали атмосферу города, его изначальную семиотику, связанные с ним ожидания и предчувствия. Влияние их - непосредственное или опосредованное вещностью города - не могло не сказаться на русской литературе, и сказалось оно двойственно. С одной стороны, Петербург, самый европейский город России, предстает в ней как, по слову героя Достоевского, "умышленный", наиболее рационализированный из всех российских городов, с другой, в самой этой "умышленности" много исходно иррационального, проявившегося в изначальном противоречии замысла Петра и формы его осуществления, противоречии, многое определившем в русском Петербургском тексте.

Противоречивость знаков сопровождала Петербург с момента первого упоминания о нем. Известно, к примеру, что при водружении на месте будущего города каменной плиты с надписью "От воплощения Иисуса Христа 1703 года мая 16, основан царствующий град Санкт-Петербург великим государем царем и великим князем Петром Алексеевичем, самодержцем всероссийским" в небе появился орел, якобы паривший над царем, что было воспринято или подано как благословение свыше. Но известно также и пророчество, приписываемое обычно Евдокии Лопухиной, первой жене Петра: "Быть Петербургу пусто!" К пророчеству этому примыкает предание о неких старцах, предвещавших Петербургу гибель в водах. По сути дела продолжением и своеобразным обоснованием этих эсхатологических вещаний оказались раскольничьи суждения о Петре-Антихристе и граде его, обреченном на гибель по воле Господа.

Все это вместе взятое уже на самом раннем этапе сформировало важнейшие элементы петербургского кода, неизменно сопутствующие городу в его истории и в значительной степени определившие код Петербургского текста русской литературы. Все исследования Петербургского текста и петербургской темы в русской литературе - от Н.П. Анциферова до В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана и далее - ориентированы на этот мифологический код, ибо, по справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, "история Петербурга неотделима от петербургской мифологии, причем слово "мифология" звучит в данном случае отнюдь не как метафора" (Лотман 1992, 14).

Источник активного мифотворчества Ю.М. Лотман видит в особой семиотике Петербурга. Город как реализация рационалистической утопии (а именно таков Петербург), город, фактически лишенный истории, лишен, с точки зрения исследователя, и тех семиотических резервов, которыми обладают города с укорененной во времени и культуре историей. "Отсутствие истории, - пишет Ю.М. Лотман, - вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной" (Лотман 1992, 14).

За пределами собственно мифа *искусственность* Петербурга осознавалась всеми, о нем писавшими. Причем сама эта искусственность была внутренне не однокодова, ибо в замысле Петербурга присутствовало намерение сделать его центром культурным, духовным, отняв у Москвы эти исконные prerogatives ее, и, одновременно, административным, военным. Более того, как установили Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский (Лотман, Успенский 1982), в сознании создателей города присутствовала и параллель Петербург - Новый Рим. Этим не столько подхватывалась эстафета строительства Рима Второго (Константинополь, *Нечный Рим*) и Третьего (Москва как Вечный Рим), сколько таковая традиция отсекалась, образуя нулевую точку отсчета и соотнося Петербург напрямую с первым Римом и даже как бы вытесняя, замещая Рим Петербургом.

Однако исходно заданная многокодовость порождала как минимум амбивалентность и как максимум противоречия в прочтении знаков и ситуаций, ибо новая столица претендовала на соединение в себе городских признаков концентрического и эксцентрического типа одновременно. "Основание города, который бы функционально заменил разрушенный Иваном IV Новгород и восстановил бы и традиционный для Руси культурный баланс между двумя историческими центрами, и столь же традиционные связи с Западной Европой, было необходимо, - пишет Ю.М. Лотман. - Такой город должен был бы быть и экономическим центром, и местом встречи различных культурных языков. Семиотический полиглотизм - закон для города этого типа. Между тем идеал "военной столицы" требовал одноплановости, строгой выдержанности в единой системе семиотики. Всякое выпадение из нее, с этой точки зрения, могло выглядеть лишь как опасное нарушение порядка <...> Первый тип всегда тяготеет к "неправильности" и противоречивости художественного текста, второй - к нормативной "правильности" метаязыка <...> Борьба между Петербургом - художественным текстом и Петербургом - метаязыком наполняет всю семиотическую историю города" (Лотман 1992, 20).

Петербург, по справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, должен был в одно и то же время быть и символическим центром России, каковым до него была Москва, и анти-Москвой как антитезой России. Именно эта чреватая противоречиями коллизия в большой степени обусловила специфику Петербурга как города-текста и Петербургского текста русской литературы, где сошлись во взаимоборении "свое" и "чужое", жизнь и смерть, путь в небытие и путь к вечной жизни. Петербург, как полагает В.Н. Топоров, связан с бытийственным вектором по сути своей. "Петербургский текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход *a realibus ad realiora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе черты своего внетекстового субстрата и в свою очередь требует от своего потребителя умения восстанавливать ("проверять") (не на достоверность! - Н.М.) связи с внеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла Петербургского текста, - пишет В.Н. Топоров - Текст, следовательно, обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам Петербургский текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем" (Топоров 1995, 259).

В своей основополагающей, но не замыкающей тему (автор предпосылает ей подзаголовок "Введение в тему") статье о Петербургском тексте русской литературы В.Н. Топоров выделяет ряд существенных черт этого сверхтекста. Отметив восприятие Петербурга как "веселого" и "славного", сохранившееся в основном в "народном" слове о новой столице - в песнях, прибаутках и т.п., - исследователь сосредоточивает внимание на иной стороне города и порожденного им сверхтекста - на метафизике, пронизавшей и во многом сформировавшей этот сегмент русской литературы. "Ни к одному городу в

России, - пишет В.Н. Топоров, - не было обращено столько проклятий, хулы, обличений, поношений, упреков, обид, сожалений, плачей, разочарований, сколько к Петербургу, и Петербургский текст исключительно богат широчайшим кругом представителей этого "отрицательного" отношения к городу, отнюдь не исключаяющего (а часто и предполагающего) преданность и любовь" (Топоров 1995, 263).

Случаев подобной "отрицательной" оценки Петербурга в русской литературе действительно неисчислимо много. В качестве примера приведем лишь один из них, интересный тем, что он соединяет в себе сразу два рецептивных вектора с их внутренними взаимопереходами, предлагая два кода для прочтения и города и художественного текста:

Великолепный град! пускай тебя иной
Приветствует с надеждой и любовью,
Кому не обнажен скелет печальный твой,
Чье сердце ты еще не облил кровью
И страшным холодом не мог еще обдать,
И не сковал уста тяжелой думой,
И ранней старости не наложил печать
На бледный лик, суровый и угрюмый.

Пускай мечтает он над светлою рекой
Об участи, как та река, широкой,
И в ночь прозрачную, любуясь тобой,
Дремотою смежить боится око,
И длинный столб луны на зыби волн следит,
И очи шлет к неведомым палатам,
Еще дивясь тебе, закованный в гранит
Гигант, больной гниением и развратом.
(Ап. Григорьев. *Город*, 1845-1846)

Здесь присутствуют почти все образные элементы пушкинской "оды" Петербургу из "Медного всадника", но представлены они как иллюзия, сквозь которую или за которой опытный глаз ясно видит иной облик Петербурга, готовящего обитателю его отнюдь не радостную участь, облик, уже приближенный к Петербургу Достоевского.

Как результат противоборства разных кодов и тенденций в структуре Петербургского текста сформировался ряд сквозных мотивов, первым из которых В.Н. Топоров называет мотив *несовместимости с Петербургом*, "за чем стоит нечто более общее и универсальное - несовместимость этого города с мыслящим и чувствующим человеком, невозможность жизни в Петербурге" (Топоров 1995, 263). Утверждение такого представления, вместе с тем, вовсе не означает, что чувство несовместимости с Петербургом влечет за собой

бегство из него. Речь в данном случае идет лишь об экзистенциальном отталивании от города при экзистенциальном же притяжении к нему. "Все-таки люди этих убеждений и чувств, - замечает В.Н. Топоров, - жили в Петербурге, продолжали жить, имея возможность выбора, нередко соблазнительного, и получали от города нечто неоценимо важное и нужное" (Топоров 1995, 263).

О несовместимости с Петербургом писали Жуковский, Н. Тургенев, Белинский, Герцен, М. Волошин и многие другие. Для одних это определялось неприятием Петербурга как политической и деловой столицы (как у Б.М. Эйхенбаума, к примеру), для других (и таких большинство) - пробивающимся сквозь рациональность ощущением гибельности Петербурга, оправданности мифов о нем, осязанием его призрачности, миражности, подталкивающей к блужданиям и заблуждениям.

Здесь, внутри рецепции второго типа, формируется представление о Петербурге как о городе-лабиринте с ложными ходами, загадками и опасностями. Об этой стороне образности северной столицы писала В. Серкова (Серкова 1993). Лабиринтность топики Петербурга ("кривого" города) не противоречит, по справедливому замечанию В. Серковой, его панарамности и прямыне его улиц, ибо "лабиринт с необходимостью должен включать в себя отрезки прямолинейного героического пути, которые, подчиняясь общей лабиринтной схеме, являются ничем иным, как лабиринтной уловкой" (Серкова 1993, 101).

Для человека лабиринтная модель предполагает неизбежность скитальчества, что нашло многократное отражение в составляющих Петербургского текста: мечется по Петербургу Евгений в "Медном всаднике", кружит Германн, бродит по нему совершивший преступление Раскольников, скитается лирический герой Блока и т.д. Особую роль в прорисовке такого блуждания играют петербургские переулки, лукавящие, с бесовской отметиной, прячущие преступника или толкающие к преступлению, как это особенно наглядно представлено у Достоевского.

Эффект лабиринтности усиливает в Петербурге неизбывное ощущение его *искусственности*, созданности кем-то и для чего-то. При этом "культурность" лабиринта не делает его более рациональным, хотя и указывает на некий высший, но неведомо - злой или добрый, замысел, на его провиденциальность. Это совсем иной лабиринт, нежели московский, предстающий как более близкий к природе, обжитой, теплый, "свой".

В целом проблема соотношения культурного и природного важна для всякого локального текста и Петербургского в частности. Несмотря на искусственность и петербургской линейности, и петербургского лабиринта, природное начало не чуждо Петербургу. Среди ряда природных факторов, за-

фиксированных Петербургским текстом русской литературы, В.Н. Топоров отмечает прежде всего окраинное расположение Петербурга на рубеже суши и моря. С водной стихией связано множество мотивов Петербургского текста, восходящих к природно-климатическому комплексу города - мотивы тумана, дождя, сырости, слякоти, снега и т.п. По мере становления Петербургского текста мотивы эти сгущаются в структуре его, воссоздавая, вкупе с грязно-серой цветовой гаммой, специфически петербургскую ауру города, что предельно полно проявилось в литературе начала XX века и, в частности, в лирике А. Блока:

Уж вечер. Мелкий дождь зашлепал грязью
 Прохожих, и дома, и прочий вздор...
 (*Пляски смерти*, 1912)
 В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли,
 Темный профиль женщины наклонился вниз.
 Серые прохожие усердно проносили
 Груз вечерних сплетен, усталых стертых лиц.

Прямо перед окнами - светлый и упорный -
 Каждому прохожему бросал лучи фонарь.
 И в дождливой сети - не белой, не черной -
 Каждый скрывался - не молод и не стар.
 (*Повесть*, 1905)

"Непроходящий туман" (стихотворение "Безрадостна бывает грусть... ") сопровождает лирического героя Блока как всякого, по выражению Достоевского, "петербургского русского". Этот туман проникает в его душу, родственно открывающуюся навстречу туманам - "Душа туманам предана" ("Ты смотришь в очи ясным взором... "), - и порой оборачивается мутным зеркалом, из которого выходит двойник героя:

Вдруг вижу - из ночи туманной,
 Шатаясь, подходит ко мне
 Стареющий юноша (странно,
 Не снился ли мне он во сне?),
 Выходит из ночи туманной
 И прямо подходит ко мне.
 (*Двойник*, 1909)

При полном оплотнении петербургская "водность" может стать "подводностью", несущей предощущение еще не свершившейся, но уже наличествующей в ряде признаков гибели города, фактически сросшегося с донным мифом, как, к примеру, у Н. Оцуца:

Я двигаюсь, и я дышу не скоро.
 Как ёрш на суше, раскрываю рот.

Гигантский краб Казанского собора
 Меня в зеленой тине стережет.
 (На дне, 1921)

Особенность земно-водного пограничья породила характерный, вариативно воспроизводимый сюжет Петербургского текста, связанный с борьбой города и природы, с борьбой, не только буквально ставящей героя на границу жизни и смерти ("Медный всадник" Пушкина и "Русские ночи" В.Ф. Одоевского), но метафизически и экзистенциально помещающей его в точку схождения и разрыва человеческого и *вне*-человеческого, *не*-человеческого. Отсюда, из этой пограничности исходит метафора Петербург-Некрополь, очень рельефно представшая в рассказе Достоевского "Бобок". Отсюда же специфические кладбищенские локусы, множющиеся в субстрате Петербургского текста (Пушкин, Некрасов, Блок, В. Иванов и другие).

В художественных текстах город постоянно видится через проекцию либо низа, либо верха и порождаемых ими смещений. Мортальный сегмент Петербургского текста явно связан с низом, однако привычность маркировки вовсе не означает, что система мифопоэтических ориентиров сохраняется здесь в архаическом виде. Присущий Петербургскому тексту принцип переворачивания нередко "срабатывает" и там, где речь идет о верхних точках города - пике Адмиралтейства, шпиле колокольни в Петропавловской крепости, Александровской колонне. Вся эта культурная вертикаль несет в себе возможность виртуального излома, обусловленного ее двойной природой: она физически, в устремлении своем противопоставлена низу и водам, но и связана с ними символикой и зеркальным удвоением. Так, Адмиралтейство соотнесено с водами и в буквальном, функциональном смысле, что эмблематически упрочивается особым знаком - кораблем, помещенным на его шпиль. Иные же верхние точки порой воспроизводятся художниками слова в эсхатологических сюжетах как предельно приближенные к водам, но не скрывшиеся в них - как единственные приметы, позволяющие опознать место, где некогда существовал Петербург или даже просто большой город с забытым именем, как в стихотворении М. Дмитриева "Подводный город" (1847):

Тут был город всем привольный
 И над всеми господин,
 Нынче шпиль от колокольни
 Виден из моря один.

Вне прямо прорисованной эсхатологии, но с символической отсылкой к ней через сопряжение с водами и семиотику перевернутости, изображен шпиль колокольни Петропавловской крепости в стихотворении Ходасевича "Соррентинские фотографии" (1920):

И, отражен кастелламарской
 Зеленоватою волной,
 Огромный страж России царской
 Вниз опрокинут головой.
 Так отражался он Невой...

Ю.И. Левин, комментируя эти стихи, замечает: "Мена верха и низа, опрокидывание служит здесь символом крушения старой России, воплощенной ангелом на шпигеле колокольни Петропавловской крепости" (Левин 1988, 16). Таким образом, символически запечатленная здесь катастрофа более масштабна и связана с гибелью не только Петербурга, но всей России, знаково выраженной через Петербург.

Следовательно, горизонталь природы и вертикаль культуры в роковые моменты сближаются, ибо у природы есть своя вертикаль, грозящая всепоглощением, и при активизации ее *надводность* оборачивается *подводностью*; устремленная доселе ввысь вертикаль культуры с прежней стремительностью падает вниз.

Находясь в сложных отношениях друг с другом, природный и культурный комплексы Петербургского текста оказываются внутренне расслоены. "Внутри природы, - пишет В.Н. Топоров, - вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая), дождь, слякоть, мокрота, муть, туман, мгла, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью <...> зелени, прохладе, свежести" (Топоров 1995, 289). В пространстве культуры расслоение происходит, соответственно, на лабиринт с его переулками, заборами, канавами, щелями-улицами и город проспектов, перспектив с широким и дальним горизонтом. В результате, в рамках единого Петербургского текста русской литературы могут соседствовать и взаимосоотноситься субтексты разной и даже противоположной аксиологической ориентации, как

Заборы - как гроба. В канавах преет гниль.
 Всё, всё погребено в безлюдьи окаянном.
 (А. Блок. *"Я жалобной рукой сжимаю свой костыль..."*, 1904 и

Как в пулю сажают вторую пулю
 Или бьют на пари по свечке,
 Так этот раскат берегов и улиц
 Петром разряжен без осечки.
 (Б. Пастернак. *Петербург*, 1915)

С критерием *дальновидения* как одним из ключевых в Петербургском тексте В.Н. Топоров связывает ряд признаков, именуемых им коэффициентами: коэффициент *прямызни*, *кривизны*, *ломаности* улиц; коэффициент *организованности пространства*; коэффициент *открытости-закрытости* и, наконец, коэффициент *прерывности-непрерывности* или *разъединенности-*

слитности. "Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры, - пишет В.Н. Топоров, - и возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме мороков и размытости, предательского двоения, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах, "петербургская чертовня" и под.), с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) - вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений. И *призрачный и прозрачный* - два очень важных определения не только "физической", "атмосферной" характеристики города в Петербургском тексте, обладающих высокой частотностью, но и как узрение его духовной, метафизической сути, прикасание к ней" (Топоров 1995, 294).

Должно, однако, признать, что и эти два начала также не вовсе разведены в Петербургском тексте, и как раз на уровне ясновидения и провиденциальности первое легко смыкается со вторым:

Как древняя ликующая слава,
Плывут и пламенеют облака,
И ангел с крепости Петра и Павла
Глядит сквозь них в грядущие века.

Но ясен взор - и неизвестно, что там, -
Какие сны, закаты, города -
На смену этим блеклым позолотам -
Какая ночь настанет навсегда!
(Г. Иванов. "Как древняя ликующая слава...", 1916)

Тем не менее, по справедливому утверждению В.Н. Топорова, "хаотическая слепота (невидимость) и космическое сверхвидение образуют те два полюса, которые определяют не только диапазон Петербургского текста, но и его интенциональность и сам характер основного конфликта, который послужил образцом для его перекодирования в культурно-историческом плане" (Топоров 1995, 295).

С Петербургом в литературе прочно соединилось некое культурно-историческое манихейство. Добро и зло в нем, по наблюдениям В.Н. Топорова, растут из одного корня, питая родник петербургской историософии, тесно связанной с историософией России, с ее прошлым и будущим.

Единство Петербургского текста в большой степени цементируется общностью художественного языка его субтекстовых образований. По мнению В.Н. Топорова, "на этом уровне открываются необыкновенно богатые воз-

возможности, связанные с поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к Петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, беспроницаемо отсылающую читателя к этому сверх-тексту" (Топоров 1995, 313).

Следует, однако, заметить, что взятые сами по себе элементы данного художественного кода не всегда есть знак неоспоримо петербургских реляций. Они могут быть единицами и иных текстов и сверхтекстов, но в определенном *сочетании* единицы эти действительно образуют неповторимую кодовую систему, представленную в различных, особенно ядерных, составляющих Петербургского текста. Так, сон в литературе далеко не всегда указывает на связь произведения, его включающего, с русским Петербургским текстом, однако Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров и Т.В. Цивьян убедительно показали в статье "Сны Блока и "петербургский текст" начала XX века" роль и специфику "петербургских" снов именно в языковой системе сверхтекста. "Особая роль снов в "петербургском тексте" русской литературы несомненна, - пишут авторы статьи. - Так или иначе, это связано с самим объектом подобного текста - Петербургом. "Умышленность", ирреальность, фантастичность Петербурга (о нем постоянно говорится, что он сон, марево, мечта, греза и т.п.) требуют описания особого типа, способного уловить ирреальную (сродни сну) природу этого города" (Тименчик Топоров Цивьян 1975, 130). Сон, по мнению исследователей, становится в Петербургском тексте формой мирозидения и мироощущения, а жизнь субъекта внутри Петербурга как текста и героя в Петербургском тексте литературы переживается ими как сон особый, провиденциальный, балансирующий на грани притягательного и ужасного. Авторы названной статьи полагают, что сон "как жанр есть принадлежность и признак "петербургского текста"", ибо "сны в Петербурге и о Петербурге отличаются необыкновенным единством содержательных и формальных черт, полностью отвечающих признакам "петербургского текста"" (Тименчик Топоров Цивьян 1975, 131). При этом речь идет не только о тех стихотворениях Блока, где прямо упомянут сон, но и о текстах сноподобных, таких как, к примеру, "Обман" (1904), "Я жалобной рукой сжимаю свой костыль... ", "Предвечернею порою... " (1906) и других. Причем сон у Блока повторяется, становится тотальным - помимо снов героя тут и сон героини, и сон Петра... Грань сна и яви размывается, сон уходит за свои пределы. Таким образом, казалось бы, универсальный элемент художественного языка, будучи усвоен Петербургским текстом, обретает особый семантический ореол, этим сверх-текстом ему придаваемый, и становится его (сверхтекста) кодовой единицей.

Легко заметить, что перечисленные авторами статьи о Блоке единые в рамках Петербургского текста содержательные и формальные знаки сна обнаруживаются не только у Блока и даже очень часто оказываются не им порождены - многие из них восходят к творчеству Достоевского, где знаками

этими также отмечены не одни лишь собственно сны, но вся жизнь героя, существующего, *как во сне* ("Преступление и наказание").

Достоевский вообще оказал огромное влияние на формирование Петербургского текста русской литературы. С опорой на особенности петербургского локуса Достоевского В.Н. Топоров выделяет следующие блоки в системе художественного языка Петербургского текста.

Внутреннее состояние: а) *отрицательное* - хандра, тоска, сплин, бред, полусознание, болезнь, одиночество и т.п.; б) *положительное* - предельная радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселье, жизнь, новая жизнь...

Общие операторы и показатели модальности: вдруг, внезапно, в это мгновение, неожиданно; странный, фантастический; кто-то, что-то...

Природа: а) *отрицательное* закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, духота, вонь, грязь...; в) *положительное* - солнце, луч солнца, заря; река (широкая), Нева, море, взморье, острова, берег...

Культура: а) *отрицательное* - замкнутость-теснота, середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб, комната неправильной формы...; б) *положительное* - город, проспект, линия, набережная, мост, площадь, сады, крепость, дворцы, церкви; распространить(ся), простираться, расширяться...

Предикаты (чаще с отрицательным оттенком): ходить, бегать, кружить, прыгать, скакать, проникать, исчезнуть, возникнуть, утонуть...

Способы выражения предельности: крайний, неистощимый, необъяснимый, неопиcуемый, необыкновенный...

Высшие ценности: жизнь, полнота жизни, память, воспоминание, детство, дети, вера, молитва, Бог...

Фамилии, имена: Германн, Медный всадник, Петр, Евгений, Акакий Акакиевич, Раскольников, Голядкин...

Элементы метаописания: театр, сцена, кулисы, декорации, антракт, публика, роль... (Топоров 1995, 314-315).

При ориентации на эти блоки и их составляющие следует помнить, что неизбежность аналитической схематизации потребовала от автора работы о Петербургском тексте русской литературы разведения слов-сигналов по разным рубрикам, в то время как в реальном художественном контексте многие из них оказываются амбивалентными (трактир, город, улица, мост и другие). Тем не менее, по справедливому замечанию В.Н. Топорова, "большинство

этих слов-понятий обладают очень значительной "импликационной" силой: по данному слову обычно с большой степенью надежности восстанавливается его "словесное" окружение, а следовательно, - на очередном шаге - и особый ситуационный контекст, некая "картинка" из книги Петербургского текста" (Топоров 1995, 316).

При всей семантической и эстетической цельности Петербургского текста русской литературы в нем выделяются большие внутренние образования, играющие роль одновременно и ядерных структур и звеньев диахронического ряда. Таков Петербург писателей начала XIX века, включая Пушкина, "петербургские" произведения Достоевского, взятые в сумме и системе, таков своеобразный и очень значимый Петербург символистов.

З.Г. Минц, М.В. Безродный и А.А. Данилевский в статье ""Петербургский текст" и русский символизм", отдавая должное формировавшим Петербургский текст писателя XIX века, вместе с тем замечают: "В известном смысле можно сказать, что именно символизм и превратил (художественно "навязав" это ощущение читателю, а затем и исследователям) достаточно пестрое наследие XIX века в "петербургский текст"" (Минц, Безродный Данилевский 1984, 79). Далее авторы статьи пишут, что внутри этого сверткста и по отношению к "петербургским" произведениям русской литературы XIX века сами "творения символистов в значительной степени выступают как "тексты о текстах" - своеобразные художественные метатексты"" (Минц Безродный Данилевский 1984, 80).

Именно в литературе русского символизма происходит актуализация петербургского мифа. У начала подобной ремифологизации и вообще у начала формирования символистской концепции Петербурга стоял, по мнению З.Г. Минц, М.В. Безродного и А.А. Данилевского, роман Мережковского "Петр и Алексей" (1905) с его ориентированностью на более ранние "петербургские" субтексты. Вершиной здания Петербургского текста в младо-символистском варианте стал, как полагают названные авторы, роман Андрея Белого "Петербург" (1913-1914).

Важно, что Петербургский текст русского символизма отмечен двойной системой связности - своим собственным единым интерпретирующим кодом и единством "петербургских" ориентиров в литературе предшествующего периода.

Несомненно, существуют внутри Петербургского текста и иные интегративные субтексты. К числу таковых относится Петербург русского романтизма, Петербург "натуральной школы", "ленинградский" блок, принадлежащий, думается, цельному петербургскому свертксту или, по крайней мере, тесно связанный с ним. Блок этот отмечен именами многих значительных русских писателей, поэтов и остается пока под интересующим нас углом зре-

ния крайне слабо изученным. В системе кодовых модификаций могут быть раздельно либо в сопоставлении рассмотрены образы города в поэзии и прозе.

Существование внутри Петербургского текста отдельных больших и малых сегментов ни в коем случае не означает, что свертхтекст этот внутренне рыхл и держится как целое лишь на суммарности его составляющих. Напротив, все доселе сказанное с несомненностью показывает, что объемный Петербургский свертхтекст русской литературы целостен и отмечен большой силой внутренних скреплений, хотя, вместе с тем, он динамичен и, видимо, незавершен.

Проблемы Московского текста

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.

Так видится Пушкину соотношение Петербурга и Москвы в русской истории и культуре. Слово "померкла" у него не говорит о полном угасании прежней столицы, ибо она, лишившись порфиры, сохраняет свой почтенный сан. Действительно, с перенесением столицы в Петербург семиосфера Москвы не только не утратила былой генеративный потенциал, но, переориентировав внутренние векторы, она в некоторых сегментах даже активизировалась. Москва, перестав быть столицей, аккумулировала в себе все *характерно московское*, относящееся не только к городу, но и к Московии, к допетровской Руси. В этом смысле понятны и закономерны те семиотические крайности, в системе которых Петербург соотносится с Западом, Европой, а Москва с Востоком, Азией.

Традиция противопоставления Москвы, часто сближаемой с провинцией, и Петербурга сложилась и закрепились в литературе с первых десятилетий XIX века, а в мирознании россиян это произошло еще раньше. Идеологическая наполненность данного противопоставления была способом выражения противоборства разных идейных и культурных тенденций внутри России, тенденций, которые в 40-50-х годах XIX века оформились как противостояние славянофильства и западничества.

Однако то, что внутри русской культуры сложилось в виде довольно жесткой системы альтернативной семантики, в границах общеевропейского контекста виделось и ныне видится более сложным и в футурологическом плане более значимым. Как справедливо пишет о Москве и Петербурге В. Страда, "оба эти города, универсальность которых как космополисов проистекала из универсальности самой России, поскольку она являлась главнейшей предста-

вительницей византийской Европы, следует воспринимать как моменты русской истории, но соотнесенной с историей, а в каком-то смысле и противопоставленной ей, Европы романо-германской. И эту соотнесенность и противопоставленность в свою очередь следует воспринимать как отношение не метафизических начал (Запада и Востока), но моментов универсального процесса - созидания цивилизации модерности, процесса, который, начавшись в Западной Европе, протекал разными темпами и дал соответственно разные результаты в разных частях света, - то есть того, что принято называть модернизацией" (Страда 1995, 504).

Тенденции, отмеченные В. Страдой, определенным образом проецировались на русскую культуру и усложняли видение культурно-исторических отношений двух ключевых российских топосов указанием на их *взаимосвязанность*. В этом плане Москва и Петербург есть два функционально отличных друг от друга *центра* России, именно *два центра*, что определяет не только маршруты их расхождения, но и точки сопряжения, сближения. В этом смысле абсолютно прав В.Н. Топоров, полагая, что "по существу явления Петербург и Москва в общероссийском контексте, в разных его фазах, были, конечно, не столько взаимоисключающими, сколько взаимодополняющими, подкрепляющими и дублирующими друг друга. "Инакость" обеих столиц вытекала не только из исторической необходимости, но и из той провиденциальности, которая нуждалась в двух типах, двух путях своего осуществления" (Топоров 1995, 274).

Вместе с тем, учитывая особую значимость и отмеченность Москвы в русской истории и культуре, следует признать, что большой пласт художественных текстов, так или иначе с Москвой связанных, не обладает той степенью внутренней цельности, которая позволила бы безоговорочно вести речь о Московском тексте русской литературы 2. (Сомнения в существовании Московского текста именно как *текста* высказывает и В.Н. Топоров (Топоров 1995, 278).) Существенную роль здесь играет отсутствие у Москвы той фундаментальной текстопорождающей основы, каковую образует креативный либо эсхатологический миф. В целом вокруг Москвы возникает обширное поле мифологии, но, как правило, это мифы, связанные с отдельными точками городского локуса или событиями городской жизни, как, к примеру, нашедшие отражение у А. Погорельского и А. Чаянова лефортовские легенды или легенда о чуде, случившемся в день Первомая, пересказанная А. Ремизовым.

Один из наиболее масштабных, но опять же не связанных с рождением города мифов покоится на концепции Москвы - третьего Рима 3. (Правда, мифология эта, утвердившись, породила своего рода *вторичный* креативный миф, как бы оправдывающий и обосновывающий неслучайность самой мифологии (см. "Повесть о начале царствующего града Москвы" // Русская бытовая повесть XV-XVII вв. М., 1991). Однако миф этот, оставшись книж-

ным, не укоренился в общенародном сознании и не приобрел того резонанса, который породили мифы о рождении Петербурга.) В истоке своем авторская, принадлежавшая старцу Филофею, идея эта оторвалась от своего родителя и на определенном этапе стала общегосударственной, породив миф о России как преемнице и преобразовательнице Рима первого и Рима второго (Константинополя), а стало быть, и о ее мировой значимости, что послужило основой для и ныне живого представления о мессианской роли России. Адепты этой, мифологической в основе своей, идеологии не учитывают ее изначальную двуплановость, акцентируя внимание на том звене цепочки, которое связывает Москву и Константинополь. Между тем, как справедливо заметили Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, "идея "Москва - третий Рим" по самой своей природе была двойственной. С одной стороны, она подразумевала связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями. Делая благочестие главной чертой и основой государственной мощи Москвы, идея эта подчеркивала теократический аспект ориентации на Византию. В этом варианте идея подразумевала изоляцию от "нечистых" земель 4. (Таким образом, идеология Москвы в одной из своих составляющих была потенциально антипетербургской еще до возникновения северной столицы.) С другой стороны, Константинополь воспринимался как второй Рим, т.е. в связанной с этим именем политической символике подчеркивалась имперская сущность - в Византии видели мировую империю, наследницу римской государственной мощи" (Лотман Успенский 1982, 237) 5. (Вторая составляющая московской идеологии, как видим, *связывает* Москву и Петербург, о чем и говорят Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский.)

Во второй своей части, при поддержке первой, концепция "Москва - третий Рим" пережила и Московскую и Петербургскую Россию, неожиданно возродившись в 20-х годах XX века в идеологии Москвы-Третьего Интернационала, а затем, как пишет Ф. Степун, в идеологии послевоенной Москвы (Степун 2000, 596-605).

Е.Е. Левкиевская указывает на связь с Москвой еще двух мифологизированных концептов - "града Китежа" и "второго Вавилона" (Левкиевская 1997). Первый, как пишет Е.Е. Левкиевская, начинает формироваться в кругах русских теософов сразу после революции, что связано с глубоким переживанием крушения в 1917 году России и Москвы как ее центра, сердца. В это время возникает и широко распространяется мысль о незримом существовании прежней Святой Руси и Москвы вкупе с нею. "В рассказах и легендах на эту тему,- замечает Е.Е. Левкиевская, - образ города раздваивается - внешне лишенный света, одичавший от собственной жестокости и залитый кровью, он оказывается полон тайных светильников, до времени закрытых от постороннего глаза, невидимых троп и путей, по которым осуществляется передача духовной литературы и писем из ссылки и лагерей. Здесь избранным по молитве являются Богородица или Николай Угодник, в трудную минуту приходящие на помощь православному человеку, но невидимые для

окружающих его атеистов. Москва - "Китеж-град" незримо существует, рас-
творенная в другом городе - "Втором Вавилоне"" (Левкиевская 1997, 829).

В цельной системе обозначенных концептов ясно обнаруживается связь
Москвы-града Китежа с Москвой-третьим Римом и Москвой-вторым Вави-
лоном - здесь первый в своем теологическом наполнении является частью
второго, локализованной внутри третьего.

Представление о Москве-втором Вавилоне, так же как и в случае с градом
Китежем, складывается после революции и далее пульсирует на протяжении
нескольких десятилетий XX века, то сжимаясь и становясь принадлежностью
лишь отдельных социальных групп, то расширяясь в общенародном созна-
нии, как это произошло в последние десятилетия века. "Сумма релевантных
признаков, формирующих образ "Второго Вавилона" в советское время, -
пишет Е.Е. Левкиевская, - несколько отличается от той, которая формирует
это понятие в постсоветскую эпоху, но в их основе лежит общее представле-
ние о безнравственном, антихристианском и античеловеческом характере как
бывшей, так и настоящей власти, которая разными способами на протяжении
столетия уничтожает Россию" (Левкиевская 1997, 830).

В данной идеологеме присутствует много внутренних модификаций и
осложнений, которые мы не будем рассматривать, поскольку все названные
концепты более связаны с семиотикой Москвы как текста, нежели с находя-
щимся в процессе становления Московским текстом русской литературы (хо-
тя, несомненно, отражаются в последнем).

Сам Московский текст по причине, как мы говорили, некоторой структур-
ной рыхлости, трудно пока представим как единый свертхтекст. Однако воз-
никновение своего рода исследовательской "моды" на воссоздание свертхтек-
стов и внелитературное возрастание семиотической значимости Москвы
вполне могут подтолкнуть кого-то к написанию труда, именуемого по анало-
гии с работой В.Н. Топорова "Московский текст русской литературы". Пока
же мы имеем так или иначе сгруппированные работы разных авторов, по-
священные изучению темы и образа Москвы в литературе преимущественно
XIX-XX веков.

Говоря об этих работах, прежде всего следует назвать два сборника, со-
держащие ряд локальных по исследуемому историческому времени или ху-
дожественному материалу, но значительных в научном плане статей:
"Москва и "московский текст" русской культуры" (М., 1998) и "Москва в
русской и мировой литературе" (М., 2000). В первом сборнике несомненный
интерес представляет статья И.С. Веселовой "Логика московской путаницы
(на материале московской "несказочной" прозы конца XVIII - начала XX ве-
ка)", базирующаяся на изучении текстов городского фольклора и подтвер-

ждающая уже звучавшие в исследованиях суждения о женской природе Москвы.

Среди статей, связанных с творчеством тех или иных писателей, следует отметить работу Ю.В. Манна "Москва в творческом сознании Гоголя (Штрихи к теме)". Автор статьи говорит о роли Москвы в жизни Гоголя, опираясь на факты его биографии, письма, воспоминания современников, а также рассматривает гоголевское видение Москвы, нашедшее отражение в его статье "Петербургские записки 1836 года". Сопоставляя Москву и Петербург, Гоголь, как кажется, отдает предпочтение Москве. Москва Гоголя, как пишет Ю.В. Манн, это "'матушка", "старая домоседка", кладезь невест; словом, "Москва женского рода, Петербург мужеского". Ко всему этому добавляются знаки обилия, широты, радушного и ничем не сдерживаемого гостеприимства <...> всего того, что связано с плодоносящими и животворящими силами" (Манн 1998, 71-72). Однако у *такой* гоголевской Москвы есть и обратная сторона, на которую указывает автор статьи, - она хаотична, неопрятна, ленива, в отличие от активного, деятельного "щеголя-Петербурга".

В итоге, по мнению Ю.В. Манна, возникает "парадоксальное, чисто гоголевское соединение противоположностей: нерусский город Петербург (в отличие от исконно национальной Москвы) оказывается воплощением русской удали (а Москва - русской лени)" (Манн 1998, 73).

Среди работ второго сборника - "Москва в русской и мировой литературе" - заметно выделяется статья Н.В. Корниенко "Москва во времени (имя Петербурга и Москвы в русской литературе 10-20-х годов XX века)", где автор говорит о культурной драме, порожденной сменой топонимических кодов в постреволюционной России, и об отражении этой драмы русской литературой б. (См. и другую статью того же автора (Корниенко 1997).)

В начале XX века вполне определились три литературных лика Москвы: Москва сакральная, часто выступающая семиотическим заместителем Святой Руси; Москва бесовская; Москва праздничная. Первые два в едином литературном контексте взаимоотторгаемы и взаимосвязаны одновременно, но в каждом конкретном произведении отчетливо выявляется доминирование, а иногда и исключительность либо первого, либо второго начала. Третий вариант интегрирует два первых, порождая амбивалентный, вполне соответствующий традициям народной праздничной культуры образ города.

Итак, в русской культуре XIX - начала XX века Москва протейчна, и каждому, вглядывающемуся в нее, она являет такой лик, который тот способен или жаждет увидеть. "Москва куда проще Петербурга, хотя куда пестрее его, - писал Г. Федотов. - Противоречия, живущие в ней, не раздражают, не мучают, как-то легко уживаются в народной полихромии. Каждый найдет в

Москве свое, для себя, и если он в ней проезжий гость, то не может не почувствовать себя здесь совсем счастливым" (Федотов 1992, 55).

Вместе с тем, связанный с Москвой диапазон ожиданий и неожиданностей исключительно широк. При устойчивом стремлении художников слова подчеркнуть *азиатскость* Москвы, оттенив ее *европейскостью* Петербурга, порой можно обнаружить в литературе и противоположные интенции. Так, А. Вельтман в романе "Приключения почерпнутые из моря житейского" (1846-1848) в начале седьмой главы рисует Москву с точки зрения петербуржца, впервые посетившего бывшую столицу, что дает возможность, прибегнув к наложению кодов, выявить неожиданные ракурсы, представляя, к примеру, Кремль как "готическое здание, обнесенное зубчатыми стенами, с башнями, похожее на рыцарский замок средних времен" (Вельтман 1957, 263-264). Москва у Вельтмана есть точка стяжения разновременных и разнопространственных сущностей, точка, где признаки древнепрестольного града легко уживаются и даже органично соединяются со штукатуркой под белый каррарский мрамор, где бальные наряды дам с шейками и ручками "по плечо наголо" соседствуют с тяжелыми боярскими нарядами четы Захолустьевых, где и само захоlustье спокойно живет в двух шагах от шумного центра. В такой Москве легко заблудиться как в буквальном (пространственном), так и в бытийном смысле, что и происходит с одним из героев романа Прохором Васильевичем Захолустьевым, для которого "Москва была как лес: леший кружил его на одном месте" (Вельтман 1957, 336).

Наметившийся у Вельтмана мотив бесовского кружения в XX веке получает развитие в "московских" повестях А.В. Чаянова, сюжеты и мотивы которых словно бы подсказаны самой неупорядоченной, бесплановой, лабиринтной топикой Москвы.

В характере прорисовки московского локуса и отдельных фигур, с ним связанных, Чаянов является прямым предшественником М. Булгакова как автора "Мастера и Маргариты". Правда, чаяновская Москва во времени предшествует Москве булгаковской с более чем вековым разрывом между ними. Поэтому Булгаков (!), герой повести Чаянова "Венедиктов, или Достопамятные события моей жизни" (1921), действие которой происходит в 1805 году, блуждает по Москве, где до крайности запущенные Патриаршие пруды напоминают гнилостными испарениями о прежде существовавшем здесь болоте. Неглинка в повести Чаянова еще не спрятана в трубу, и на берегу ее, где позднее будет разбит Александровский сад, не раз упоминаемый Булгаковым в "Мастере и Маргарите", близ церкви Настасьи Узорешительницы стоит домик Настеньки, героини повести. Но маршруты героев обоих произведений нередко оказываются сходными настолько, что Иван Бездомный, пытающийся догнать компанию Воланда, и чаяновский Булгаков, чувствующий присутствие в городе inferнальной силы и бегущий *от* нее, совпади они во времени, могли бы встретиться в пространстве, ибо и тот и другой с

разных сторон устремляются к Арбатской площади: Бездомный со стороны Патриарших прудов, Булгаков со стороны Петровки. Однако в целом при попытке совмещения топографических схем "Мастера и Маргариты" и "Венедиктова..." обнаруживается, что московское пространство повести Чаянова шире. Оно не замыкается двумя, по выражению А. Королева, "магическими кольцами" (Королев 1989) - Бульварным и садовым, - а разворачивается до линии третьего кольца - Камер-Коллежского вала, обозначавшего в XVIII веке городскую границу Москвы. Включение в художественную топику городской периферии приводит в повести Чаянова к ослаблению центростремительных сил, которые явно доминируют в романе Булгакова, и к перемещению носителей inferнального начала ближе к окраинам, а затем к выведению его за пределы Москвы и вообще России.

Это не означает, однако, что inferнальное чужеродно Москве. Изопращенная лабиринтность Москвы, трудно преодолимая даже для коренного ее жителя, отмечена не только печатью домашности, но и таит в себе нечто злое или, как минимум, непредсказуемое. Потому у Чаянова, в частности, в повести "Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированные фитопатологом У." (1924), московский лабиринт, встречаясь с иноземной inferнальностью, услужливо содействует ей. Он долго кружит героя повести, пока не выводит его, измученного блужданиями, к дому Якова Вилимовича Брюса, известного сподвижника Петра I, слывшего колдуном и чернокнижником. Правда, все это происходит в особом, "немецком" районе Москвы - в Лефортово, которое в сознании многих москвичей было связано с представлениями об опасности сугубо inferнального свойства. Впрочем, круг запечатленных в литературе лефортовских легенд включает сюжеты, героями коих выступают отнюдь не инородцы только, но и коренные россияне, давние жители Москвы, о чем свидетельствует, к примеру, "Лафертовская маковница" (1825) А. Погорельского.

В упомянутой повести Чаянова городское пространство Москвы уподобляется картам, разложенным на зеленом сукне стола в брюсовском доме и запутанным, как в сложном пасьянсе. В ходе сюжетного развития герою повести не дано подчинить себе ни собственную жизнь, ни городскую топику, этой жизнью опосредованно управляющую. И то и другое остается под властью сил, вызванных Брюсом, сил, которые способны менять пространственные ориентиры и сам московский ландшафт, сохраняя или уничтожая дома. Тем не менее, в повестях Чаянова, полагавшего, что каждый уважающий себя город должен иметь своих "домашних дьяволов", московская дьяволиада не охватывает все пространство Москвы и не определяет характер московской жизни. В этом отношении Чаянов отличен от Булгакова, который, рисуя Москву, почти полутора столетиями отделенную от чаяновской, показывает город, массово пораженный беснованием, первопричиной которого не является прямое, "персональное" вмешательство inferнальных сил. Воланд и его

компания, вторгаясь в московскую жизнь, лишь доводят до неоспоримой очевидности то, что в каждодневном мире перестает быть замечаемым и ценностно осмысливаемым. В этом плане булгаковская Москва оказывается ближе к вельтмановской, чем к чаяновской, а между ними и во времени и в литературе лежит очень значимая в пределах данного художественного локуса Москва А. Белого (роман "Москва", 1925-1930) и несколько менее многопланово и объемно представленная, но очень характерная для литературы определенного периода и направления Москва М. Осоргина ("Сивцев Вражек", 1928). На разговоре об этих двух романах мы далее и сосредоточимся.

В прорисовке исторического времени у обоих романов есть общее поле, связанное с описанием московского отзвука событий первой мировой войны и революции, но это лишь один из темпоральных сегментов того и другого произведения, в рамках которого точки совмещения обозначены крупными веками внехудожественной данности. В художественном же мире обоих произведений различий больше, чем совпадений. Впрочем, и внутри очень большого по замыслу романа А. Белого, в исполнении включающего в себя две части первого тома ("Московский чудак", 1925, и "Москва под ударом", 1926) и второй том ("Маски", 1930), художественная парадигма не остается неизменной. Отдельные составляющие заданного первой частью интерпретационного кода далее трансформируются или просто теряются в кодовой полифонии романа. Так, по мере приближения ожидаемого краха меняется семантика многих единиц колористического и аудиального кодов, перестраивается их система, функционально смещается одористический код, заметные изменения происходят в рамках визуального кода, и в то же время в сложном соотношении с Москвой возникает, разрастаясь в своих границах и значениях (особенно в романе "Маски") мифопоэтический код, ориентированный преимущественно на античность.

Создавая роман "Москва", Белый лишь отчасти опирается на сложившийся уже в русской литературе московский интерпретационный код, но даже в случае следования традициям устоявшееся у него взрывается изнутри, преобразуя принятую кодификацию. Так, неоднократно было замечено, что московский топос Белого выстраивается как сложный паутинообразный мир переулков и "кривулей", что вполне соответствует привычной "московской" литературной образности 7. (См. об этом содержательную статью Н.А. Кожевниковой (Кожевникова 1999). О том же безотносительно к роману А. Белого писал В.Н. Топоров (Топоров 1995, 290-291).) Такова и подлинная, внелитературная топка Москвы, где, в отличие от Петербурга, любая линия стремится стать изогнутой, обернуться сломом, поворотом, углом, "кривулем", образуя характерный московский лабиринт, о котором речь шла выше. В литературной интерпретации пространства все это нередко обретает черты живой и теплой городской телесности, что сохраняется и у Белого, однако у него эта тенденция, доведенная почти до выразительного предела, начинает отрицать сама себя. Метафора города-тела сопрягается в романе "Москва" с

визуально выраженным представлением об органическом, физиологическом даже, нередко несущем в себе признаки патологии. В описаниях такого рода метаязык порой соединяется с языком реальной топики и оба - с языком художественного нарратива. " Вот "Москва" переулков! Она же - Москва; точно сеть паучиная; в центре паук повисающий, - Грибиков: жалким кашеом бессмертным", - пишет Белый, подчеркивая своего рода тавтологичность романа и внероманной действительности и одновременно интерпретируя ее, эту тавтологичность, через классическую метафору, внутри которой периферия (переулки и "переулочный" Грибиков) перемещаются в центр и становятся образотворящими по отношению к Москве в целом (Белый 1989, 166) 8. (Далее номера страниц приводятся в тексте по этому изданию.) А далее из всеобщности первой метафоры прорастает метафора вторая, клиническая, плотская, физиологическая, усиливающаяся в ее разворачивании, зримая и отталкивающая, как сцена анатомического театра: "Та паутина сплетений тишайшими сплетнями переплетала сеть нервов, и жутями, мглой, марамороком в центре сознания являла одни лишь "пепешки" и "пшишки", которые очень наивно профессор себе объяснял утомлением и шумом в ушах; ему стоило выставить нос из-за форточки, чтобы понять, что сложение домиков Табачихинского переулка - сплошная "пепешка и пшишка", которая, нет, не в затылочной шишке, а - всюду. Москва переулков, подобных описанному, в то недавнее время была воплощенной "пепешкою", опухолью, проплетенной сплошной переулочной сетью. В затылочной шишке - затылочной шишкой - посиживал Грибиков: шишка Москвы! " (166).

Органика, далеко не равная традиционной природности Москвы, является одним из ключевых звеньев большинства кодирующих систем романа Белого. В пределах одористического кода она проявляет себя в многочисленных вариациях запаха увядания, гниения и распада чего-то органического, телесного, в постоянных упоминаниях носа профессора Коробкина и прочих носов, втягивающих в тела жителей Москвы городские миазмы.

Гнилостный запах как посланник хаоса оказывается в романной Москве не только вездесущим, но и действенным, характеро- и мыслетворящим. Не случайно именно этот запах в качестве оппозиции "рациональной ясности" участвует в формировании личности и основной жизненной коллизии профессора Коробкина: "Вспомнилось: лет тридцать пять был еще без усов, бороды, но - в очках, в сюртуке и в жилете, застегнутом туго, под тощей микиткою; жил словотрясом котангенсов; праздно боролся с клопами и спорить ходил с гнилозубым доцентом - в квартиру доцента; в окошко несло из помойки; они, протухая, себя проветряли основами геометрии; образовались воззрения: иррациональная мутность помойки и запахи тухлых яиц от противного ясно доказывали рациональность абстрактного космоса, с высшим усилием выволакиваемого из отхожего места к критериям жизни Лагранжа и Лейбница. И меж помойкой и ними выковывалось мирозренье профессора" (34). Существенно в этом фрагменте слово "мирозренье", на месте которого в

системе привычного ожидания слышится "мировоззрение". Миро-зрение профессора, восходя к "абстрактному космосу", не только не может исключить из зримого помойку, но втягивает ее в свой круг как данность и даже как необходимость, ибо "вонькие дворики" Москвы таят в себе у Белого начало жизни, подгнившей, протухающей, но *органической*, а не механической и, как следствие, не утратившей еще некоего живого трепета.

По мере развития романного сюжета очень важный в его системе одористический код начинает внутренне перестраиваться: пусть гнилостные, но естественные, натуральные запахи начинают вытесняться искусственными ароматами, а на месте некогда живого утверждается масочное, в целом подобное Домардэну, который "с минеральным лицом заводной, механической куклой паноптикума на Велеса задержал" (711). "Личность - сперли" - так определяет Белый суть этой новой, ворвавшейся в Москву из-за пределов города, утвердившейся и возросшей в нем людской массы в романе "Маски". Исходные знаки одористического кода изредка возникают здесь либо в совершенном измерении - "прежде", - либо как мета конца: "внутренности - догнивают в помойке" (730) (курсив наш. - Н.М.).

Одористическая парадигма зеркально удваивается у Белого в избирательности московской топонимики, что особенно важно для двух романов первого тома, где в центр топографической и, следовательно, топонимической картины оказываются помещенными один Табачихинский переулок, три Козиевых, и семь Гнилозубовых.

Характерная для Москвы органика ясно обнаруживает себя и в сложной, разветвленной колористической системе романа Белого, которого, как известно, всегда интересовала цветовая выразительность мира и дольного и горнего, что определило спектральную расцветченность практически всех созданных им произведений. Цвет для Белого есть разновидность воплощенного слова, поэтому так важен для него цветовой лик Христа (Белый 1994, 209). В предисловии к роману "Маски" он писал: "Оговариваюсь: цвета обоев, платья, краски закатов, - все это не случайные отступления от смысловых тенденций у меня, а - музыкальные лейтмотивы, кропотливо измеренные и взвешенные. Кто не примет это во внимание, тот в самом смысле не увидит смысла, ибо я стараюсь и смысл сделать звуковым и красочным, чтобы, наоборот, звук и краска стали красноречивы" (764). В романе "Москва", как и в предшествующем ему романе "Петербург", цвет становится своего рода языком, на котором город говорит со своими жителями и всеми, посетившими его, а роман говорит со своими читателями.

В колористической гамме романа нет какого-то одного доминирующего цвета, который нес бы в себе цельную символику опальной столицы России. Состав спектра здесь обусловлен темпоральной динамикой (сезонными сдвигами) сюжета и этим же оказывается обусловлена природа цвета и света -

естественного летом и искусственного зимой. И все-таки есть в романе некое отмечающее Москву и ею отмеченное цветовое преобладание, выражающее себя в смеси, в путанице разных цветов и оттенков цвета, в *пестроте*, которая, по Белому, бросает на все "красноречье пятен". Этой пестротью запятнано все московское: природа, дома, интерьеры, одежда и тела людей, и обозначается она часто не через традиционный словесный ряд цветовых наименований, а через цветовые аналоги органической - природной либо гастрономической или - уже - кондитерской парадигмы: "...серо-ореховый дом, отступая от решетки - сложил себя повторяющимся квадратом и крупные пуприны взнёс: межоконных полос; точно шмякнули взбитыми сливками; наерундили гирлянд известковых излепин и вылеплин: груш, виноградин" (129); "дом шоколадный, лицеванный плитами, с глянцем" (191); "над рыбо-розово-серой, зубчатую стеною кремлевскою - башни" (215); "дом двухэтажный, без лепки, украшенный синею вывеской <...> изнуряемый сыпью известки, разложенный аспидно-сереньким, серо-иреневым, серо-песочным, желточным и розовым колером, только кой-где молодевший подцветом: морковным, кисельным, зеленым" (230); "дом: цвета перца; и - дом; цвета персика" (370).

Шоколадный, кофейный, оливковый, брусничный, лимонный, кенаревый, фисташковый, крыжовниковый, перепелиный, блошинный, грачиный, кремовый, молочный, вишневый, рябиновый, хлебного кваса - таков далеко не полный перечень цветообразов, воссоздающих визуальный облик Москвы у Белого. Внутри этого цветоряда явно намечаются два образных центра, обладающих большой силой притяжения и обуславливающих колористический выбор - это образ Москвы как торта или какого-то иного кондитерского изделия, что нередко выражается не только через "гастрономические" цвета, но и через вполне определенные формы: "На розовом выступе - стая, как сахарных белых колонн; и воздушная арка ворот бледно-розовых, - в веющем, в белом!" (586), и образ Москвы-серпентария.

С пресмыкающимися связан в романе аспидно-серенький цвет, пестрота различных сочетаний, таких как, к примеру, часто упоминаемый Белым черно-желтый, скрыто или прямо соотносимый со змеиным началом и явленный в романе в двух ключевых образных ипостасях: он в качестве знака мудрости и долговечности отмечает образ Москвы-старухи, вяжущей чулок человеческих судеб, и как знак коварства маркирует образ де Лебрейль, являющейся во втором томе романа своего рода персонификацией Москвы. В романе "Маски", черно-желтый заполняет текст, растекается по городу, колористически варьируя, проникая в дома, гостиные, которые, по словам Белого, есть "поле сражений особых", ухлопавшее "все сражения, все достижения наши".

Важно отметить при этом, что черно-желтый в целостной ткани произведения семантически эволюционирует от сравнительно безобидной энтомологической маркировки в романе "Московский чудаки" до встречи с серпентологическим, также лишенным первоначально зловещих намеков и присутству-

ющим в романе сначала в виде пестрых лент рекламы, затем в виде смутно на что-то намекающих пылевых вихрей, дергающихся над крышами и ужами вползающих в дома. Наконец *уж* оборачиваются *ужасом*, и в Москве романа "Маски" уже всё вьется и крутится и практически всё так или иначе соотносится с миром пресмыкающихся 9. (Правда, зоологический спектр романа "Маски" продолжает включать в себя и другие компоненты - здесь по-прежнему присутствуют энтомологические образы и параллели, возникают аналогии с хищниками (тигр, леопард), но *змеиное* оказывается семантически наиболее нагруженным.)

Широта текстуальной выразительности и смысловая значимость змеиных мотивов, вписанных в мифопоэтическую систему романа, указывает у Белого на телеологичность Москвы и московской жизни. Развитие в ней оказывается как бы интенционально повернутым вспять: от органики к неорганическому, от культуры к хаосу, ко времени ранних геологических эпох, на что помимо символических есть и прямые указания. Осмысливая события, связанные с войной и трагедией собственной жизни, профессор Коробкин в романе "Маски" размышляет: "Прошли сотни столетий; окончилась бойня гориллы с гиббоном; и жили - Фалес, Гераклит, Архимед и Бэкон Веруламский!.. <...> Он, стало быть, только во сне пережил мировую культуру из дебри своей допотопной; иль...? - В доисторической бездне, мой батюшка, мы: в ледниковом периоде-с, где еще снится, в кредит, пока что, сон о том, что какая-то, чёрт побери, есть культура!" (504-505).

Следует, правда, отметить, что движение вспять в этом случае становится у Белого свойством не только Москвы, но и мира в целом. В романе "Маски" границы Москвы оказываются предельно условны - люди, события, история перетекают через них вовне и вовнутрь, Москва смешивается с миром, вычлняясь из мира лишь как его концентрированный знак, его точечное воплощение. В этот образный ряд встраивается и именно в нем обретает смысл уподобление Москвы, губернии и, в конечном счете, мира поверхности яйца, скорлупе: "Под ней вырыта яма; губерния держится на скорлупе; грузы зданий проломают ее..." (378). Сквозной мотив Москвы-ямы и Москвы в яме несет в себе, таким образом, смысл возврата в первородную плазму, в желток с еще не зачатым зародышем, к началу времен, а стало быть, к новому рождению и творению новой истории, что могло бы словесно простроиться лишь за пределами равно провиденциальных романов "Петербург" и "Москва", и за пределами исторического опыта Белого, может быть, в его мистическом опыте, который, как известно, был у писателя достаточно богат.

В границах же написанных частей романа "Москва" мистическое в связи с упоминанием о скорлупе, на которой стоит город, может быть прочитано и в отличном от предложенного выше варианте, ибо из "Иконостаса" ли о. П. Флоренского или из других источников, с которыми Белый вполне мог быть знаком, известно, что "безъядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда

почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого" (Флоренский 2001, 34), дьявольского. Тогда Москва романа "Маски" - это город, подавленный искушению дьявола, явившегося в облике змия. На воссоздание этой мифологемы "работают", переключаясь, две названные выше метафоры - Москва-торт и Москва-серпентарий. Встречаясь друг с другом, они порождают образ ядовито-сладкой Москвы, "таковского" города, города-блудницы, дочери, подавленной чарам искусителя. Однако так ли, иначе ли будем мы толковать созданный Белым образ города на скорлупе, устремленность вспять, присутствующая в романе, в любом случае оказывается ясно и сильно выраженной. Отсюда и московская органика обретает двойной смысл: с одной стороны, она, о чем уже говорилось, выступает как знак жизни, естества в противовес механике и неорганическим формам бытия, с другой, в распаде своем, органическое, вкупе с мифологическим, совершает движение назад - через апокалипсис, многочисленные знаки которого присутствуют в тексте романа "Маски", к новому рождению во плоти. В этом обороте все ускоряющегося движения велика роль культурной компоненты города, которая у Белого визуально геометризována и представлена в грубых материальных формах: "Строя угол, оливковый семиэтажный домина пространство обламывал кубами выступов в пять этажей, угрожающих пасть на затылок прохожего: дом вырывался в соседний переулок, давимый ватагой таких же кофейных, песочных, и серых домов с шестигранниками полубашен и с кубами выступов; издали, в нише, воздвигнутый рыцарь копьём лезвеем в пламень каменный змея разил над карнизами восьмиэтажного куба. Громады - не зданья" (135-136); "фасад за фасадом - ад адом" (232) 10. (Усиливая и как бы удваивая в романе образ грубо-геометричной Москвы, А. Белый метафорически изображает ее как склад тяжелых домов-тюков: "Стояли тюками дома: в них себя запечатали сколькие - насмерть; Москва - склад тюков: свалень грузов" (136). Аналогом физической тяжести становятся в романе тяготы событий. Не случайно первая глава романа "Москва под ударом" названа "Свалень событий". В этом смысле и профессор Коробкин со своей знаковой фамилией являет собой как бы куб в миниатюре, то есть становится единицей московского топоса.) Именно эти тяжелые кубы, по Белому, проломают когда-нибудь скорлупу и обрекут город на падение в пустоту, где провалившаяся Москва сама станет пустотой: "Кольцо "А", кольцо "Б", разорвавшись в спираль, побежали домами, садами, трамваями, башнею Сухаревой - все скорее, скорее винтя - к клокотавшему в центре винту, чтобы толкнувшись - фронтонами, башнями, крышами - ринуться в эту воронку мальстрема! Москва стала - яма!" (720) 11. (В изображении Москвы как города-ямы можно усмотреть аллюзию к "Фаусту" Гете, где в конце второй части слепой Фауст, полагая, что на месте болота возводится плотина, которая позволит возродить крайрай для миллионов людей, побуждает Мефистофеля ускорить строительство:

Громаду за громадой
Рабочих здесь нагромождай;
Приманкой действуй, платой и наградой

И поощряй и принуждай!
И каждый день являйся с донесеньем,
Насколько ров продвинут исполненьем.

Между тем вместо рва лемуры копают Фаусту могилу.) Таким образом, оба начала - природное и культурное - оказываются однонаправленными и равно толкающими Москву к бездне. Различает эти начала скорость изменений: органическое, медленно разлагаясь, могло бы гарантировать городу долгий процесс естественного старения (образ Москвы-старухи), культурное же задает ускорение движения, воздействующее в том числе и на темп распада органического, и в этом плане оно оказывается прямым и непосредственным виновником почти неизбежной, если не случится чудо, гибели города.

Намеком на чудо в этом контексте становится поражающий змея каменный рыцарь, видимый *вдали, над* карнизами восьмиэтажного здания. Он становится символом, хотя и не очень отчетливо выраженным, все еще возможного благого грядущего, особым образом отмеченного "европейскостью" св. Георгия, который становится здесь похож на героя полотна Карпаччо, написанных на аналогичный сюжет 12. (Имя Карпаччо, правда, вне прямой связи со св. Георгием, упоминается в романе.)

Но грядущее в романе отделено от настоящего трудноизмеримым отрезком времени и текста, потому незавершенность целого, вопреки планам его завершения, о которых говорил Белый, воспринимается как художественная необходимость и неизбежность, в определенном смысле спасающая роман. В двух томах завершеного текста Москва со всеми ее устойчивыми и динамическими признаками представлена (и это усиливается по мере движения сюжета) не столько как конкретный локус, но как репрезентант мира в целом, как точка, вбирающая в себя центростремительные импульсы и выбрасывающая из себя в мир импульсы центробежные. Уже в конце романа "Москва под ударом" Белый соотносит Москву с Европой, указывая на универсальность всего, что может показаться собственно московским: "Да, да: в самом центре Москвы, - Москвы не было; были - Париж, Берлин, Лондон; и - даже: уже был Нью-Йорк; и под всеми под ними - поднятие лавовых щупалец, с центра подземного к периферии: к московской Петровке" (314). В этом смысле ""Москвы"- то и не было! - пишет далее Белый. - Был лишь роман под названием "Москва"" (314). Внутренние процессы настолько преобразуют тело Москвы, что город становится чуждым самому себе. Таким образом, в художественном поле романа Белого Москва, претерпевая значительную модификацию, начинает стремительно сближаться с "литературным" Петербургом того же исторического периода, нарисованным и самим Белым в романе "Петербург", и, к примеру, Г. Ивановым в романе "Третий Рим". При всех отличиях романов А. Белого и Г. Иванова, очевидна общность ряда сюжетных ходов - шпионская интрига, авантурные замыслы, присутствие неких загадочных фигур, предвестия, - схожесть героев, утративших лич-

ность, тяга к интерьерности в прорисовке художественного одолел. Сегодня он меня - завтра я его, а потом снова... А у ласточки свои законы, вечные. И законы эти много важнее наших. Мы еще мало их знаем, много изучать нужно" (221). Вечные законы есть в романе М. Осоргина и для Москвы, которая находится одновременно и внутри временного и временного и вне него. Традиционная природная парадигма Москвы в "Сивцевом Вражке" раздваивается. Природный комплекс оказывается внутренне осложненным, конфликтным, что приводит к крушению исконных московских оснований, ее домашности. Возможность возврата к истокам, возможность нового укоренения, едва намеченная в романе, связана у М. Осоргина не столько с мифом о вечном возвращении в его древнем, почти хтоническом звучании, как это представлено в романе Белого "Москва", сколько с просветлением разума, способного вернуть людей к вечному через познание его законов. Это познание, как видно из романа, сопряжено с утратой красоты, с разрушением тела города, но и с обретением мудрости: "В тот год ушла красота и пришла мудрость. Нет с тех пор мудрее русского человека" (174). В этом смысле Москва у М. Осоргина жертвенный город, город-жертва, искупающий грехи людские, что и определяет сквозной характер пасхальных мотивов, с ней связанных.

Таким образом, рассматривая отдельные составляющие того, что иногда исследователи решаются назвать Московским текстом русской литературы, мы обнаруживаем некоторую общность в системе кодификации, но именно произведения, рисующие, казалось бы, единообразную Москву периода кризиса, ясно показывают, что этой общности явно недостает для того, чтобы можно было говорить о единой системе художественного языка и той степени связности субтекстов, которые вкуче только и позволяют признать в том или ином случае наличие в литературе вполне сформировавшегося сверхтекста.

Вопросы изучения "городских" текстов русской провинции

На вопрос, какие провинциальные города России образуют свои литературные сверхтексты, можно с достаточно высокой степенью уверенности ответить - немногие. Конкретизация ответа потребовала бы в этом случае проверки огромного пласта разнокачественного художественного материала, что пока исследователям удалось сделать лишь в единичных случаях. Чаще мы видим в литературе некие очевидные осколочные текстовые образования, позволяющие говорить об *образе* того или иного города в творчестве какого-либо писателя или ряда писателей, как о Вятке в произведениях Салтыкова-Щедрина, о Тамбове или Саратове в русской литературе XIX века. Однако вряд ли можно при этом вести речь о Вятском или Тамбовском текстах русской литературы в целом.

Между тем, интерес к литературному воплощению провинциальных городов в последнее время растет, чем и обусловлено, к примеру, появление сборника "Русская провинция" (М.;СПб., 2000), но единственным достаточно полно исследованным городским образом русской провинции является на сегодня Пермь, удачная попытка описания которой как текста и литературного концепта была предпринята В. Абашевым (Абашев 2000). Правда, и в этом случае стремление к научной корректности заставило автора с самого начала ввести оговорку относительно не вполне четкого выражения текстовых признаков в обширном литературном материале, с Пермью связанном. "Ее (Перми. - Н.М.) текстовая ипостась, - пишет В. Абашев, - значительно менее проявлена, слабо и фрагментарно запечатлена в памятниках" (Абашев 2000, 19). Сопоставляющее "менее проявлена" относится здесь к Москве и Петербургу, при всей неоднозначности, как мы видели, текстового выражения московской темы в литературе. Исследователь точно называет свою книгу "Пермь как текст" (курсив наш. - Н.М.), но не "Пермский текст русской литературы", что сразу породило бы аналогию с известной работой В.Н. Топорова о Петербургском тексте. В. Абашева интересует научно еще не осмысленное место Перми в русской литературе и культуре, "формула Перми", "пермская идея", семиотика Перми как города и поэтика художественных текстов, ей посвященных или с нею связанных, как некое единое пред- или околотекстовое явление. Поэтому понятие "текст" применительно к пермскому литературному ареалу используется автором скорее как рабочий термин, нежели как закрепляющее статус определение, по каковой причине мы считаем нужным далее брать его в кавычки.

Существенной и оригинальной чертой работы В. Абашева является то, что исследователь изначально манифестирует в ней, как принципиально важный, выход за пределы письменно зафиксированных субтекстов. Он исходит из того широкого понимания термина "текст", которое содержится в трудах Р. Барта, позднего Ю.М. Лотмана, включающего в это понятие и прагматические показатели, что влечет за собой возможность в пределах семиосферы рассматривать любое, в том числе устное высказывание как текст. Поэтому круг изучаемых материалов у В. Абашева очень широк. Пермская семиосфера, по словам автора книги, включает в себя все следы "пермскости" "от Епифания Премудрого до Виталия Кальпиди, от путевых записок и писем XIX века до современных путеводителей, от научных монографий до газеты, афиши, рекламы, от городского фольклора до топонимии" (Абашев 2000, 23). При заявленном исследователем подходе любые элементы этого перечня обретают равноценность в процессе и системе означивания, поэтому, по замечанию В. Абашева, "формулировка темы КВН "Пермь Юрского периода" <...> не менее значима, чем стихотворение Радкевича "Камский мост" (Абашев 2000, 23). И все-таки в пространстве книги подобные феномены автором разведены - первая часть ее посвящена Перми как тексту, что, однако, вовсе не означает, что речь в ней идет лишь о городском ландшафте, а вторая - "Пермскому тексту" русской литературы XX века.

Формируя алфавит кода Перми как текста, В. Абашев в качестве ключевых слов выделяет такие как "пермский звериный стиль", "Башня смерти", Три сестры, Ермак, Кама, Камский мост. Роль каждого из них в формировании пермской семиотики исключительно велика. С точки зрения денотативной соотнесенности слова эти принадлежат разным знаковым рядам: Ермак и Кама суть имена, но лежащие в разных сущностных полях - человеческом и природном; "Башня смерти" и Камский мост, во-первых, принадлежат разным контекстам, во-вторых, имеют разные семиотические корни. Отдельно стоит такое эмблематически и мифологически важное явление как "пермский звериный стиль". Разная у отдельных элементов алфавита кода и степень соотнесенности с литературой. Одни из них литературно первичны - "Три сестры", другие - вторичны (Камский мост). Однако в целом весь оговоренный автором перечень действительно цементирует фундамент и Перми как текста и "Пермского текста" русской литературы. Так, казалось бы, неожиданный для Перми белый медведь укореняется и в ее эмблематике и в литературе о Перми ("Детство Люверс" Пастернака); в поэзии эхо "звериного стиля", как кажется, звучит в "звериных" образах Кальпиди, отсылая в глубину веков к Пермскому периоду. "Башня смерти" и Камский мост - две экзистенциализированных в сознании жителей и, особенно, в творчестве местных поэтов исторические реалии советской Перми. Первая приобретает особый метафизический ореол как здание областного КГБ, построенное в 1950-е годы, но прочно ассоциирующееся с более ранним периодом Большого террора и ставшее своеобразным негативным памятником ему. С Ермаком и Камой связано отразившееся в литературе представление об исторической и природно-географической рубежности Перми и пермского края: отсюда отправился Ермак на покорение Сибири, здесь по Каме пролегает предграничье "своего" и "чужого". Говоря об имени города В. Абашев указывает на существенный факт, многое определивший в ономопэтике Перми. "Важнейшее обстоятельство состояло в том, - пишет он, - что месту новому, исторически и культурно бедному, в сущности - *пустому*, в 1781 году было дано древнее, уже насыщенное историко-культурной памятью имя. Ведь уже с начала XV столетия, почти за четыре века до того, как возник город, имя Пермь существовало уже не только как языковой факт, этнотопоним с точечным значением, а как семантически структурированный элемент топики русской культуры" (Абашев 2000, 62). В имени города как бы пространственно выразился так же именуемый край, отмеченный в летописях значимыми аксиологизированными топонимами: Пермь Великая, Пермь Великая Чердынь, Пермь Старая и т.п.

Пермь как место и имя последовательно опознается и осознается, начиная с Епифания Премудрого, который, по замечанию В. Абашева, "ввел Пермь в парадигму Священной истории", увидев ее "в эсхатологической перспективе как землю и народ "одиннадцатого часа"" (Абашев 2000, 65).

Продолжается формирование пермской метафизики в связи с идеей "Пермского собора", возглавленного св. Стефаном, наставником Епифания Премудрого, то есть собора святых покровителей пермской земли, совершивших крещение ее и таким образом расширивших пределы Руси, и с биармийско-чудским мифом, укоренившим Пермь в глубинах времени и культуры.

Наличие своего святого покровителя и христианских заступников, с одной стороны, и объемного пласта дохристианских мифологических отсылок, с другой, сделали возможным формирование того метафизического ореола, без которого невозможен не только Пермский, но и никакой другой текст. В итоге в XX веке на этой основе выросло нечто близкое к сверхтексту, представляющее Пермь как город-фантом, где в одном текстовом пространстве, собственно, и структурируя его, сосуществуют, борясь, семиотически полярные уровни репрезентации Перми как "вымороченного inferнального города и города будущего, вырастающего из избранной, чуть ли не мессиански призванной земли" (Абашев 2000, 96).

Сложная и многослойная система литературных проекций Перми подробно рассматривается В. Абашевым в связи с творчеством Вас. Каменского, Б. Пастернака, Алексея Решетова и Виталия Кальпиди. Здесь оказывается важным вопрос о влиянии *места* на личность художника ли (Вас. Каменский), героя ли (Люверс в повести Пастернака "Детство Люверс"). Относительно повести Пастернака В. Абашев со ссылкой на Ежи Фарыно и вместе с ним утверждает: "Фраза "Люверс родилась и выросла в Перми" означает, что *"Люверс есть реализация Перми"*" (Абашев 2000, 244). Реализация эта осуществляется через знаковую вещь - шкуру белой медведицы, запомнившуюся героине и являющуюся одновременно эмблематической экспликацией Перми. Мотив Перми-медведицы оказывается ключевым в образном коде повести Пастернака, в связи с чем, по мнению В. Абашева, в тексте ее возникает сущностная в рамках пермского литературного локуса звуковая игра ЛЮВЕРС - СЕВЕР.

Следует, правда, учесть, что у Пастернака белая медведица существует в своей постжизненной ипостаси даже не как шкура когда-то живого зверя, но как *воспоминание* о шкуре, что приводит к оттеснению этой вещи в область пограничного относительно вещности бытия. Это, с одной стороны, вполне соответствует представлению о пограничности Перми, с другой, как бы указывает на ее фиктивную укорененность.

Обратный ход обнаруживается в творчестве Алексея Решетова, художественный мир которого, по словам В. Абашева, изначально сопряжен с "интуицией земли как первоосновы жизни человека" (Абашев 2000, 295). Оттого-то "пермские" стихотворения Решетова несут в себе отзвуки изначально

женского, хтонического, материнского, сопряженного с отказом от прославления индустриального города.

Наиболее интересный и многогранный образ Перми возникает в творчестве В. Кальпиди. У поэта происходит своего рода экзистенциальный взаимообмен с городом, с которым он соединяется и борется одновременно:

Меня сказать сегодня подмывает:
 Я в детстве был наполнен сам собой,
 теперь я узурпирован судьбой:
 всего на треть - поэт (причем любой),
 а дальше - пусть дырявой пустотой,
 но свято место пусто не бывает.
 Туда ломились все, кому не лень:
 созвездья Льва, Тельца, болезни Рака,
 но, если зоопарки Зодиака
 согнать в один, он рассмеётся дракой -
 я не впустил. Тогда поперла Пермь.
 (*Мой кайф*, 1988)

Таким образом, как пишет В. Абашев, "историческое становление пермского текста представляет собой развитие, многообразное варьирование и постоянное взаимодействие двух семантических доминант: мессиански окрашенной идеи избранности пермской земли и столь же интенсивно переживаемой идеи отверженности и проклятости этого места" (Абашев 2000, 396). Каждая из этих семантических доминант порождает свой код, который в более поздних пластах "Пермского текста", в отдельных субтекстах, становится опознаваемым, определяя некое единство на уровне художественного языка и поэтики в целом.

Венецианский текст русской литературы

С расширением поэтической географии русской литературы, с ростом стремления определить свое место в пространстве будет, видимо, расти количество произведений, ориентированных на воссоздание определенных городских локусов, и количество исследований, эти литературные локусы описывающих.

Интерес русских писателей к Венеции определяется рядом причин. В течение почти трех веков Венеция является одним из самых притягательных мест Европы 14 (Подробнее о Венецианском тексте русской литературы см. Меднис 1999). Это влечение к уникальному городу легко объяснить его несравненной, неповторимой красотой, но только к красоте его притягательность не сводима. Среди множества ликов водного города выделяются и общезначимые, и те, которые по ряду причин приобретают особенную важность для отдельного народа или человека. К числу общезначимых проявлений, оказав-

ших и продолжающих оказывать сильное влияние на всех, кто соприкоснулся с Венецией, принадлежит ее *инакость* по отношению к окружающему миру. Все сопоставления Венеции с Петербургом или Амстердамом относительно нее вторичны и основаны скорее на отдельных чертах внешнего сходства, нежели на обнаружении исходного родства. Инакость Венеции проявляется во всем: в облике, в характере жизни и духа города, в специфике включения человека в его пространство, в до- и постэмпирическом соединении с ним. Посещение Венеции для большинства форестьеров (иностранцев) было подобно краткому или сравнительно протяженному во времени прорыву в инобытие, сладкой самоотдаче одному из самых сильных многовековых соблазнов. Для русских писателей эта инакость Венеции оборачивалась сильнейшей тягой к ней, как к грезде, мечте, земному раю. Даже в редких отрицательных оценках города, представленных в русской публицистике, звучит нескрываемая боль от мысли о его возможной утрате.

Не меньшую, а возможно, даже большую притягательность породила открыто явленная женская природа Венеции, что позволило в рамках русской культуры, как мы уже говорили, представить соотношение южной и Северной Венеции (Петербурга) через со/противопоставление исконных природных начал.

Из сказанного следует, что Петербургский и Венецианский тексты русской литературы, в чем-то переключаясь, в чем-то решительно расходясь, должны взаимно дополнять друг друга, и это в значительной мере подтверждается всем строем русской литературной венецианы, в которой на уровне пространства и имени, в системе зеркальных проекций и в ощущении жизни и смерти обнаруживаются специфические черты венецианского мира, фоново отсылающие читателя к миру петербургскому, но в глубинном значении не повторяющие его. В этом смысле Венецианский текст сам по себе оказывается способным выполнять по отношению к автору и читателю своего рода компенсаторную функцию и уравнивать противоположные начала даже вне эмпирического соприкосновения с Венецией. Следовательно, текст этот, подобно Петербургскому, выступает в цельной культурной системе как необходимая реальность бытия, и отношения с ним можно в какой-то мере рассматривать как показательные не только для отдельного человека, но и для всей русской культуры в целом. В этом качестве он приобретает некоторую автономность по отношению к городу, его породившему, что подтверждается значительным рядом произведений о Венеции, созданных авторами вне какого бы то ни было эмпирического соприкосновения с нею. Таким образом, русская венециана являет собой особый литературный пласт, благодаря которому в российском ментальном пространстве реализуется присутствие Венеции, как необходимого душе уголка мира. За пределами своими, интегративно представленная в качестве цельного текста, Венеция продолжает жить как единица национального сознания, как комплекс смыслов и переживаний, в каковой функции ее трудно переоценить.

Говоря о Венецианском тексте русской литературы, важно помнить, что воссоздание любого сверхтекста - это всегда в той или иной мере акт мифотворения. Уже в процессе структуризации такого масштабного текста мы имеем дело с некими осколочными мифологизированными образованиями - конкретными литературными произведениями, - которые, как и сам Венецианский текст в целом, не могут быть проверяемы на достоверность и точность отражения первичной реальности, то есть на подлинность воспроизведения венецианского культурно-исторического контекста и пластического облика Венеции. Это очень точно выразил Блок, который в письме к редактору журнала "Аполлон" К.С. Маковскому от 23 декабря 1909 года писал: "Сверх того, внимательно просмотрев Ваши замечания, я должен прибавить, что ничего не имею против некоторых из них (по преимуществу грамматических) внешним образом (но не внутренним); зато одно меня поразило: рядом со словами о "Марке" и о "лунной лагуне" Вы пишете: "Неверно. Лагуна далеко от Марка". Таким образом Вы подозреваете меня в двойном грехе: в незнании венецианской топографии и в декаденстве дурного вкуса (ибо называть лагуну, освещенную луной, "лунной лагуной" - было бы именно бальмонтизмом третьего сорта). Уверяю Вас, что я говорю просто о небесных лагунах - именно о тех, в которых Марк купает свой иконостас (в данном случае портал) в лунные ночи" (Блок 1963-VIII, 300).

Как видим, Блока поражает странная для столь близкого к искусству человека как К.С. Маковский способность смешения эмпирического и поэтического бытия, смешения языков в исходном моменте рождения произведения. Топография для Блока значима, но она либо лежит за пределами поэтического текста, либо, вписываясь в поэтическое бытие, подчиняется ему. Прочтение же поэтического на языке фактического равно разрушает обе реальности.

Правда, литература нередко провоцирует читателя, подталкивая его к подобному рода смешению, что характерно для так называемого реалистического изображения Венеции с сознательно, а порой нарочито сниженным образным рядом. Подобные варианты в составляющих мирового Венецианского текста довольно часты и встречаются в разных произведениях независимо от времени их создания и эстетической парадигмы авторов, начиная от Д. Рескина, писавшего в "Stones of Venice" о грязных каналах и площадях Венеции, до Ю. Буйды, постоянно упоминающего в романе "Ермо" о гнилостном запахе воды, к которому примешивается запах солянки. Порой, как, к примеру, в стихотворении В. Ходасевича "Нет ничего прекрасней и привольней...", эта внешняя бытовизация возникает как протест против литературных клише, заполнивших Венецианский текст, на что уже указывал Л. Лосев (Лосев 1996, 228). Однако, несмотря на кажущуюся или даже подлинную достоверность, все подобные явления принадлежат *литературному* Венецианскому тексту, являясь единицами цельного венецианского мифа.

При этом самодостаточность, характерная для всякого мифа, в Венецианском тексте утверждается благодаря переводу образа на такую орбиту, где Венеция, независимо от ее физического существования, предстает как необходимая духовная субстанция. Сложный характер отношений Венеции-воплоти и Венеции-вне-Венеции очень глубоко понял и точно выразил М. Пруст в первой книге романа "В поисках утраченного времени" - "По направлению к Свану". Герой его романа создал свою виртуальную Венецию в "умозрительном пространстве" и "воображаемом времени". "Даже с чисто реалистической точки зрения, - размышляет Марсель, - страны, о которых мы мечтаем, занимают в каждый данный момент гораздо больше места в нашей настоящей жизни, чем страны, где мы действительно находимся. Если б я внимательнее отнесся к тому, что происходило в моем сознании, когда я говорил: "поехать во Флоренцию, в Парму, в Пизу, в Венецию", то, конечно, убедился бы, что видится мне совсем не город, а нечто столь же непохожее на всё, что мне до сих пор было известно, и столь же очаровательное, как ни на что не похоже и очаровательно было бы для людей, вся жизнь которых протекала бы в зимних сумерках, неслыханное чудо: весеннее утро. Эти вымышленные, устойчивые, всегда одинаковые образы, наполняя мои ночи и дни, отличали эту пору моей жизни от предшествующих..." (Пруст 1973, 407-408).

В другой форме, но не менее отчетливо, это выражено в стихотворении Б. Ахмадулиной "Венеция моя":

Темно, и розных вод смешались имена.
 Окраиной басов исторгнут всплеск короткий.
 То розу шлет тебе, Венеция моя,
 в Куоккале моей рояль высокородный.
 Насупился - дал знать, что он здесь ни при чем.
 Затылка моего соведатель настойчив.
 Его: "Не лги! " - стоит, как ангел за плечом,
 с оскомую в чертах. Я - хаос, он - настройщик.

Канала вид... - Не лги! - в окне не водворен
 и выдворен помин о виденном когда-то.
 Есть под окном моим невзрачный водоем,
 застой бесславных влаг. Есть, признаюсь, канава.

Правдивый за плечом, мой ангел, такова
 протечка труб - струи источие реально.
 И розу я беру с роялева крыла.
 Рояль, твое крыло в родстве с мостом Риальто.

Показательны последние строки стихотворения, написанные после отточия:

Здесь - перерыв. В Италии была.
Италия светла, прекрасна.
Рояль простил. Но лампа - сокровище окна, стола -
погасла.

Таким образом, духовная Венеция оказывается для поэтессы звучнее и важнее ее физического прототипа. Последний иногда способен даже разрушить своего метафизического двойника, породив некий духовный вакуум. Единственной же возможной формой материализации Венеции метафизической является текст, в нашем случае - словесный. Поэтому в стихотворении Б. Ахмадулиной "Венеция моя" возникает крайне важное для нее утверждение - "Не лжет моя строка", а в ее же стихотворении "Портрет, пейзаж, интерьер" дается формулировка одного из важнейших положений поэтической философии автора:

Но есть перо, каким миг бытия врисован
в природу - равный ей.

Однако, если напряжение в отношениях пластически выраженного, реального и дематериализованного, трансматериализованного не сублимируется через текст, разрешение его, как это показано у М. Пруста, может быть весьма драматичным: "...ценою наивысшего, непосильного для меня напряжения мускулов сбросив с себя, как ненужную скорлупу, воздух моей комнаты, я заменил его равным количеством воздуха венецианского, этой морской атмосферы, невыразимой, особенной, как атмосфера мечтаний, которые мое изображение вложило в имя "Венеция", и тут я почувствовал, что странным образом обесплотневаюсь; к этому ощущению тотчас же прибавилось то неопределенное ощущение тошноты, какое у нас обычно появляется вместе с острой болью в горле: меня пришлось уложить в постель, и горячка оказалась настолько упорной, что, по мнению доктора, мне сейчас нечего было и думать о поездке во Флоренцию и Венецию, и даже когда я поправлюсь окончательно, то мне еще целый год нельзя будет предпринимать какое бы то ни было путешествие, и я должен буду избегать каких бы то ни было волнений" (Пруст 1973, 410).

В момент разрешения данного напряжения и возникают применительно к конкретному локусу эстетические или эстетизированные формы времени, пространства, миропорядка, виртуальной образности и т.д., которые, взятые в сумме и цельности, составляют сверттекст.

Формирование образа города в сознании художников нередко начинается *до и вне* эмпирической встречи с ним. Начальным звеном этого процесса является оформление некоего латентного представления о Венеции, основанного, с одной стороны, на внешних импульсах, разрозненных, случайных, но прочно закрепившихся в сознании художника (впечатления от прочитанного,

увиденного на открытках, фотографиях, в фильмах), с другой стороны, на присутствии в ментальной сфере человека не всегда осознанного и проясненного образа

Венеции, да и любого другого значимого города, как ячейки памяти культуры, как "врожденной идеи" (Перцов 1905). Важную роль в формировании доэмпирического образа города играет сложившийся в мировой венециане обширный венецианский пратекст, определяющий на каждом временном этапе и у каждого художника систему образных и языковых приоритетов, семантические доминанты и смещения. Основанное на осознанном вычленении пратекста образное предощущение Венеции может в отдельных случаях стать фактором сюжетообразующим, замещающим описание реальной встречи с городом, как это происходит в очерке Ю. Нагибина "Моя Венеция", где сюжетный ряд выстраивается, отправляясь от сюжета виртуального и на фоне его. Формы выражения предощущения могут быть различными: встраивание в венецианский пратекст ("Венеция" Н.И. Кроля, "Городские прогулки" В. Некрасова, "Моя Венеция" Ю. Нагибина, "Трофейное" и "Watermark" И. Бродского), индивидуальные образные сцепления ("Мыслящий тростник" Н. Берберовой), сон ("Ермо" Ю.Буйда), но в сюжете произведения оно всегда выступает как часть большого события, именуемого *встреча с Венецией*, а в целом описание его сохраняет за собой статус значимой языковой единицы Венецианского текста русской литературы.

Для реконструкции любого "городского текста" исключительно важен вопрос о включенности города в систему ориентиров литературной географии. Венецианский текст русской литературы, формируясь, прошел в этом отношении несколько этапов: от восприятия Венеции как неотъемлемой части общеитальянского топоса поэтами XIX века (И. Козлов, А. Пушкин, В. Бенедиктов, И. Мятлев, П. Вяземский, К. Павлова), через попытку вычленения водного города как явления инобытийного и значимого самого по себе (В. Брюсов, А. Блок, Г. Чулков, А. Чехов, Д. Бавильский), до осознания особой поликультурности и, как следствие, культурно-пространственной резонантности Венеции, что во многом определило семантическую парадигму и художественную графику образа этого города в литературе XX века (В. Розанов, П. Перцов, Вл. Ходасевич,

М. Кузмин, Б. Лившиц, А. Ахматова, В. Набоков, Б. Пастернак, И. Бродский, Е. Рейн, Л. Лосев, Б. Ахмадулина, А. Кушнер, В. Литусов, О. Ермолаева, Е. Храмов, Ю. Буйда, Р. Бухараев и другие). Последний этап включает в себя движение от наметившейся еще в XIX веке переключки Венеция - Россия (К. Павлова, И. Мятлев, Ап. Григорьев, А. Голенищев-Кутузов), которая в литературе XX века обретает форму сквозного мотива, к включенности Венеции в общемировой (Средиземноморье, Америка, Англия, Россия, Китай, Индия) культурно-географический контекст с сохранением при этом ее инакости по отношению к окружающему миру (А. Ахматова, В. Набоков, Е.

Рейн, А. Кушнер, Р. Бухараев, В. Литусов, О. Ермолаева, Ю. Буйда). Таким образом, в Венецианском тексте русской литературы текстообразующий город представляет собой не только естественную для подобных явлений центровую точку отсчета, но некий универсальный топос, изначально ориентированный на широкое пространственное окружение. Культурная универсальность внутреннего венецианского мира, эксплицирована она в тексте или нет, определяет в русской литературной венециане взаимопроницаемость Венеции и внешнего по отношению к ней мира, создавая разноуровневую систему переключек и зеркальных отражений, благодаря которым Венеция оказывается присутствующей в самых разных точках внешних пространств, а сами эти топосы соприсутствуют в ней. Именно в этом качестве Венеция, может быть, особенно дорога русскому сознанию, стремящемуся вопреки историческим коллизиям обрести то пространство единения, где бесконфликтно могут встретиться Запад и Восток, наследники Рима и Византии.

В прорисовке внутреннего топоса Венеции особое значение придается всему, что связано с соотношением в нем дискретного и континуального, то есть образному выстраиванию в русской литературе внутривенецианской горизонтали. Художники, тесно связанные с Венецией и/или много писавшие о ней, остро чувствуя здесь взаимопроницаемость хроноса и топоса, фиксировали внимание на временных трансформациях пространства и пространственных - времени (А. Блок, В. Брюсов, В. Розанов, И. Бродский, Ю. Буйда и другие). Благодаря почти уникальному единству проявлений времени и пространства, синтезирующему весь венецианский мир, последний предстает в литературе как цельный внутри себя. Именно теснейшая связь с временем обусловила изображение внутреннего пространства Венеции в русской литературе как дискретного и континуального одновременно. Оба эти проявления определяются в эмпирическом мире города присущими ему характером и силой *вообразимости*, о которой со ссылкой на книгу К. Линча мы говорили выше (Линч 1982). Проекция вообразимости в сознании и памяти наблюдателя порождает в литературе разнообразное выражение признаков живописности города (П. Перцов, А. Ахматова, М. Кузмин, М. Волошин), в корне отличной от декоративности Петербурга благодаря включению в литературный образ Венеции постоянных ассоциаций с венецианской живописью как неотъемлемой составляющей и эмпирического, и художественного городского текста. Связанные с Венецией признаки живописности, отражаясь в литературе, становятся элементами художественного языка русской венецианы. В художественной речи они предстают вариативно, сопрягаясь с разными сегментами топоса, отмечая пространство и горизонтали и вертикали. Так, в "Венеции" (1912) А. Ахматовой признаком живописности явно наделяется точка абсолютного верха:

Как на древнем, выцветшем холсте,
Стынет небо тускло голубое...

Однако не только эти стихи, но и стихотворение в целом обнаруживает ту же интенцию, о чем уже писала Й. Спендель де Варда: "Восприятие Венеции Анной Ахматовой, ее чувства и настроения странно перекликаются с впечатлениями А. Блока, который тремя годами ранее совершил это путешествие <...> Стихи Ахматовой стремятся уловить это неуловимое, казалось бы, впечатление, когда стих начинает рождаться из бесформенного клубка линий и цветов <...> И дальше общий фон становится более и более замкнутым, зрение начинает сосредоточиваться уже на определенных деталях и образах, приближаться как бы к центру картины, а центром картины оказывается лев, образ которого повторяется в разных аспектах" (Спендель де Варда 1999, 71).

Порой стихотворный текст как бы соединяет, если не синтезирует, стилистику и предметный мир разных венецианских художников, переводя все это в плоскость словесной живописи, как, к примеру, в "Венеции" (1919) М. Кузмина, где с названным Тьеполо соседствует неназванный Пьетро Лонги:

Синьорина, что случилось?
 Отчего вы так надуты?
 Рассмешитесь: словно гуси
 Выступают две бауты...
 ...А Нинета в треуголке
 С вырезным, лимонным лифом -
 Обещающая и лукавая,
 Смотрит выдуманным мифом.
 Словно Тьеполо расплавил
 Теплым облаком атласы...
 На террасе Клеопатры
 Золотеют ананасы.

Тот же принцип видения и изображения Венеции, но уже как сквозной, структурообразующий лежит в основе одноименного стихотворения М. Волошина:

На алом пожаре закатного стана
 Печальны и строги, как фрески Орканья, -
 Резные фасады, узорные зданья
 Горят перламутром в отливах тумана...

...О пышность виденья, о грусть увяданья!
 Шелков Веронеза закатная Кана,
 Парчи Тинторетто... и в тучах мерцанья
 Осенних и медных тонов Тициана...

Как осенью листья с картин Тициана
 Цветы облетают... Последнюю дань я

Несу облетевшим страницам романа,
В каналах следя отраженные зданья...

Венеции скорбной узорные зданья
Горят перламутром в отливах тумана.
На всем бесконечная грусть увяданья
Осенних и медных тонов Тициана.
(Венеция, 1911)

Для живописно-словесного представления Венеции, которое реализует закон трехмерности изображения, существует в русской литературной венециане проблема своего рода четвертого измерения, связанная с "человеком в пейзаже". Данная точка внутри пространства исключительно значима уже потому, что в большинстве случаев она активна по отношению к окружению, ибо именно человек выстраивает это окружение в своем сознании, перебирая и сопоставляя отдельные его элементы с опорой на вообразимость. Но категория вообразимости может "работать" и от обратного, когда художник слова в своем представлении о топосе вообще и венецианском топосе в частности в предположении выводит вовне фигуру наблюдателя, утверждая автономность внеположенного по отношению к нему пейзажа. Такова философская и, насколько это возможно для *лирического* текста, эстетическая позиция И. Бродского, нашедшая выражение в стихотворении "Посвящается Пиранези" (1993 - 1995). Стихотворение это, уже самим названием своим связанное с Венецией через имя легендарного живописца и архитектора, представляет в искусственном пиранезиевском ландшафте двух собеседников, рассуждающих о фигурах в пейзаже и таким образом выводимых в позицию *над* относительно самих себя:

Не то лунный кратер, не то - колизей, не то -
где-то в горах. И человек в пальто
беседует с человеком, сжимающим в пальцах посох.
Неподалеку собачка ищет пожрать в отбросах.
... "Но так и возникли вы, -
не соглашается с ним пилигрим. - Забавно,
что вы так выражаетесь. Ибо совсем недавно

вы были лишь точкой в мареве, потом разрослись
в пятно".

"Ах, мы всего лишь два прошлых. Два прошлых дают одно
настоящее. И это, замечу, в лучшем
случае. В худшем - мы не получим

даже и этого. В худшем случае карандаш
или игла художника изобразят пейзаж

без нас. Очарованный дымкой, далью,
глаз художника вправе вообще пренебречь деталью

- то есть моим и вашим существованием. Мы -
то, в чем пейзаж не нуждается, как в пирогах кумы.
Ни в настоящем ни в будущем. Тем более - в их гибриде.
Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде,

лишившееся обладателя.

Правда, следует признать, что Бродский не доводит данный принцип до абсолюта, ибо деталь в пейзаже может у него взорвать чистую пейзажность живописи, перенося изображение в план "живой жизни", то есть как бы вынимая его из рамы. То же стихотворение "Посвящается Пиранези" заканчивается строкой -

И тут пейзаж оглашается заливистым сучьим лаем.

Однако в целом для венецианских произведений Бродского все-таки более характерна позиция, когда человек, находясь в пейзаже, отделяет себя от него, оставаясь художником, изображающим пейзаж. Это видно во многих стихотворениях поэта: в "Лагуне" (1973), "Сан-Пьетро" (1977), "Лидо" (1993), "С натуры" (1995), а "Венецианские строфы (2)" (1982) в данном отношении открыто перекликаются со стихотворением

"Посвящается Пиранези":

Я пишу эти строки, сидя на белом стуле
под открытым небом, зимой, в одном
пиджаке, поддав, раздвигая скулы
фразами на родном.
Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремление запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня.

Следует заметить, что обе позиции - и "человека в пейзаже", и художника-пейзажиста - равно характерны для русской литературной венецианы XIX и XX веков. Причем живописность изображения, основанная на вообразимости, в любом случае опирается на представление о доминантных точках, которые для "человека в пейзаже" часто существуют как дискретные фрагменты топоса, а для художника-пейзажиста почти всегда являются элементами целого. При этом в системе ли или вне ее данные точки для Венеции остаются одними и теми же: собор св. Марка как центр венецианского мира, ближайшая к нему топка - Пьяцца, Пьяцетта, Дворец дождей, Прокурации, далее - Мост вздохов, тюрьма, Риальто, дворцы, реже - библиотека, Академия,

церкви Санта-Мария делла Салуте, Сан-Джорджо Маджоре... Примером текстов первого типа могут служить венецианские стихотворения К. Романова и К. Павловой, где сознание лирического героя выхватывает из целого отдельные, знаковые для Венеции, точки, не сопоставляя их относительно друг друга

В литературе XX века явно преобладает второй тип образности, представленной с позиции художника-пейзажиста. Более того, многоуровневость текстов и насыщенность метафорами уводит их от чистой пейзажности и эмпирических адекватов в сферу литературного импрессионизма или венецианской метафизики. В плане восприятия городского топоса здесь, несомненно, господствует третий уровень усвоения вообразимости, впрочем, не вовсе чуждый и художникам XIX века, хотя для них он не становится основным. Пример тому - стихотворение Вяземского "Пожар на небесах - и на воде пожар..." (1863), которое является одним из лучших произведений венецианки XIX века:

Пожар на небесах - и на воде пожар.
Картина чудная! Весь рдея, солнца шар,
Скатившись, запылал на рубеже заката.
Теснятся облака под жаркой лавой злата;
С землей прощаясь, день на пурпурном одре
Оделся пламенем, как Феникс на костре.

Палацца залились потоком искр золотых,
И храмов куполы, и кампанилы их,
И мачты кораблей, и пестрые их флаги,
И ты, крылатый лев, когда-то царь отваги,
А ныне, утомясь по вековой борьбе,
Почивший гордым сном на каменном столбе.

Как морем огненным, мой саламандра-челн
Скользит по зареву воспламененных волн.
Раздался колокол с Сан-Марко и с Салуте -
Вечерний благовест, в дневной житейской смуте
Смиренные сердца к молитве преклоня,
Песнь лебединая сгорающего дня!

Позиция "человека в пейзаже" здесь сюжетно зафиксирована, но это скорее дань традиции, чем ракурс изображения. Доминантные точки становятся в данном стихотворении узлами общего образного каркаса, что знаменует собой переход от воссоздания внутреннего пространства Венеции как дискретного, к выражению его континуальности. В этом отношении знаменательны почти все венецианские стихотворения Вяземского, ибо поэт с равной силой ощущает и цельность городского текста, и пространственные разрывы в нем. Последние у него в значительной степени связаны не с отдельными

точка ми внутреннего венецианского топоса, а с его специфическим природным фактором - водой. Противостояние воды и суши, берега и моря, утвердившись в романтической традиции, продолжает и далее присутствовать в сознании художников слова как образная формула. Для Вяземского, прошедшего школу поэтов пушкинского круга, это особенно актуально. Видимо потому он был единственным поэтом XIX века, который на данной основе создал уникальный образ по-своему дискретного внутреннего пространства Венеции:

Город чудный, чресполосный -
Суша, море по клочкам...
(Венеция, 1853)

Эту же чресполосность города отметит в XX веке П. Перцов в главе с показательным названием "Венеция сверху". "Везде вода, - пишет П. Перцов. - Она охватывает и проникает весь город, разделяя его синими лентами" (Перцов 1905, 7). Однако момент дискретности не актуализируется у П. Перцова настолько, чтобы стать определяющим характер внутреннего городского пространства. То, что в его картине Венеции порождает дискретность, со сменой ракурса становится основой пространственной континуальности: "Венеция с колокольни открывается буквально "как на ладони". Она вся лежит внизу одним сплошным пятном. Вокруг предместья, проливы, мели и широкий пояс моря. Весь город крыт красной черепицей - точно огромное чешуйчатое животное всплыло из глубины погреться на весеннем солнце с семьей своих детей. Но красные пятна тонут в голубом просторе; воздух Венеции, бледный и влажный, сливается с ее бледно-голубым морем... Сдержанный шум доносится наверх - земноводный город живет своей жизнью" (Перцов 1905, 6-7). В данном смысле, принадлежа по своему положению относительно внешнего пространства к городам эксцентрического типа, Венеция не обладает многими их признаками и в значительной степени являет собой исключение из правила. Вода, выполняя в Венеции функцию дорог, характеризуется таким свойством пути, как непрерывность. На образном уровне это вполне согласуется с рядом ее мифологических и архетипических свойств и прежде всего со способностью воды выступать в качестве символа бесконечного времени и пространства. Причем исключительно важно то, что упорядочивание связанного с водой природного фактора произошло в Венеции не за счет насильственного подчинения его чуждой природе человеческой воле, как это случилось с Петербургом, а за счет *встраивания* города в природу с использованием естественных отмелей и проливов. В этом еще одна причина бесконфликтного сосуществования Венеции с водной стихией. Все вместе взятое породило особую форму упорядоченности венецианского топоса, отличную от петербургской, - специфический венецианский лабиринт. На фоне математической выверенности Петербурга с его прямыми улицами и проспектами, с его просматриваемой пространственной перспективой венецианская топка выглядит почти лишенной порядка. Именно это

имел в виду Умберто Эко, когда при посещении Петербурга в 1998 году в беседе с журналистами заметил: "Этот город называют Северной Венецией, но мне кажется, что он больше похож на Амстердам. Он такой же упорядоченный, размеренный, строгий. Венеция же - это полная противоположность" (Эко 1998).

Образ города-лабиринта намечается, но еще не складывается вполне все в той же "Венеции" (1853) Вяземского, стихотворении, не столько повлиявшем на последующую русскую венециану, сколько значимом в качестве составного звена ее:

Пешеходу для прогулки
Сотни мостиков сочтешь;
Переулки, закоулки, -
В их мытарствах пропадешь.

В мировой литературной венециане попытка создания данного образа есть уже у И. В. Гёте ("Итальянское путешествие"); позднее он возникнет у Г. Джеймса, Э. Хемингуэя и других художников, но все-таки русских писателей образ Венеции-лабиринта привлекает гораздо более чем европейских и американских. С данным образом связана не всегда явная, но неизбежная его ремифологизация и, как следствие, сакрализация всего внутреннего фонового пространства города. Бродский в "Набережной неисцелимых" прямо соотносит венецианский лабиринт с критским, находя тому и пространственно-историческое обоснование. С учетом традиционной для древнего лабиринта семантики, позволяющей толковать движение от периферии к центру как процесс постижения тайны мира и собственной души, можно говорить о венецианском лабиринте как о единственно возможном пути к постижению духа города и к глубинному осознанию значимости его центра. Таким образом, поскольку вход в лабиринт во внутреннем пространстве Венеции находится близ центра, последний постигается дважды: вне лабиринта, праздно и поверхностно, и через лабиринт, полно и сакрально, в его вечной и истинной сущности мирообразующего начала, что вполне определенно выражено в "Образах Италии" П. Муратова и в "Охранной грамоте" Б. Пастернака. Попытки ремифологизации делают более очевидными те образные грани венецианского лабиринта, которые, будучи связаны с древнейшими мифами, указывают на его скрытую женскую природу, противостоящую тому, что проявилось в рационально-четкой организации значительной части петербургского топоса. В этом смысле венецианский центр, хорошо организованный и отмеченный именем святого Марка, и периферия могли бы указывать на разные генетические корни, если бы и первый и вторая не были равно связаны с женственной стихией воды, определяющей характер и восприятие всего внутреннего пространства города. Указанные тенденции отчетливо проявились в специфике разноуровневых вертикальных соотношений лабиринта и в литературном мифе о рождении Венеции.

Вертикаль в художественном пространстве Венецианского текста тесно связана с горизонталью и нередко уточняет ее семантику. Уже само появление образа лабиринта в текстах русской литературной венецианы приводит к актуализации глубинных семантических пластов, связанных с точками вертикали, ибо в древнейшей системе мифологического мышления любой лабиринт, независимо от его реальной пространственной прикрепленности, имел космическое значение. С утратой ощущения пространственной нерасчлененности утратились многие признаки лабиринта, которыми он был наделен в хтонический период, однако поэтическое мышление вновь воскрешает некоторые из них тысячелетия спустя и наделяет (в частности, венецианский лабиринт), трехуровневостью, присущей древнейшим лабиринтам и обозначающей во внутреннем пространстве Венеции три исключительно важные точки ее специфической вертикали: абсолютного низа (подводный мир), абсолютного верха (небо) и срединного мира (суша и поверхность вод) (П. Перцов, "Венеция", В. Ходасевич, "Город разлук", 1911, П. Муратов, "Образы Италии", М. Кузмин, "Новый Ролла", Б.А. Грифцов, "Бесполезные воспоминания", 1923, Б. Пастернак, "Охранная грамота", И.Бродский, "Набережная неизлечимых" и "Watemark", Ю.Буйда, "Ермо"). Первый из этих уровней связан прежде всего с представлениями о рождении Венеции и ее грядущей гибели в пучине вод. Приоритетность, отданная в Венецианском тексте креативному началу, породила литературный миф о рожденной из вод Венеции-Афродите, который, придя в русскую венециану из западноевропейской (Д.Г. Байрон), прочно закрепляется в литературе с середины XIX века (П. Вяземский, К. Павлова, Н. Некрасов, А. Майков, В. Брюсов, С. Соловьев, Б. Пастернак, И. Бродский, А. Кушнер, А. Машевский). Литературный миф о рождении и смерти Венеции не прорисован в деталях. В нем нет творца, определяющего временной ритм всплываний и погружений, а следовательно, нет и первопричины возникновения города. Только у Е. Рейна ("Морской музей в Венеции", 1994) появляется намек на некую сакральную силу нижнего мира, но об отношении ее к Венеции можно только догадываться. Непроявленность начального звена венецианской космогонии, возможно, была в какой-то мере причиной возникновения поэтической формулы "бытие без корня", тем более что она соседствует у Пастернака со стихами, рисующими образ всплывающей из вод Венеции ("Венеция", 1913). С представлением о неукорененности города, несомненно, генетически связаны многочисленные метафоры Венеции-корабля, лодки, плывущего острова (А. Пушкин, "Влах в Венеции", 1835, П.В. Анненков, "Парижские письма", 1841, И. Мятлев "Сенсации и замечания госпожи Курдюковой", 1844, В. Боткин, "Письма об Испании", 1857, П. Перцов, "Венеция", Вс. Рождественский, "Венеция", 1926, Б. Пастернак "Венеция", 1928, И. Бродский, "Лагуна", 1973). В системе пространственных координат образ плавающего города является знаком венецианского срединного мира, который, в силу его специфики, часто предстает в виде водного зеркала. Это прочно связывает его с вертикалью, обозначенной своими крайними точками. Проблема мены верха и низа через отражение неба в воде занимала многих художников и нашла эстетическое воплощение в сотнях по-

этических и прозаических образов, но Венеция являет собой уникальный случай, когда отражение верхнего мира в срединном делает целый город существующим одновременно на нескольких пространственных уровнях. В результате со сменой точки зрения или угла отражения он может удваивать, иногда даже утраивать и менять свои пространственные проекции (А. Фет, "Венеция ночью", 1847, А. Блок, "Венеция", 1909, Вяч. Иавнов, "Колыбельная баркарола", 1911-1912, М. Кузмин, "Венеция", 1919, П. Муратов, "Эгерия", 1921, И. Бунин, "Венеция", 1922, Б. Пастернак, "Венеция", 1928, И. Бродский, "Лагуна", Л. Озеров, "Прощанье с площадью святого Марка", 1973, Вс. Зильченко, "Ходасевич в Венеции"). Вне аллюзий к водному зеркалу встреча земного и небесного происходит при возникновении изоморфных образов города, обращенных друг к другу из срединного и верхнего миров:

Удары колокола с колокольни,
пустившей в венецианском небе корни,
точно падающие, не достигая
почвы, плоды.

(И. Бродский. *С натуры*, 1995).

Колокольня здесь становится подобной космическому Дереву Сефирот, растущему по отношению к земле сверху вниз, которое есть символ оси мира, знак Центра, каковым и предстает Венеция в данном стихотворении. В верхнем мире города имеется точка, исключительно важная для языковой системы русского Венецианского текста: Веспер, вечерняя ипостась Венеры. Упоминаемый в особом смысловом поле уже П. А. Толстым ("Путешествие стольника П.А.Толстого по Европе, 1697-1699"), он вводится в русскую литературу Пушкиным (перевод элегии А Шенье "Pres des bords ou Venise est reine de la mer... " - "Близ мест, где царствует Венеция златая...", 1927, шестая глава "Евгения Онегина", 1826, и отрывок "Ночь тиха, в небесном поле... "). Далее он воспроизводится в большинстве попыток "дописывания" пушкинского отрывка, в "Веницейской жизни" Мандельштама, в поэме М. Кузмина "Новый Ролла", в стихотворении М. Степановой "Не обещаю, лукавая голубка..." и во многих других произведениях. Веспер является высшей и наиболее удаленной от срединного мира точкой венецианской вертикали, но и он, как весь верхний мир, связан с миром срединным. Более того, у Мандельштама в образе черного Веспера предстает нижний двойник Веспера верхнего, золотого. Таким образом, сила притяжения нижнего и срединного миров велика и верхний мир словно идет им навстречу, но и он, в свою очередь, притягивает к себе срединный мир, что проявляется, в частности, в направленности визуального вектора снизу вверх, характерной для многих произведений русской венецианы ("Полдень" В. Ходасевича, 1918, "Венеция" А. Ахматовой, 1912, "Этот город воды, колоннад и мостов..." Н. Гумилева, "Венеция" Н. Заболоцкого, 1957, и другие). В более сложных случаях взгляд лирического героя движется снизу вверх, а затем сверху вниз, либо неоднократно меняет направление в движении по вертикали, как в стихотворении К. Романова

"Скользила гондола моя над волной... " (1882), "Венеции" (1912) Н. Гумилева, в обеих редакциях "Венеции" Б. Пастернака, в большинстве венецианских стихотворений И. Бродского и во многих других. Важно, что почти во всех произведениях русской литературной венецианы так или иначе присутствует верхний мир, притягивая к себе взгляд героя, физически связанного с средним миром.

К верхнему миру тянутся почти все доминантные точки внутреннего пространства Венеции, что объясняет ощущение и прорисовку писателями их скрытого, потенциального динамизма. Особенно сильно это обозначилось в образе Кампаниле, который с наибольшей наглядностью выражает тенденцию тяготения к верхнему миру как эмпирического, так и художественного венецианского топоса. История падения башни в 1902 году отразилась в русской литературной венециане чем-то вроде микросюжета, к которому обращались В. Розанов ("Золотистая Венеция", 1902, "К падению башни св. Марка", 1902), В. Брюсов ("Опять в Венеции", 1908), в публицистике Д. Философов ("Современное искусство и колокольня Св. Марка", 1902) и протоиерей К. Фоменко ("К падению башни св. Марка", 1902). Полемика о значении падения и восстановления Кампаниле далеко выходила по смыслу за границы собственно венецианской тематики и с предельной яркостью обнаружила те семиотические аспекты русской венецианы, которые связаны с проблемой отношений православного Востока и католического Запада. Обращенность Кампаниле, как и других доминантных точек городского пространства, к верхнему миру не является свидетельством конфликта и семантической дуальности в отношениях водно-земного и небесного. Эти два начала, взаимно притягиваясь, живут в литературном венецианском мире в полной гармонии, что позволило В. Ходасевичу в стихотворении "Интриги бирж, потуги наций... " (1924) предположить возможность растворения небесного в венецианском земном. Не противостоит им и нижний мир, лишенный в данном случае налета инфернальности. Таким образом, Венеция русской литературы являет собой некое особое пространство, где каждый вертикальный уровень, значимый сам по себе, одновременно репрезентативен для всех трех.

Говоря о семиотике города, Ю.М. Лотман называл два важнейших образотворяющих компонента его - пространство и имя (Лотман 1992, 9). В произведениях XIX века имя Венеции стало сопровождаться определением, которое в 50-60-х годах практически вошло в именную состав в качестве устойчивого и полноправного члена - *Прекрасная Венеция*, "...все в ней женственно, начиная с самого имени, - пишет Тургенев в романе "Накануне" (1859), - недаром ей одной дали название *Прекрасной*" (Тургенев 1964, 151). Абсолютная выделенность ("ей одной"), прописная буква и курсив указывают на то, что слово "Прекрасная" в данном случае эквивалентно для Тургенева имени и фактически является синонимом первичного названия города. То же преобразование эпитета в именную составляющую обнаруживает поэма Ап. Григорьева "Venezia la bella" (1857) и одноименная глава в "Былом и думах"

(1867) А.И. Герцена. При этом в тексте поэмы Ап. Григорьева слово "Прекрасная", так же, как позднее у Тургенева, используется в качестве именного эквивалента или, по отношению к цельной формуле, своеобразной именной метонимии, отнюдь не сводясь к простому парафразу первичного имени:

Печали я искал о прожитом,
Передо мной в тот день везде вставала,
Как море, вероломная в своем
Величии *La bella*".

Итальянское написание имени является дополнительным указанием на органичность использованной художником именной формулы. Имя Венеции в текстах повторяется часто, как бы лаская слух. Его модификации в ключевых моментах текста порой рожают удивительные звуковые и семантические повороты. Известна неожиданная, сугубо мандельштамовская, форма слова "венецийский" вместо фонетически обусловленного "венетийский", как это потом будет у Бродского - "Венетийских церквей, как сервизов чайных..." ("Лагуна"). Вынесенное в заголовок стихотворения "Венецийская жизнь", оно начинает играть новыми смыслами благодаря удаленности от ближайшего фонетически родственного русского слова "венец" и неожиданной выделенности корневого *ниц*, обрамленного с двух сторон одинаковыми звуками. В целом *и* на месте *е* в заглавной формуле и первом стихе стихотворения Мандельштама образует созвучие *иц* - *из* ("Венецийская жизнь"), что фонетически скрепляет это корневое словосочетание. Форма с *ниц* при *l* после *ц* представлена в словоупотреблении XIX - начала XX века, и, возможно, Мандельштам, несколько модернизируя, воспроизводит именно ее. Из старых словосочетаний, в которых использовалась эта форма, известно название "венецийская ярь" - ярь-медянка, ядовитая краска ярко-зеленого цвета. Ассоциация такого рода для О. Мандельштама не вовсе исключена, поскольку зеленый цвет дважды упомянут в его стихотворении и оба раза в сильных позициях: сначала в связи с угадываемой в знаках текста венецианской живописью - "Тонкий воздух кожи, синие прожилки, / Белый снег, зеленая парча...", а затем как цвет Адриатики - "Только в пальцах - роза или склянка / Адриатика зеленая, прости!" Однако возможен и другой вариант, поскольку корневое мандельштамовское *ниц* обнаруживает родственность с корнем *ник*, имеющим чередующуюся согласную и содержащем в своем обширном смысловом спектре указание на тыльную сторону чего-либо, на изнанку. Применительно к стихотворению Мандельштама это может быть прочитано как знак нетрадиционного, по ту сторону кулис, видения города, что до определенной степени действительно находит отражение в его тексте.

Анаграммирование имени города в русской литературе обнаруживает две формы: прямую и косвенную. Трудности прямого анаграммирования слова *Венеция* ограничивают разнообразие вариантов. Простейшая анаграмма Венеции связана с частым воспроизведением в тексте двух начальных букв

имени - *ве* и обратного *ев*, а также *ен* - *не*, в самом очевидном варианте *вен - нев* (А. Блок, В. Ходасевич, А. Кушнер, В. Литу сов и многие другие). Наиболее близкие к русскому звучанию имени города анаграммы типа *венец*, *в-н-ц*, *в-ц*, *ц-и-а* и тому подобные порой оказываются отчетливо связанными с популярным образом Венеции как царицы моря (М. Степанова, В. Коллегорский и другие). В целом формула с *ц* - явление довольно частое, представленное разнообразными, порой оригинальными смысловыми и фонетически переключками со словами *цвет*, *ревнивцем*, *сопернице*, *отрицает*, *поцелуев* и т.п. (А. Блок, Б. Пастернак, Б. Ахмадулина, И. Бродский).

Косвенное анаграммирование, как правило, бывает соотнесено со словом, которое в языковой системе Венецианского текста стало репрезентантом города и его имени. В "Венеции моей" Б. Ахмадулиной, к примеру, таким является слово *роза*, отсылающее к "Венецианской жизни" Манделштама. Анаграммы этого слова у Б. Ахмадулиной многочисленны, разнообразны и чаще всего возникают в семантически связанной в данном контексте триаде *Венеция-роза-рояль*. Диапазон ассоциативно сопрягаемых созвучий расширяется в русском Венецианском тексте за счет сугубо индивидуальных вариантов, возникающих у того или иного художника. Это уже не анаграммы в точном смысле слова, но функции *вместоимений* у них нередко сохраняется " (*Fondaco dei Turchi! Fondaco dei Tedeschi!* " в "Охранной грамоте" Пастернака). Полномочными представителями имени Венеции являются в литературных текстах все имена венецианского топоса. Среди них есть имя, несомненно, доминирующее и ставшее едва ли не вторым именем Венеции - собор святого Марка и просто Сан Марко. Имя св. Марка порой само анаграммируется так же рельефно, как имя Венеции ("Св. Марко" М. Кузмина, 1919). Все анаграммирующие и анаграммируемые слова выступают в произведениях как знак *встречи* с Венецией, описание которой в русской литературе приобретает откровенно *именной* характер, что особенно заметно, когда речь идет о первой реальной или предполагаемой встрече с городом. Так, в "Моей Венеции" Ю. Нагибина вся встреча с ее волнениями, ожиданием и напряжением целиком укладывается в имена и имя. Стремлением к встрече с Венецией в какой бы то ни было форме можно объяснить общую тягу художников к перечислению имен и их звуковому воспроизведению во многих составляющих литературной венецианы. Более того, сама потребность написать о Венеции, еще раз произнести ее имя - есть живущая в глубине сердца потребность встречи с нею.

Особую роль в Венецианском тексте играет поэтика зеркальности. Зеркало в общекультурной парадигме стало знаком водного города, без которого общий облик Венеции, равно как и ее литературный образ, практически немислимы. Зеркало, луна и вода - три ключевых образных звена русской и мировой литературной венецианы. Образ собственно зеркала, тем более, именно венецианского зеркала, встречается в составляющих Венецианского текста значительно реже, чем его метафорические модификации. Входит он в лите-

ратуру сравнительно поздно, лишь со второй половины XIX века, а в начале века XX становится одним из наиболее семантически нагруженных и продолжает жить в литературе, не утрачивая этого свойства. Вариации данного образа различны: от включения зеркала в систему отражений ("Заставка" Г. Иванова, 1913), до образа картины как зеркала, наиболее рельефно представленного в рассказе В. Набокова "Венецианка" (1924) и романе Ю. Буйды "Ермо". В промежутке между двумя обозначенными полюсами лежат разновидности магических зеркал, таинственные зеркала без ярко выраженного магического эффекта, связанные с двуликим миром карнавала и театра, призматические или, как минимум, двухпредметные зеркальные композиции, с взаимопроецируемыми отражениями, метафорическое представление о зеркале как входе-выходе, о сознании и памяти как зеркале.

Порой зеркала оказываются связаны с мотивом смерти, который и вне венецианского контекста традиционно сопрягается с магическим зеркалом, а иногда и с зеркалом обычным, но особым образом маркированным. Последнее входит, к примеру, в круг образов "Венецианской жизни" Мандельштама, где кипарисные носилки и кипарисные рамы зеркал, перекликаясь, рождают в тексте семантическое эхо. Мандельштамовский образ стекла, ассоциативно связанный с образом зеркала ("Вот она глядит с улыбкою холодной / В голубое дряхлое стекло"; "Тяжелы твои, Венеция, уборы. / В кипарисных рамах зеркала. / Воздух твой граненый. В спальне тают горы / Голубого дряхлого стекла"), очень характерен для зеркального комплекса литературной венецианы. Всеобщность и острота ощущения этих ассоциативных связей - специфически русская черта мирового Венецианского текста. Логические истоки данной ассоциации в значительной мере лежат в сфере венецианской эмпирики и указывают не столько на материальную соприродность стекла и зеркала, сколько на органичность стекла для внутреннего мира Венеции. Именно по этой причине в художественных текстах, так или иначе связанных с Венецией, рядом с образом зеркала часто возникают упоминания о венецианских люстрах, собирающиеся порой в отдельный значимый образ, как в романе Буйды "Ермо". Иногда люстра, сверкающая гора венецианского стекла, подобно зеркалу оказывается способной замещать или знаково представлять цельный образ Венеции (А. Шайкевич, "Мост вздохов через Неву"). Образ зеркально-стеклянного мира возникает и закрепляется в русской литературной венециане в начале XX века. Именно в это время метафора стеклянности становится очень популярной. В первые годы столетия она еще не сформировалась, и стекло, к примеру, в ранних стихотворениях Блока - лишь предмет, его часть или материал, из которого предмет изготовлен. Но десятилетиями позже в поэзии обнаруживается своего рода всплеск "стеклянности", из чего следует, что Мандельштам в "Венецианской жизни" продолжает развивать сложившийся уже в русской поэзии мотив, но применительно к Венеции он приобретает особое звучание. "Стеклянные" образы и метафоры, проходя через весь текст стихотворения, создают подобный голограмме фантастический образ светло-прозрачного стеклянного города. Он, в отличие от образов

Венеции, созданных другими художниками слова, холодноват и статичен, но именно в нем в наиболее концентрированном соединении представлена неразрывная в общем облике Венеции связь стекла и зеркала. Та же тенденция обнаруживается в "Венеции" Гумилева, в обеих редакциях "Венеции" Пастернака, в стихотворении Хлебникова "Город будущего" (1920), масштабный образ которого И.П. Смирнов справедливо назвал "всемирной Венецией" (Смирнов 1989, 95), в "Случае на Большом канале" Заболоцкого, "Венеции" (1959) А. Суркова... В 80-х годах данный образ в полной силе воскресает в венецианских стихотворениях Бродского ("Венецианские строфы (1) " и " (2) "). Особенность нарисованного Бродским зеркально-стеклянного мира состоит в том, что человек по отношению к нему существует не вовне, не как сторонний наблюдатель, но как его обитатель, внутри. Венецианская стеклянная обитель не вызывает у лирического героя Бродского дискомфорта, поскольку сдвоенный зеркально-стеклянный образ есть для поэта метафора жизни вообще. Более того, зеркальность у Бродского сакрализуется и утверждается как первооснова земного бытия ("Набережная неисцелимых" и "Watermark").

Водная метафора зеркала появилась в мировой венециане прежде самого зеркала (И.В. Гёте, Д.Г. Байрон). Именно у Байрона впервые возникает сквозное для последующих составляющих литературной венецианы образное сопричастие луны и водного зеркала. Связь эта не случайна: луна, светящаяся отраженным солнечным светом, уже в самой способности отражения оказывается соприродной зеркалу. Ряд зеркальных признаков соотносит с луной и мифология: призрачность, обманчивость, связь со смертью, с потусторонним миром. Вне соотнесенности с зеркалом луна выступает как почти неизменный атрибут романтической и в целом поэтической образности, к 30-м годам XIX века затертый до клише, но сохранивший способность эстетической рекреации. Бродский в "Венецианских строфах (1) " говорит о луне как о поэтическом знаке XIX века, восходящем в истоках своих к байронизму:

О, девятнадцатый век! Тоска по востоку! Поза
изгнанника на скале! И, как лейкоцит в крови
луна в творениях певцов, сгоравших от туберкулеза,
писавших, что - от любви.

Однако и XX век не изменил в этом отношении образных привязанностей.

В литературной венециане данный образ приобрел особый статус, поскольку свет является важнейшей составляющей макрообраза Венеции. Кроме того, семантическая память этого образа позволяет ему легко встроиться в венецианский контекст, отмеченный печатью инакости по отношению ко всему окружающему миру. Семантический ореол луны в значительной мере родственен семантике венецианского топоса. При этом независимо от конкретных образных сцеплений луна всегда порождает в нем некий признак

зеркальности - хотя бы в способности вторичного отражения света ("Венеция" П. Вяземского, "Моя Италия" А. Трубникова, 1908). В итоге реальность теряется в бесконечности бликов, мистифицируя и создавая ощущение призрачности, колдовства, волшебства. Эта картина, несомненно очень впечатляющая и в эмпирическом мире, поэтизируясь, продуцирует специфический образ *венецианской луны*, небесной принадлежности города и его царственной обитательницы ("Венецианская луна" М. Кузмина, 1921, "Звездистый сумрак, тишина..." А.А. Голенищева-Кутузова, 1894).

Водное зеркало в литературе связано по преимуществу с вечерней и ночной Венецией, и потому по отношению к луне оно является вторичным, производным. Согласно существованию этих двух образов - луны и зеркала вод - обнаруживает уже стихотворение И. Козлова "Венецианская ночь" (1825). В последующей литературе трудно назвать писателя, который, обращаясь к венецианской тематике, не воспроизвел бы этот образ. При этом нельзя сказать, что типологические вариации образа водного зеркала представляют большое разнообразие, но определенная классификация их достаточно четко намечается. Один из редких, наиболее опредмеченных вариантов этого образа содержит стихотворение К. Павловой "Венеция" (1858), где он образует перевернутую метафору, в которой не вода соотносится с зеркалом, а зеркало в его вещной ипостаси уподобляется воде, наделяя ее первичными признаками зеркальности. Полярный вариант представлен у многих поэтов - от И. Козлова до Вс. Рождественского, И. Бродского, А. Кушнера, Е. Рейна - это предельно распредмеченное зеркало вод, отражающее свет, но практически лишенное каких-либо очерченных отражений, связанных с материальными субстанциями. Образная шкала, обрамленная этими полюсами, включает в себя типичный для горизонтального водного зеркала вариант, наделенный измерением по бегущей вниз вертикали и различные виды магических зеркал. Нарушение границы зеркального мира применительно к водному зеркалу семиотически гораздо менее значимо, чем у его предметной параллели, и не порождает в русской литературной венециане аллюзий к inferнальному миру. Но в целом водное зеркало имеет одну весьма существенную особенность, обнаруживающую в нем самом присутствие возможностей, аналогичных разрушительной лунной магии: оно заменяет горизонтальную оборотность правого-левого на вертикальную верх-низ. Этот эффект обрел в литературе многократное образное воплощение в двух вариантах, которые следует отличать друг от друга, - опрокинутости и перевернутости, однако оба они более характерны для Петербургского текста русской литературы, нежели для текста Венецианского. "Венеция ночью" А. Фета является в этом отношении скорее исключением, чем правилом. Говоря о Венеции, поэты и прозаики предпочитают более точное для обозначения зеркальности и более нейтральное относительно смены знаков определение *отражение*. В результате то, что в эмпирическом мире медленно, но неуклонно угрожает Венеции гибелью - ее воды, в литературной венециане предстает как неотъемлемая часть облика города, находящаяся в любовных, согласных отношениях с его

надводной частью. Таким образом, зеркало вод оказывается хранителем абсолютной неповторимости Венеции, и это равно относится как к ее физической, так и к метафизической сущности, к памяти жизни, истории, культуры, что предельно точно сформулировано Бродским в "Набережной неисцелимых" и в "Watermark": "Это та же вода, что несла крестоносцев, купцов, мощи св. Марка, турок, всевозможные грузы, военные и прогулочные суда и, самое главное, отражала тех, кто когда-либо жил, не говорю уже - бывал, в этом городе, всех, кто шел посуху или вброд по его улицам, как ты теперь" (Бродский 1992, 239; Brodsky 1992, 96-97). Следовательно, образ водного зеркала в русском Венецианском тексте чаще связан не со смертью, а с жизнью, с ее продолжением, в том числе и в сфере сверхреального, и с памятью о ней.

В пределах Венецианского текста своеобразная зеркальность обнаруживается и на уровне межтекстовых соотношений, что видно при сопоставлении, да и просто при смежном чтении новеллы П. Муратова "Венецианское зеркало" (1922) и повести А.В. Чаянова "Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека" (1923). Оба произведения генетически восходят к сюжетной модели, связанной с загадочной находкой, которая в "Венецианском зеркале..." Чаянова реализована полностью, а в новелле П. Муратова лишь намечена, ибо герой ее останавливается перед находкой, не делая решающего шага. В обоих произведениях предстает одна и та же модификация зеркала, отмеченного ярко выраженными магическими свойствами, но в отличие от венецианского зеркала в повести Чаянова, которое порождает полную рассогласованность отражения и отражаемого, зеркало у П. Муратова может являть асинхронное отражение, то есть выступать в роли волшебного зеркала-предсказателя, и, не нарушая принципа адекватности отражения, принять на себя роль аккумулятора чувств, способного через отражение заряжать ими отражаемого. В итоге, в повести Чаянова венецианское зеркало разрушает личность и привычный уклад жизни героя, а в новелле П. Муратова лишь *могло бы* его разрушить.

Структурным узлом текста становится зеркальность в романе Ю. Буйды "Ермо". Правда, здесь мы ни разу не встречаемся с прямым определением - *венецианское зеркало*, но логично лаццо графа ди Сансеверино и есть именно *венецианские* как по месту изготовления, так и в пространственной привязке.

Все зеркала, представленные в их вещной сущности, включены в романе в зоны сознания трех героев - Джорджа Ермо, Лиз и Джанкарло ди Сансеверино. Причем сознание Ермо, творчески перерабатывая первичное бытие, объемлет два последующих, являясь своеобразным аккумулятором зеркальности. Прочие, не венецианские, зеркала, как правило, не даются Буйдой предметно, а вводятся в роман лишь через фиксацию отношения к ним того или иного персонажа. Так связан с зеркалами, к примеру, образ матери Ермо-Николаева, которая панически боялась их, ибо "цыганка предсказала, что в

зеркале ей суждено встретиться со своей смертью" (Буйда 1996, 10). Мотив зеркала в целом тесно сопрягается в романе "Ермо" с мотивом смерти как физической, так и личностной. Последнее особенно ярко представлено в образе графа ди Сансеверино. Меняющийся облик зеркального *другого* первоначально соотносится в сознании графа с его природной личностью, но длинная череда масочных изменений приводит к потере изначального Я и растворению героя в своих отражениях. Сознание Джанкарло ди Сансеверино оказывается подчиненным множеству его зеркальных двойников, образы которых, тщательно отработанные перед зеркалом, заполняют созданный им иллюзорный мир. Зеркало здесь выступает как активная трансформирующая субстанция, ибо каждый новый облик Джанкарло, утверждаясь в зеркале-вещи, утверждается затем в зеркале его психики, в чем-то неизбежно меняя ее. В итоге превращений герой и зеркало функционально уподобляются друг другу, порождая исходно ориентированную на умножение модель двух зеркал, обращенных одно к другому.

Эксплицированный в романе механизм зеркального отражения актуализирует проблему соотношения пред- и Зазеркалья. Зазеркалье у Буйды не связано жестко и однозначно только с негативной семантикой, хотя давняя традиция восприятия его как мира зла оговаривается в романе. В отношениях человека и зеркала, как показано в романе "Ермо", присутствует страх встречи с инобытием, с *другим* как чужим и даже чуждым, но это чужое не всегда зло. *Другой* в зеркале может быть если и не идеальным изображением в ценностном смысле, то отражением сути, скрытой от человека до определенной поры. Именно в такой функции выступает зеркало в детских воспоминаниях Ермо. В результате магическими свойствами, связанными со способностью отражения неявного истинного, наделены в романе и обычные зеркала, функция которых зависит от заданного героем и обстоятельствами момента. Важно подчеркнуть здесь очень тесную связь зеркала с индивидом, благодаря чему в некой критической точке, на границе бытия и небытия, оказывается возможным не только снятие дуальности, но и выведение зеркального отражения в сферу реальности, его материализация, как в случае с возвращением героем романа утраченной чаши Дандоло. В финале все три главных героя романа, независимо от формы смерти, уходят в Зазеркалье, но уходят, символически или фактически обретя в последний момент самих себя. Следовательно, Зазеркалье в романе Буйды не однолико, но в конечном счете это лишенный лжи, иллюзорности и удвоения целостный или содержащий компоненту целостности мир, противоположный предзеркальному миру Als Ob.

Способность любого зеркала к удвоению отражаемого им предмета с одновременным по-/переворачиванием его по горизонтали или вертикали тесно связана с проблемой парности вообще и близнечной парности в частности, что нашло отражение в повести Чаянова "История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М." (1918). Идея неразрывности двойственного, воплощенная в образе сестер-близнецов Генрихсон,

прослеживается на всех уровнях организации текста: повторяются, сопрягаясь, предметы, образы, сюжетные ситуации, текстовые фрагменты. Все это позволяет говорить о зеркальной композиции повести, хотя собственно зеркала не актуализируются в ее контексте, за исключением случая с зеркалом, разбитым Бертой. Их присутствие либо просто заявлено среди прочих вещей, как в описании гостиничного номера героя в Венеции, либо предполагается, как в двух случаях появления в повести парикмахерской. Следовательно, зеркальность реализуется здесь не столько через зеркала, сколько через выдержанный автором принцип зеркальной симметрии, наиболее полно реализованный в образе сямских близнецов.

Так же как в близнецных мифах, героини повести отмечены признаками едино-различия. Кроме того, зеркальная симметрия каждого отдельно взятого человеческого тела выступает здесь как утроенная, то есть воспроизведенная как в двух телах сестер, так и в их общем теле. Тот же принцип едино-раздельности отчетливо просматривается и в описании венецианских событий, которые заключены в повести в ясно обозначенную раму, вычленяющую их из всего массива текста и подчеркивающую их особую значимость. Рамочная вырезанность основных венецианских сцен фиксирует зеркальную симметрию на уровне сюжета и смысла, ибо рама здесь обозначает границу неживого-живого, вынося неживое за свои пределы. Вместе с тем, она же симметрию нарушает, так как, в отличие от начала, события конца не несут надежды. Более того, несмотря на бытовую конкретику, вновь связанную в финале с парикмахерской, за последней проступают для героя контуры паноптикума, Зазеркалья, миру которого он и сам вскоре будет полностью принадлежать. Следовательно, начало и конец - правое и левое, в случае с визуальной зеркальной симметрией - здесь соотносятся как фигурально поданное рождение и буквально зафиксированная смерть, между коими пульсирует живая динамика жизни героя.

Естественная как для русской, так и для мировой венецианы форма интекста, связанная с подробным описанием и активной ролью в сюжете литературного произведения некоего живописного полотна, делает актуальной проблему соотношения картины и зеркала. Наиболее выразительно данное сопряжение проявляется в связи с возможностью или попыткой пересечения границы изображения и воздействием последнего на реальный мир. Пересечение границы, связанное с выходом изображенного из картины или с чьим-то входением в нее, семантически подобно выходу зеркального двойника или погружению в глубины Зазеркалья. Не случайно первое, как правило, сопрягается с эстетикой ужасного, а второе - с физическим исчезновением, смертью. Сакрализация красоты в Венецианском тексте русской литературы естественным образом приводит к сакрализации прекрасного произведения живописи, которое начинает жить своей собственной напряженной жизнью. Отсюда один шаг к наделению полотен, так или иначе связанных с Венецией, особыми свойствами, близкими к магическим свойствам зеркал, что обнару-

живает, к примеру, ранний рассказ В. Набокова "Венецианка" (1924). Вхождение в картину, в отличие от погружения в Зазеркалье, связано здесь не с развоплощением человека в мире инобытия, но лишь с его пластической трансформацией. Однако трансформация эта очень значительна и при задержке в картине она может привести героя к смерти, хотя и временно обратимой при условии вхождения в изображение другого человека или полностью обратимой в случае реставрации изображения.

Семантически сложно и многопланово, но также в соотнесенности с зеркалом представлены картины в романе Буйды "Ермо". В функции интекста выступают здесь в основном венецианские полотна палаццо ди Сансеверино. Среди них структурно наиболее значимы портрет бабушки Лиз и огромная картина Якопо дельи Убальдини "Моление о чаше". Кроме того, немалый интерес в плане соотношения картины и зеркала представляет описание работ художника Якопо дельи Каррарези, героя одной из новелл Ермо-Николаева, включенных в текст романа. Во всех этих случаях речь идет о явлении обратном тому, что описано в рассказе Набокова "Венецианка" - о своеобразном выходе живописного изображения вовне и его проекциях в реальном мире. В итоге изображенная на венецианском портрете бабушка Лиз ди Сансеверино зеркально повторяется в Софье Илецкой, американской жене Ермо; "Моление о чаше" дельи Убальдини есть метафорическое зеркало жизни создателя картины и, одновременно, зеркало его сознания. Однако у этого зеркала имеется своя специфика, делающая его почти уникальным, - оно отражает как видимую, так и невидимую сторону вещей и явлений. Поле зрения персонажей картины, как правило, ограничено, и они видят только часть событий, принимая их за целое, но в поле зрения рефлексирующего художника часть и целое соотносятся, что в итоге порождает омерзительную и трагическую панораму бытия, которая оказывается уже больше, чем отражение жизни и сознания отдельного человека, - это беспощадное зеркало мира, одинаково неприглядно отражающее и сакральную сферу верха, и инфернальную - низа. Человек в этом мире оставлен наедине с собой перед всеми ужасами и безумием, неизменно его сопровождающими. Средневековое представление об искусстве как зеркале бытия вполне реализовано в полотне Убальдини, поэтому в него, как в зеркало, может смотреться всякий, у кого хватает смелости увидеть истинное лицо вещей. Именно так воспринимает картину герой романа: "Самое забавное, - наконец заговорил он, - заключается в том, что этот безумный Якопо Убальдини поведал о моей жизни" (Буйда 1996, 89). И дело здесь не только в том, что ряд эпизодов, составляющих картину, почти точно отражает события жизни художника, равно как и события жизни Ермо, а прежде всего в том семантически двоящемся изображении, которое символизирует расколотость мира, нашедшую отражение в неупорядоченной, осколочной композиции полотна. Картина в целом оказывается зеркалом мира *Als Ob*, представленном в некоем крайнем варианте.

Описанные в другой вставной новелле - "Дело графа О" - картины Якопо дельи Каррарези пространственно не связаны с Венецией, но семантически родственны "Молению о чаше", с той разницей, что это еще один шаг в направлении функционального уподобления картины и зеркала, в результате чего достигается предельная прочность связи отражения и отражаемого. Здесь мы встречаемся со случаем, когда картина по воздействию оказывается подобной *кривому* магическому зеркалу, проецирующему на отражаемое его искаженное отражение. В романе "Ермо" изображенное на картинах дельи Каррарези подчиняет себе изображаемое, нарушая все физические и нравственные законы, а особенность его картин состоит в том, что по сравнению с кривым зеркалом результат их воздействия еще более неотразим и ужасен, ибо в мире его полотен человеческая душа оказывается опрокинутой в бездну времени и помещенной в тело доисторического чудовища. Аналогичный вариант, с долей семантического смягчения, представлен и в повести П. Муратова "Морто да Фельтре" (1918).

Итак, сходство семиотической природы картины и зеркального отражения, связанное с меной сторон у зеркала - по отношению к отражаемому, у картины - по отношению к зрителю, с отграниченностью и *кажущейся* физической непроницаемостью картинного и зеркального миров, порождает сходство их функциональной и семантической типологии. В истоках своих это сходство определяется общими мифологическими корнями, на которые указывает Л.Б. Альберти, замечая, что "Нарцисс, превращенный в цветок, и был изобретателем живописи, ибо вся эта история о Нарциссе нам на руку хотя бы потому, что живопись есть цвет всех искусств. И неужели ты скажешь, что живописание есть что-либо иное, как не искусство заключать в свои объятия поверхность одного ручья?" (Альберти 1935, 40).

Своеобразным зеркалом оказывается для Венеции и творческое сознание художника. При вариативном в целом изображении города и внутренней венецианской жизни многие тексты обнаруживают некую инвариантную структуру, связанную с представлением о водном городе как об иномире и о жизни в нем как об инобытии. Такая тенденция начинает складываться уже в стихотворениях П. Вяземского, но у него она не получает развития потому, что восприятие города поэтом, при всей его заинтересованности Венецией, было несколько отстраненным. Такой же взгляд на Венецию в значительной степени сохраняется в стихотворениях К. Павловой, К. Романова и даже в "Рассказе неизвестного человека" А. Чехова. В этом отношении исключениями для литературы XIX века представляются "Venezia la bella" Ап. Григорьева и "Венеция" (1874) А. Апухтина, где авторы, погружаясь в венецианский мир, ощущают и описывают его изнутри. Ап. Григорьев первым в русской литературе заговорил о духовной близости воспринимающему внутреннего венецианского мира, и более того, о возможности слияния с ним:

И в оный мир я весь душой ушел, -
 Он всюду выжег след свой: то кровавый
 То траурный, как черный цвет гондол,
 То, как палаццо дожей, величавый.

Венеция у Ап. Григорьева уже не просто заинтересовывает, печалит или радуется; она проникает в душу поэта, озвучивая там свои мелодии. Поэт начинает жить городом и вместе с городом, хотя мысль его витает в пределах далекой России. В мировой литературной венециане такая полнота соединения с Венецией, пусть в несколько ином варианте, впервые представлена у Д.Г. Байрона в "Паломничестве Чайльд-Гарольда".

Более позднее, чем в Европе, формирование Венецианского текста русской литературы отодвинуло интерполяцию автора в венецианский мир к середине XIX века, но зато степень включенности, вживания в него была исключительно высока. Семнадцатью годами позже Ап. Григорьева А. Апухтин, рисуя внутренне амбивалентный мир Венеции, пытается выработать наиболее адекватную городу точку зрения, одновременно заменяя отстраненно-монологическое отношение по принципу я - она диалогическим я - ты, таким образом оживляя, почти персонифицируя город.

Исходные позиции Ап. Григорьева и А. Апухтина в оценке Венеции различны: для первого - это город страдания, но и любви, страсти, для второго - мягкое утешение в унынии и безнадежности. Рецептивный ракурс Ап. Григорьева получил многократное подтверждение в последующих произведениях с некоторым усилением акцента на второй части формулы; позиция А. Апухтина перекликается с опережающей ее, но менее глубоко проработанной по отношению к Венеции тургеневской акцентуацией смыслов ("Накануне") и с отдаленной во времени ясно выраженной точкой зрения В. Ходасевича ("Город разлук"). Однако фиксированный выбор позиции в применении к Венеции оказывается невозможным, ибо она несет в себе и жизнь и смерть, и печаль и счастье, то есть являет предельную полноту человеческой жизни и поэтому отзывается на любые чувства. Жажда жизненного предела удовлетворяется Венецией как неким единственным, исключительным пространством, где противоположности сходятся, не борясь. Живущая во многих душах тяга к подобному миру и делает его таким родным и знакомым. Поэтому восприятие внешней Венеции как вполне *своей* служит, в сущности, формой выражения внутреннего мироощущения автора во время пребывания в этом необычном городе, что порождает в литературе начала XX века связанный с метемпсихозом лирический сюжет (А. Блок, В. Брюсов). В этом именно ключе должно, на наш взгляд, понимать суждение А. Блока о Венеции, высказанное им в письме к матери от 7 мая (н.ст.) 1909 г.: "Я здесь очень много воспринял, живу в Венеции уже совершенно как в своем городе, и почти все обычаи, галереи, церкви, море, каналы для меня - свои, как будто я здесь очень давно" (Блок 1963 - VIII, 282). Здесь лежат истоки многократно явленных в

русском Венецианском тексте родовых, материнских ассоциаций (В. Розанов, "Золотистая Венеция", М. Кузмин, "Из записок Тивурия Пенцля", 1921; Н. Берберова, "Мыслящий тростник", 1958). Материнские мотивы сопрягаются с детскими, колыбельными (П. Вяземский, Вяч. Иванов, С. Шервинский, И. Бродский), а через них с мотивом рая, то есть Венеции как колыбели человечества (П. Муратов, И. Репин, С. Лифарь, И. Бродский, А. Машевский и многие другие). К аналогиям с колыбелью и раем близка метафора Венеции как Дома, которая предстает в разных формах, с разным семантическим наполнением, но в большинстве случаев Дом этот имеет типично венецианские черты палатцо. Соотношение города и Дома при этом явлено не только через взаимоподобие, но и через пространственные взаимопереливы. Метафорический образ подобного Дома-Венеции, созданный Ю. Буйдой в романе "Ермо", предваряется в русской венециане сравнением дворца с городом у П. Перцова. Топографически иной, но семантически тот же вариант данного образа представлен и в тех довольно частых случаях, когда открытое городское пространство Венеции воспринимается и изображается как часть большого Дома (П. Вяземский, П.В. Анненков, А.В. Остроумова-Лебедева, М. Осоргин, А. Бенуа и другие). Метафора Венеции-Дома, как правило, несет в себе тот теплый, сердечный смысл, который в глубинах мифологии соотносится с женским началом, а в более поздних произведениях указывает на духовное родство обитателей Дома и незыблемость родовых связей. Отсюда многочисленные эпитеты *ласковая*, *нежная* и их производные, на протяжении двух веков сопровождающие в русской литературе образы, связанные с Венецией (И. Козлов, К. Павлова, И. Тургенев, К. Романов, А. Чехов, С. Соловьев, А. Блок, А. Ахматова, А. Машевский и т.д.).

Ощущение Дома поддерживается, а иногда компенсируется, описанием в ряде текстов живых и теплых встреч, что, с одной стороны, отвечает требованиям жанра путевого очерка, очень распространенного в литературной венециане, с другой стороны, вполне укладывается в общий "домашний" строй русского Венецианского текста. Традицию такого рода описаний заложил М. Осоргин в "Очерках современной Италии" (1913). Далее ее продолжают В. Некрасов, Ю. Нагибин, в поэзии - С. Васильев. С той же метафорой тесно связан мотив праздника, которым часто живет Дом. Особый характер венецианского праздника состоит в том, что это *общий* праздник. В русском Венецианском тексте, взятом в целом, мотив праздника присутствовал всегда, но он внутренне двойится на мотивы собственно праздника и праздничности. В литературной венециане праздничность есть некое перманентное явление, которое может менять формы презентации, но не может избыть себя пока жива Венеция. Ощущение праздничности в значительной степени поддерживается самим обликом города, нарядность которого постоянно отмечают писатели, часто звучащей музыкой, пением, наконец, самой природой, которая неизменно описывается как радостная и торжествующая. На этом общем ярком фоне выделяются два соседствующие во времени события - Рождество и карнавал. Первое не замыкается в своих календарных пределах и

метафорически распространяется на всю венецианскую жизнь в ее синхроническом отражении. Именно это имел в виду Пастернак, говоря в "Охранной грамоте" об особых рождественских знаках, с которыми для него связано представление о Венеции вообще. Уже, но все-таки в границах достаточно протяженного рождественского времени, рисует венецианскую жизнь Бродский.

Встреча в едином эмпирическом и мифологическом времени Рождества и карнавала делает возможным образное совмещение этих двух праздничных пространств, по каковой причине рождественская Венеция отмечена у Бродского многочисленными знаками карнавала, которые, в свою очередь, сопоставляются с классическими театральными образами комедии масок. При этом наметившееся в литературоведении соотнесение венецианского карнавала и петербургского маскарада (Минц, Безродный, Данилевский 1984; Тименчик 1984; Уварова 1989), опирающееся на возникновение в начале XX века своеобразного петербургского венецианского мифа, на наш взгляд, не всегда корректно, ибо принципиальное различие знаковой, функциональной и коммуникативной природы карнавала и маскарада не позволяет считать маскарадную традицию петербургской культуры прямой правопреемницей карнавальной Венеции.

Карнавальные признаки в произведениях литературной венецианы выходят далеко за пределы собственно карнавала. Сквозные для мирового Венецианского текста образы венецианских площадей, представление о жизни на площади, существующее в русской венециане с середины XIX века, описание экзотической, красочной венецианской толпы, наконец, просто постоянные упоминания о разнородной толпе рождают аналогии с праздником вообще и с карнавалом, в частности. Параллели такого рода есть уже в "Венеции" (1853) П.Вяземского. Почти через пятьдесят лет после П. Вяземского П. Перцов, говорит о Пьяцце как "приемной зале венецианской республики". В сущности, тот же образ жизни на площади создает в своей "Венеции" А. Ахматова, он присутствует у П. Муратова, В. Ходасевича, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Н. Берберовой и многих других.

С карнавальным началом связано все, что несет в себе разного рода перевертыши - от переодевания и самозванства под видом венецианских графов Гоцци героев "Приключений Эме Лебефа" (1907) М. Кузмина до текстовой игры, которая сквозит в стихотворении В. Ходасевича "Нет ничего прекрасней и привольней..." (1925 - 1926).

Праздничность как доминантная характеристика венецианского мира порождает отчетливо выраженную в русской литературной венециане необычность отношений с хроносом. Потребность ощущения жизни *здесь и теперь*, акцентированная художниками относительно Венеции, приобретает в русской венециане черты лейтмотива. Отказ от воспоминаний, кажется, не

вполне коррелирует с важнейшей временной компонентой литературного образа Венеции, которая вся есть материализованная память о прошлом. Между тем, о возникающих в Венеции особых временных ощущениях, связанных с отсечением личного прошлого, помимо подчеркнуто указавшей на это Н. Берберовой ("Курсив мой"), писали П. Муратов, Г. Чулков, Ю. Буйда, Л. Миллер, И. Бродский. У Бродского венецианский мир в личностном аспекте предстает как мир без прошлого и будущего ("Лагуна"). Огражденный "поясом времени вместо рва", этот мир, по Бродскому, покоится в настоящем и неизменен в данном своем качестве. В этом отношении он похож на многовековую неизменность комнаты с чашей Дандоло в романе "Ермо", и всякий прорыв за его пределы есть прорыв в Зазеркалье, в небытие. Однако у позднего Бродского внутривенецианские временные ориентиры меняются, и то, что именовалось настоящим, теперь воспринимается как будущее, в котором уже пребывает человек, незаметно для себя переступивший границу ("Посвящается Джироламо Марчелло", 1993). Эта временная корректировка не означает отказа от настоящего и перевода его в категорию прошлого. Прошлое вообще не актуализируется в венецианском контексте Бродского как отрезок заверченный и замкнутый. Тенденция его временного движения обращена в выраженную будущим бесконечность, и в этом смысле она вполне отвечает праздничности Венеции, несущей в себе взаимообратимость прошлого и будущего, рождения и смерти, ибо праздник карнавального типа, по утверждению М.М. Бахтина, "всегда смотрел из настоящего в будущее" (Бахтин 1990, 15). В данном плане счастье переживания настоящего у Н. Берберовой также обращено к будущему, ибо оно воплощалось уже в тех страницах рукописи, над которыми она работала в Венеции.

Изнутри венецианского мира характер будущего никогда не просматривается отчетливо. Находясь в Венеции, герои русской художественной прозы ничего не планируют. Они лишь живут предощущением чего-то, порой интуитивно угадывая грядущие события, как в "Мыслящем тростнике" Н. Берберовой, в "Ермо" Ю. Буйды, как в рассказе Б. Зайцева "Спокойствие". Их внутреннее состояние, собственно, и определяется словом, вынесенным Б.Зайцевым в заголовок повести. И вместе с тем в этом спокойствии всегда присутствует тот трепет творчества, вне которого Венецианский текст немислим уже потому, что в творчестве обнаруживают себя истоки венецианского мира и творчеством одухотворяется его материальность. Это очень точно почувствовал Блок, который писал матери из Венеции: "Но итальянская старина ясно показывает, что искусство еще страшно молодо, что не сделано еще почти ничего, а совершенного - вовсе ничего: так что искусство всякое (и литература в том числе) еще все впереди" (Блок 1963 - VIII, 283)

В этом ощущении коренится и представление о *живой* Венеции, характерное не только для Блока, но именно у него выраженное с полной определенностью: "На земле - лишь два-три жалких остатка прежней жизни, истовой,

верующей в себя <...> Но все это - в Венеции, где сохранились еще живые люди и веселье" (Блок 1963 - V, 391).

С мотивом праздника бытия соседствует в русском Венецианском тексте мотив смерти. Он связан с авторами произведений, с их героями, с самой Венецией. Собственно, ее связь со смертью и есть исходное звено, порождающее все прочие вариации и ответвления, о чем писали Д. Философов, В. Розанов, П. Перцов, А. Блок, В. Брюсов, Ю. Иваск, И. Бродский, Ю. Буйда, и многие другие. Жизнь сопрягается здесь со смертью так же, как смерть сопрягается с бессмертием. Брюсовская формула "бессмертный прах" ("Опять в Венеции", 1908) предельно точно выражает взаимосвязь жизни и смерти Венеции и в Венеции. Но в русской литературной венециане есть еще один очень важный образ, говорящий о неповторимом своеобразии венецианской смерти и жизни - "праздничная смерть" у Мандельштама. Образ этот многое раскрывает в семантике смерти, представленной в Венецианском тексте русской литературы. Смерть здесь не является антонимом жизни. При обращении писателей к теме смерти языковые отношения в их речевом воплощении осложняются и приобретают те черты амбивалентности, которые характерны для описания жизни в Венеции. "Смерть в Венеции" Томаса Манна столько же любовь в Венеции, сколько и смерть.

Эстетические формы выражения мотива смерти в Венецианском тексте столь многочисленны и разнообразны, что невольно возникает мысль о порождаемой и поддерживаемой Венецией *любви к смерти*, не столько во фрейдовским, сколько в мифологическом понимании этого сочетания. Танатос в Венеции настолько дружелюбен Эросу, что совершенно утрачивает пугающие и отталкивающие черты. Более того, в составляющих Венецианского текста Танатос порой заимствует внешность Эроса и услаждает момент ухода в небытие. Полный жизни и праздника венецианский мир, вне каких бы то ни было мрачных, или трагических оттенков, изображается отдельными авторами как *светлый* мир Танатоса (П. Муратов, "Образы Италии").

Тесная связь в Венеции любви и смерти придает последней особый характер. Не утрачивая своего трагизма, она становится вдохновенной, возвышенной, отдающей продолжение жизни возлюбленной или дарующей продолжение любви за чертой бытия. Такова смерть Инсарова в романе Тургенева "Накануне", смерть Феди и госпожи Тумановой в "Спокойствии" Б. Зайцева, смерть Джорджоне в повести П. Муратова "Морто да Фельтре". Мотивы любви и смерти тесно сплетены в венецианских стихотворениях Блока и Мандельштама. У Блока они в значительной степени способствуют образованию трехсоставного цикла как целого. "Венеция" Блока в сравнении с "Венецианской жизнью" Мандельштама - текст неизмеримо более интравертированный. И дело здесь не только в доминирующих формах местоимения первого лица, но и, прежде всего, в той внутренней близости к венецианскому миру, благодаря которой поэту открывается широкий временной спектр бы-

тия. Внутренне Блок с Венецией на "ты", хотя в тексте озвучено "она". У Мандельштама, напротив, в тексте звучит "ты", но внутренние отношения с городом скорее выражаются местоимением третьего лица. Магия водного города ощущается Мандельштамом как некая сила, необоримо подчиняющая себе всех, с ним соприкоснувшихся. Потому стихотворение Мандельштама есть развернутая метафора старости и смерти, любви и смерти, жизни как *процесса* смерти. Естественно, что это вызывает интенсивное желание противодействия и защиты. Именно в этой зоне натяжения отношений между городом и человеком и *развертывается*, по Мандельштаму, *венецианская жизнь*.

Мир Венеции предстает в стихотворении Мандельштама как мнимый в силу его вторичности. Во всех приведенных поэтом деталях этот мир выступает как отраженный - в зеркалах, в театральном действе, в театральности праздника и ритуала, наконец, в отсылочности образов, как с черным бархатом - к Блоку, с сатурновым кольцом - к Тютчеву и с ориентированным на библейский сюжет о Ное началом третьей строфы Предмет в этом мнимом мире утрачивает определенность и может восприниматься двояко ("Только в пальцах - роза или склянка") с почти контрастными, хотя отчасти и имеющими внутривенецианскую мотивировку, поворотами. Смерть в данном контексте тоже приобретает черты мнимости, театральности, живописной и литературной отраженности. От этого она не перестает быть смертью. Более того, дух смерти разлит в атмосфере мандельштамовской Венеции, но это в значительной степени умирание Я в роли, в образе, в любви. Безответный вопрос - "Что же ты молчишь, скажи, венецианка, / Как от этой смерти праздничной уйти?" - опрокидывается в отражения зеркально перевернутого мира - "Черный Веспер в зеркале мерцает" - и тает в бесконечности преобразований: "Человек рождается, жемчуг умирает...". Однако в последнем приведенном стихе может содержаться и намек на возможность освобождения от магии города. Жемчуг в античном мире, как известно, считался символом Афродиты, а Мандельштаму, конечно, был известен многократно воспроизведенный в литературе венецианский креативный и зеркально обратный ему эсхатологический миф. Следовательно, умирающий жемчуг может быть символом уходящей в небытие Венеции, но в единой системе мерцающих смыслов мандельштамовского стихотворения он может означать и смерть любви, и смерть человека, ибо по преданиям, связанным с драгоценными камнями, жемчуг тускнеет и умирает в случае тяжелой болезни его владельца. При актуализации последнего варианта семантические ассоциации воссоздают в финале "Венецианской жизни" нечто родственное блоковскому сопряжению рождения-смерти в сфере человеческого бытия (см также - Гаспаров Ронен 2002).

С любовью и смертью связан в русской литературной венециане еще один исключительно интересный сюжет, базирующийся на подлинных фактах культурной жизни Венеции. Речь идет о ежегодном обручении дожа с Адри-

атикой в знак любви и верности. Этому удивительному обряду в русской венециане посвящены два стихотворения, но упоминания о нем встречаются в текстах многократно. Первым из поэтов к данной теме обратился в своей "Венеции" (1850) Тютчев. В последней строфе стихотворения Тютчева говорится о венецианской эсхатологии, связанной с грядущей гибелью города в пучине вод. Этот тип эсхатологического мифа близок русскому сознанию благодаря ассоциациям с Петербургом, которые сказались в "Венеции" экспликацией российских связей и придали стихотворению тот безысходный тон, какой редко встречается в субтекстах литературной венецианы. Сам обряд обручения у Тютчева не только не связан со смертью, но, напротив, выступает как утверждение жизни, власти, свободы. Однако в семантических глубинах его поэт безошибочно угадывает присутствие смерти, что и порождает скрытые в тексте стихотворения эсхатологические мотивы. Ритуальная семантика данного обряда действительно изначально биполярна. Ю.М. Лотман, говоря о культурно-психологических корнях образа смерти-возрождения, писал: "Поскольку женское начало мыслилось как недискретное, т.е. бессмертное и вечно юное, новый молодой герой утверждал себя половым актом с вечной женственностью, иногда осмысляемым как брачные отношения с матерью. Отсюда же ритуальное соединение венецианского дожа с морем" (Лотман 1994, 419).

В стихотворении И. Вишневецкого "Et fides apostolica - звезда..." (1982) с обрядом обручения дожа с морем связано центральное образное звено текста. Момент обручения здесь обрамлен образами рождения и смерти, из него исходящими. Однако то и другое существует в концептуальности временного движения, пределы которому не определены. Поэтому рождение и смерть в водах неразрывно связаны и равно процессуальны. В стихотворении И. Вишневецкого они пребывают в некоем латентном состоянии, временно нарушаемом ритуалом обручения, но им же и укрепляемом, ибо трубящий тритон здесь явно утверждает на водах не бурю, но покой.

Таким образом, смерть, как она представлена писателями в венецианском мире, существует в большинстве случаев не в линейном, а в циклическом времени, что и определяет размытость связанных с нею границ, символов, ориентиров. Здесь нельзя вести речь об однозначности трактовок и смыслов, ибо такие явления, как жизнь и смерть, любовь и смерть открыты навстречу друг другу. Потому в русской литературной венециане со смертью практически не связан мотив страха, и переход из праздника в небытие совершается без надрыва и без прощания навсегда. Будущее в Венеции присутствует в настоящем, каковым оно когда-нибудь станет, в чем авторы и их герои, как правило, не сомневаются.

Отмеченные нами текстообразующие тенденции ясно говорят о том, что в общем движении русской литературной венецианы, начиная с 60-х годов XIX века, обнаруживается заметное тяготение к символизации Венеции. В лите-

ратуре 90-х годов XX века этот процесс в ряде случаев достигает такого предела, когда уже сам факт существования города перестает быть необходимым. Более того, условность изображения Венеции порождает порой столь значительный отрыв от подлинности, что водный город, теряя свои главные признаки, кажется, перестает быть самим собой, как в романе Лейбгора "Венецианец" (1993). В таком отрыве от первичности становится заметным тяготение к созданию метатипа. Те черты образа Венеции, которые культивировались литературой, аккумулируя ассоциации с инобытием и раем, оказались в итоге краеугольным камнем возникающего метатипического образования. Однако уже сейчас можно утверждать, что прорисовывающийся в своих очертаниях метатип в любом случае будет базироваться на тех основаниях, которые привели к образованию Венецианского текста русской литературы именно как *текста*, а не суммарного набора произведений и высказываний. Одним из важнейших среди них является отмеченная большинством художников интегративность венецианского мира, бесконфликтно совмещающего в себе противоположные начала. В сфере художественного пространства - это единение Запада и Востока, верха и низа, центра и периферии, во времени - сопричастие прошедшего и будущего в моменте настоящего, в имени, ценностях, смыслах - нечленимое выражение сущности, явленной в многочисленных знаках, указывающих на женскую природу города с ее всеобъемлющим хтоническим началом.

Сопрягаемость и взаимоотражения выступают в литературной венециане как смысло- и структурообразующие начала и при описании бытийной составляющей образа Венеции. В метафизике бытийной сферы жизнь и смерть, любовь и смерть, праздник и смерть также оказываются неразрывно связанными, как связано все со всем в гармоничном мире Венеции русской литературы. Именно гармоничность как ключевое звено аксиологической системы Венецианского текста порождает тенденцию сакрализации города, особенно сильно проявившуюся в литературе XX века. Актуализация сакрального включает в итоге литературную Венецию в тот ряд, который в верхнем измерении представлен Новым Иерусалимом (см. переключку Венеции и Нью-Сэйлема, Holy Land в романе Буйды "Ермо"), а в нижнем - подводными городами, легенды о которых есть едва ли не во всех культурах. Не случайно и в русской венециане город неоднократно сравнивался с Китежем (Е. Долматовский, М. Дудин, В. Бетаки). С подводными городами, так же как с Венецией, прочно связано представление об их инакости, идеальности, внутренней гармоничности. Большинство из них, по легендам, должно явиться миру после его нравственного очищения, что делает водные города, по сути, нижним отражением Небесного Иерусалима, и это вполне согласуется с общей системой смысловых акцентов Венецианского текста русской литературы.

Таким образом, русский Венецианский текст, сложившийся, но не закрытый в своих границах, в течение трех веков обрел собственную языковую, смысловую, аксиологическую систему, которая будет развиваться и видоиз-

меняться, но вряд ли придет к смене знаков на противоположные, что неизбежно привело бы к большим текстовым транс- или деформациям.

Формирование флорентийского интерпретационного кода в русской поэзии XIX - XX веков

Флоренция, как мы полагаем, не настолько широко, ярко и цельно запечатлелась в русской литературе, чтобы породить внутренне структурированный сверхтекст, но все-таки обращение к ней художников слова в течение XIX-XX веков было многократным и почти всегда сопряженным с попытками уловить ее особую физическую и метафизическую сущность, определить ее смысловую доминанту. В результате в рамках развития флорентийской темы в русской литературе постепенно складывается оригинальный интерпретационный код, весьма отличный от кодов иных локусов и локальных текстов.

Любой соотносимый с городом образ или сверхтекст во многом базируется на тех пластах поэтики, которые связаны с прорисовкой времени и пространства и предполагают яркую выраженность визуальных начал. С Флоренцией дело обстоит совершенно иначе. В большинстве случаев ее материальная и визуальная выраженность мало занимает и прозаиков и поэтов. Из маркирующих город точек чаще всего упоминаются река Арно и купол собора Санта Мария дель Фьоре вкупе с именем Брунеллески. Флорентийский *Genius Loci* отчетливее обнаруживает себя в личностях знаменитых флорентийцев, нежели в пространственных формах. Исключение составляют лишь большие романтические полотна, как, к примеру, вторая книга трилогии "Христос и Антихрист" Д. Мережковского "Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)". Но даже и там интерес к месту подчинен интересу к личности, и не столько Флоренция сказывается в Леонардо, сколько Леонардо отмечает собой Флоренцию. Таким образом, само имя Флоренции оказывается вписанным в персонализированный именной ряд, каждое из звеньев которого маркирует и город и всю именную цепочку в целом. Имя города в данном случае не просто замещается личными именами, а в определенном смысле становится служебным по отношению к именам Данте, Леонардо да Винчи, Боккаччо, Фра Анжелико и другим, как сам город вторичным по отношению к факту рождения или жизни в нем прославленных граждан его. В связи с Флоренцией тенденция эта выражена в литературе так ярко, что ничего подобного ей по силе звучания мы не встретим более ни в одном художественном локусе. Действие данной тенденции становится особенно заметным, когда стихотворение, несущее в названии имя города, структурно базируется не на образной топике, а на именном нанизывании, как, к примеру, во "Флоренции" (1912) С. Городецкого, где лирический сюжет строится из двух взаимообусловленных параллельных линий, первая из которых задает реальную тематическую мотивацию и содержит единственный в данном тексте флорентийский топонимический знак - "Бессмертные в тени Уффиций...", а вторая вербализует ассоциа-

тивные связи ментального поля и ведет читателя от Микельанджело к Боттичелли, Данте, Боккаччо, снова к Боттичелли и опять к Микельанджело. В результате постижение Флоренции происходит как бы изнутри ее собственного пространства, но этот отправной момент в стихотворении предельно формализован, и, по сути, весь процесс вхождения во флорентийский контекст через знакомство с бессмертными флорентийцами вынесен в пространстве и во времени за пределы реального соприкосновения с городом.

Подобная сюжетная модель, в несколько отличном от описанного виде, возникает в русской литературе довольно рано, и уже у Вяземского стихотворение "Флоренция" (1834), содержащее самую общую, сплошь состоящую из "итальянских" клише русской поэзии прорисовку города в первой и начале второй строфы ("темные сады", "солнце лучезарно", "лавр и мирт благоуханный, " "вечная весна" и т.п.), с конца второй строфы оказывается посвященным не городу, а опять персоне, пусть и не именитой, - некой русской девице, соперничающей по красоте с созданиями "хитрого резца".

Ближе к середине XIX века во "флорентийских" поэтических текстах начинает проявляться тяга к ситуативности, одновременно и подлинной и мифологизированной, что и далее сохраняется в поэзии как важный элемент флорентийского интерпретационного кода. В этом ряду ключевыми становятся две фигуры - Данте и Савонарола, взаимоудаленные во времени, характерах и судьбах, но оказавшиеся в рамках единого кода тем звеном, которое универсализируется, обретая метатипические признаки. В результате, когда, к примеру, Пастернак, говоря о Микельанджело, в "Охранной грамоте" замечает: "Предела культуры достигает человек, таящий в себе укрощенного Савонаролу. Неукрощенный Савонарола разрушает ее" (Пастернак 1982, 253) - он в точном выборе параллели оказывается предельно близким к обозначению феномена не только Микельанджело, но и Данте, каковым тот представлен в русской поэзии, начиная с Пушкина ("суровый Дант" или даже "зловещий Дант", как у Кюхельбекера). С полной определенностью традиция такого изображения Данте в границах флорентийского поэтического локуса проявилась в литературе второго, третьего ряда, что нашло отражение, в частности, в стихотворении Д. Трилунного "Прощание Данте с Флоренцией" (1845).

Д. Трилунный, поэт слабого дара, но безошибочно улавливающий тенденции, которые определяли развитие поэтического языка, строит свои стихотворения из наиболее часто воспроизводимых блоков - ситуативных моделей, словесных формул. Поэтому обращение его к прощанию Данте с Флоренцией можно рассматривать как верное свидетельство того, что к середине XIX века в русской лирике эта ситуация уже обнаруживает признаки потенциально литературного клише. Сам Дант, покидающий город, акцентированно отмечен у Д. Трилунного силой протеста, сопоставимой с громовыми обличениями и прорицаниями, звучавшими из уст Савонаролы. "Мое проклятие ему", - такова последняя строка стихотворения.

В более сложном соотношении с Савонаролой - в триаде, маркирующей Флоренцию и сопряженной со знаковой для нее событийностью, видится Данте Н. Гумилеву. В стихотворении "Флоренция" (1913), где поэт реализует уже сложившиеся интерпретационные нормы, Данте помещен между двумя кострами - одним, разожженным по приказу Савонаролы, где сгорает "Леда" Леонардо да Винчи, и другим, разожженным, согласно контексту стихотворения, Флоренцией, на котором сгорает Савонарола.

Савонарола в поэтическом и общекультурном коде не менее сильный, хотя и значительно реже воспроизводимый символ Флоренции, чем Данте, и поэтому тоже с течением времени претерпевающий образную модификацию. Если для А. Майкова негативное тождество Флоренции и Савонаролы, гения и смерти есть знак, пусть и не окончательной, культурной и духовной гибели города ("Савонарола", 1851), то у С. Городецкого ("Савонарола", 1912) "печать Савонаролы" (круглый бронзовый диск на месте его сожжения на площади Синьории) наделяется двойным смыслом - она и знак ужаса ("Ты искажитель Боттичелли / Монах мне страшный и аскет..."), но одновременно и символ протеста, прорыва, в чем Савонарола скрыто сопрягается с Данте:

Пусты, пусты

Полночных улиц перспективы.
И с круга бронзового в ночь
Вещает профиль горделивый:
"Гори, безумствуй и пророчь!"

"Гори, безумствуй и пророчь!" - слова, которые вполне могли бы принадлежать Данте, хотя с иным наполнением, чем у Савонаролы. Эта, последняя, строфа стихотворения С. Городецкого отчетливо перекликается с последним четверостишием блоковского стихотворения "Равенна" из "Итальянских стихов", написанного тремя годами раньше (1909):

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет (Блоковское видение Данте было решительно отвергнуто Мандельштамом, объяснявшим появление "орлиного профиля" "невежественным культом дантовской мистики", влияния которого не смог избежать Блок (См.: Мандельштам 1991, 237). Со стихотворением Блока "Равенна" отчетливо перекликается одноименное стихотворение М. Кузмина из "Стихов об Италии" (1919-1920), где усилен мотив изгнания, по принципу отталкивания связывающий Равенну с Флоренцией, а фигура изгнанника - Данте - лишена того мистического ореола, о котором писал Мандельштам. О связи "Итальянских стихов" Блока и двух итальянских циклов М. Кузмина см.: Шмаков 1972.)

"Орлиный профиль" Данте у Блока - образная формула, которая так не нравилась Мандельштаму, - явно коррелирует с горделивым профилем Савонаролы из стихотворения С. Городецкого.

Роднящая Данте и Савонаролу сила отрицания, порожденная всем флорентийским бытийно-историческим комплексом, находит выражение и у А. Ахматовой, в стихотворении которой "Данте" (1936) громко звучит знакомый мотив: "Он и из ада ей послал проклятье...".

Именно эта линия, закрепившись в системе связанного с Флоренцией интерпретационного кода, и продуцирует устойчивый в рамках флорентийской темы мотив адресованного городу проклятья, сопрягаемый с мотивом предательства, измены, что в реальности событийно предшествовало проклятью, но получило более позднее образное оформление, обретя предельную силу выражения в первом стихотворении флорентийского цикла Блока:

Умри, Флоренция, Иуда,
Исчезни в сумрак вековой!
Я в час любви тебя забуду,
В час смерти буду не с тобой!

В поэзии начала XX века тема неверности уже так прочно связана с Флоренцией, что, выплескиваясь за пределы установившегося русла, она маркирует и другие сферы флорентийской жизни. Так, в стихотворении В. Брюсова "Флоренция Декамерона" (1900) изменницами оказываются отнюдь не только героини Боккаччо и флорентинки его времени, но и все флорентинки вообще. "Мне флорентинки близок лживый вид", - пишет Брюсов. Причем в этот ряд изменниц в высшей степени неоднозначно - то ли по противоположности, то ли по общности - вписано у него дантовское имя Беатриче, замыкающее текст стихотворения:

Вам было непонятно слово "стыд"!
Среди земных красот, земных величий
Мне флорентинки близок лживый вид,

И сладостно мне имя Беатриче.

Возвращаясь к стихотворению, открывающему флорентийский цикл Блока, заметим, что в нем можно наблюдать интересный эффект двойного кодирования, ибо блоковское "Умри, Флоренция, Иуда, / Исчезни в сумрак вековой..." в собственном контексте поэта связано с мыслью об измене города вековым традициям культуры:

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,

Всевропейской желтой пыли
Ты предала себя сама!

Звенят в пыли велосипеды
Там, где святой монах сожжен,
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато снился синий сон!

Однако в рамках флорентийского образного ареала это прочитывается как стихи об измене своим сынам Флоренции, несправедно обрекшей их на изгнание. Именно так это интерпретирует, к примеру, Ольга Седакова в статье "В поисках взора: Италия на пути Блока", говоря о "дантовских" инвективах блоковского проклятия Флоренции. (См. Седакова О. В поисках взора: Италия на пути Блока. Интернет: <http://rema.ru/komment/vadvad/sedakova/blok.htm>)

По поводу начала первого стихотворения флорентийского цикла Блока Н. Оцуп заметил: "Блок обрушивается на Флоренцию с каким-то савонароловским обличением" (Оцуп 1994, 569). Таким образом, прочитываемое в стихотворении Блока сопряжение Я - Данте вызывает к жизни закрепившийся во флорентийском интерпретационном коде третий член, образуя вряд ли осознаваемую Блоком в полноте триаду Я - Данте - Савонарола, хотя, возможно, поэт смутно ощущал и эту параллель - не зря Савонарола предстает у Блока как "святой монах" и как жертва. Закрепление в русской поэзии первого звена этой триады может быть осмыслено как знак существования в сознании поэтов ассоциативной связи Россия - Флоренция, что подспудно мог иметь в виду Д. Мережковский, назвавший флорентийского изгнанника Данте едва ли не родоначальником всей политической эмиграции. Вся триада в целом, имея она более долгую поэтическую жизнь, могла бы еще более укрепить подобные исторические ассоциации. "Не раз бывало во Флоренции: был властелин, завтра растерзан", - замечает Борис Зайцев в цикле путевых очерков "Италия" (Зайцев 1999, 442).

В целом во "флорентийской" группе стихотворений Блока хорошо просматриваются все четыре основных составляющих интересующего нас интерпретационного кода: первая, вводящая мотив неверности и явно или скрыто (в зависимости от ракурса восприятия) тему Данте - Савонарола; вторая, связанная с развитием параллели Я - Данте, актуальной для всего XX века (Ахматова, Мандельштам) вплоть до И. Бродского ("Декабрь во Флоренции", 1976), для коего Флоренция, как и для Данте, город, в который нет возврата, и эта общность позиций подчеркивается эпитафией из стихотворения А. Ахматовой "Данте" - "Этот, уходя, не оглянулся"; третья, утверждающая пусть и не очень крепко прижившийся, но присутствующий в русской поэзии комплекс, связанный с образом Флоренции-матери (реже - скорбящей матери), в истоках восходящий к "Паломничеству Чайльд-Гарольда" Байрона и

почти всегда соседствующий в конкретном тексте с мотивом измены: (Флоренция у Байрона двойственна. В "Паломничестве Чайльд-Гарольда" с обращением "Неблагодарный город! Где твой стыд?" соседствует стих: "Лишь мать-Флоренция об изгнанных скорбит". Таким образом, изгнанники и гонительница уравниваются в скорби, хоть для Флоренции и запоздалой.)

Пляши и пой на пире,
Флоренция, изменница,
В венке спаленных роз!..

Сведи с ума канцоной
О преданной любви,
И сделай ночь бессонной,
И струны оборви,
И бей в свой бубен гулкий,
Рыдания тая!

В пустынном переулке
Скорбит душа твоя...

(А. Блок. "Голубоватым дымом... ", 1909),

и четвертая, включающая в себя цветочно-природную образность, связанную с именем города - "Флоренция, ты ирис нежный", "Ирис дымный, ирис нежный", "Дымные ирисы в пламени", "Цветут нерадостно цветы", "Дымится пыльный ирис" (А. Блок), "Or san Michele, / Мимоз гора! " (М. Кузмин) и т.п. При этом следует отметить, что наметившийся в путевых заметках образ Флоренции, гармонично сочетающей в себе природное и культурное начало (Муратов 1999), фактически опровергается русской поэзией, где флорентийский природный комплекс соседствует, но находится в постоянном противоборстве с сугубо урбанистическим мотивом каменности, хорошо знакомым русскому читателю по Петербургскому тексту, хотя и несколько иначе выраженным: "Весь груз тоски многоэтажной", "Жгут раскаленные камни" (А. Блок), "Каменное гнездо оглашаемо громким визгом / тормозов" (И. Бродский).

Все эти четыре блока в сумме и взаимодействии составляют тот цельный интерпретационный код, который задает стратегию выстраивания и восприятия всего, что пребывает в пределах флорентийского поэтического поля русской литературы. Как показывает поэтическая практика, код этот очень устойчив, и применительно к его основным звеньям можно говорить о неких вариациях, но вряд ли о радикальных изменениях в обозримом будущем.

Таким образом, Флоренция, такая, какой она представлена в русской поэзии, многократно превосходит самое себя, являя миру через соотношение Данте и Савонаролы универсалию, выходящую за пределы всех временных и пространственных границ. В этом смысле Флоренция, значительнее и масштабнее многих городов, породивших в литературах разных народов соб-

ственные сверхтексты, и если она может быть с чем-то сравнима в данной сфере, то единственно с Римом.

Семиотика ошибки в "городских текстах"

Связность и цельность сверхтекста сопряжены с действием столь значительных сил внутреннего стяжения, что в языковой парадигме его устанавливаются весьма специфические законы означивания, подчиняющие себе любой элемент текста и в том числе все, что связано с заведомыми фактографическими ошибками. Возможность ошибок такого рода, к примеру, в «городских текстах» можно допустить а priori, поскольку внеположенная реальность (тот или иной город) как общий денотат сверхтекста постоянно провоцирует читателя, подталкивая его к проверке литературного факта на внелитературную достоверность. Однако помимо вещного (в широком смысле слова) денотата в структуре сверхтекста возникает некая промежуточная данность, своего рода прозрачное зеркало, отражающее реалии, но в своеобразном преломлении лучей, определяемом уже не бытийными, а эстетическими векторами. Речь идет о почти неизбежно присутствующей в сознании и творца и читателя своего рода образной свертке, предваряющем концепте того или иного города, концепте, базирующемся на случайно усвоенном и произвольно выстроенном в сознании реципиента наборе различных по природе своей, но как-то связанных с городом знаков. Такого рода опережающую модель можно без большой натяжки назвать образным инвариантом, который порой кажется настолько знакомым, что порождает в носителе его убежденность в точности мысленного или вербального воспроизведения привлекаемых реалий. В путях такого соблазна могут оказаться художники и читатели разной степени одаренности и разного уровня образованности. Причем у одних, как правило, более масштабных, иллюзия точности соседствует с признанием лукавства памяти, что, впрочем, на деле оказывается совсем не важным, ничего по сути не меняющим. Так, к примеру, И. Бродский в эссе "Набережная неисцелимых" пишет о своем первоначальном "книжном" знакомстве с Венецией, лежащем у начала формирования образного концепта города: "Примерно в 1966 году - мне было тогда 26 - один друг дал мне почитать три коротких романа французского писателя Анри де Ренье, переведенные на русский язык замечательным русским поэтом Михаилом Кузминым. В тот момент я знал о Ренье только, что он был одним из последних парнасцев, поэт неплохой, но ничего особенного <...> Мне достались эти романы, когда автор и переводчик были давно мертвы. Книжки тоже дышали на ладан: бумажные издания конца тридцатых, практически без переплетов, рассыпались в руках. Не помню ни заглавий, ни издательства; сюжетов, честно говоря, тоже. Почему-то осталось впечатление, что один назывался "Провинциальные забавы", но не уверен. Конечно, можно бы уточнить, но одолживший их друг умер год назад; *и я проверить не буду*. Они были помещены плутовского и детективного романа, и действие, по крайней мере одного, который я про себя назову "Провинциальные забавы", проходило в зимней

Венеции. Атмосфера сумеречная и тревожная, топография, осложненная зеркалами; главные события имели место по ту сторону амальгамы, в каком-то заброшенном палаццо" (Бродский 1992, 216-217) (курсив наш. - Н.М.). В этом фрагменте обнаруживается целая серия неточностей, одни из которых предполагаются как возможные и оговариваются, другие даже не подозреваются. Так, Бродский уверенно говорит о романе Ренье, переведенном Кузминым. Между тем известно, что Кузмин перевел только один из "венецианских" романов французского писателя - "Живое прошлое". Роман, запомнившийся Бродскому как "Провинциальные забавы" в русском переводе имеет близкое по смыслу, но несколько отличное название - "Провинциальные развлечения". При этом ни первый, ни второй роман не совпадают с изложенным в эссе сюжетом. Судя по описанию "романных" событий, Бродский читал повесть Анри де Ренье "Встреча", в которой действие в самом деле разворачивается в старом, полузаброшенном венецианском палаццо, где герой встречается с периодически являющимся из Зазеркалья бывшим хозяином дворца.

Меняет ли что-нибудь эта путаница в образе Венеции у Бродского или в структуре Венецианского текста в целом? Абсолютно ничего, и Бродский прекрасно понимает это, как бы сознательно даруя себе право на подобную ошибку и потому отказываясь устанавливать точность фактов. Не исключено, что художник, чувствуя и осознавая особый статус ошибки в текстах такого рода как эссе "Fondamenta degli incurabili", представляющих собой значимый, но малый фрагмент обширного поля русской литературной венецианы, *играет* с ошибкой. Действительно, ошибка здесь становится знаковой, указывая на определенную автономность художественного образа Венеции по отношению и к Венеции реальной и ко всей околосенецианской *фактографии* бытия и культуры. В данном случае для писателя гораздо важнее остаться верным образной парадигме свертхтекста, чем избежать оплошности в следовании фактам. Ошибка в результате перестает быть равной себе и становится, независимо от фактографических привязок, знаком некоего единого образного ряда - элементом Венецианского текста русской литературы как особой семиотической системы. Свертхтекст переплавляет ошибку в безошибочность, если в нем сохранена общая точность ощущения и образного воплощения города. Свертхтекст *позволяет* быть неточным на уровне реалий, но не допускает неточности на образном и метафизическом уровне. Потому, например, и очень досадное для педанта искажение мандельштамовской формулы ("*Венецейской* жизни" вместо "*Веницейской*") или приписывание Ходасевичу строки "Что снится молодой венецианке..." (у Ходасевича - "Кто грезится прекрасной англичанке / В Венеции?") в очерке Ю. Нагибина "Моя Венеция" не только не вносит искажений в целое, но, напротив, на эту цельность "работает", включая, как в случае с ложно-Ходасевичем, механизм самопорождения, действующий в варианте продуцирования клише Венецианского текста: сны, юные грезы, венецианка и т.п.

С той же легкостью и во многом по тем же причинам проходит внутритекстовую переплавку не вполне точная отсылка к Ходасевичу, Тютчеву и Блоку в посвященном даже не столько самой Венеции, сколько Венецианскому тексту русской литературы стихотворении Олега Дозморова:

Рябь какого-то канала
из немытого окна
и возвратного прилива
набежавшая волна -

ах, об этом уж писали
Ходасевич, Тютчев, Блок,
я-то к этому едва ли
что-нибудь добавить мог...
("Рябь какого-то канала... ")

Образ "возвратного прилива" здесь действительно отсылает к Блоку, но в связанном с метемпсихозом сюжете третьего стихотворения блоковской "Венеции" он столь специфичен, что ничего даже отдаленно похожего мы не обнаруживаем ни у Тютчева, ни у Ходасевича. А "рябь какого-то канала", не в следовании деталям, а в тождественной структуре формулы *рябь канала - гладь канала*, и вовсе *петербургский* блоковский образ:

Умрешь - начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная гладь канала,
Аптека, улица, фонарь.
("Ночь, улица, фонарь, аптека...", 1912)

Казалось бы, все у Дозморова перепутано, но если рассматривать его стихотворение не само по себе, а как единицу Венецианского текста русской литературы, неожиданно обнаруживается, что фактографическая путаница в действительности ставит все на свои места в образной парадигме сверткестата, ибо - Венецианский и Петербургский тексты взаимосвязаны и постоянно отсылают друг к другу; первый стих второй строфы стихотворения "Ночь, улица, фонарь, аптека..", так же как третье стихотворение "Венеции" Блока, содержит намек на метемпсихоз, а стихотворение Дозморова принимает и вербализует этот смысловой посыл; наконец, упомянутые у Дозморова имена Ходасевича, Тютчева и Блока не столько представляют здесь самих поэтов и их творчество, сколько говорят о знаковости этих имен в Венецианском тексте. Эффект текстового стяжения усиливается тем, что в стихотворении Дозморова скрыто присутствует еще одна отсылка - к поэту, прочно связанному с русской венецианой, к Пастернаку: второй стих первой строфы ("из немытого окна") есть опрошенный, но очевидный pendant с ранним (1913 г.) вариантом пастернаковской "Венеции":

Я был разбужен спозаранку
Бряцаньем мутного стекла...

Аналогичные вещи происходят и с языковыми ошибками, которые в произведениях, формирующих тот или иной зарубежный "городской текст", встречаются в большом количестве. Понятна и простительна, к примеру, неточность иноязычной грамматической формы или словоупотребления в том же Венецианском тексте русской литературы. Так, мелочью кажется да и является случайно мелькнувшее *camri* ("в центре маленькой *camri*") вместо *camro* в романе Ю. Буйды "Ермо", насыщенном вкраплениями и толкованиями иноязычных слов. Более серьезной представляется оплошность Ильи Фаликова, в угоду созвучию изменившего в стихотворении "Наивные поэмы Аполлона..." окончание второго слова в названии поэмы Ап. Григорьева "Venezia la bella". У Фаликова:

Духовное металось в колыбели.
Ноль плотского.
О, синтаксис "Venezia la Belle"!
Соль Бродского.

Рифма здесь отнюдь не проиграла бы от соблюдения орфографии, но поэт конца XX века в тональности своего сознания услышал Ап. Григорьева именно так. Слово "в колыбели" бросило у него звуковой отсвет на "la bella" и, изменив, приблизило к себе, усилив стяжение рифмующихся слов, что вполне соответствует системе образности Венецианского текста в целом, где Венеция часто предстает Земным Раем, колыбелью человечества. Именно так она видится упомянутому Фаликовым Бродскому.

Во всех подобных случаях языковая ошибка, формально оставаясь таковой в пределах отдельного конкретного текста, в границах более обширного контекста перестает быть значимой еще и потому, что, помимо семантических детерминант, любое италоязычное включение в текст, почти всегда указывает на принадлежность данного произведения к одному из итальянских литературных локусов или к Итальянскому тексту русской литературы в целом. И в этой роли даже искаженное итальянское слово продолжает выполнять свою основную семиотическую функцию.

Таким образом, то, что в отдельно взятом субтексте выглядит как несомненная ошибка автора, в системе целого оказывается лишь подтверждением глубинных законов смысло- и образотворения и внутренних тенденций этого целого. Более того, острое ощущение ошибки в ее первичном статусе может порой оказаться признаком рецептивного "сбоя", то есть восприятия элемента безотносительно к целому, указанием на неспособность ощутить внутри этого целого некие новые обертоны, иногда порождаемые ошибкой.

Глава 3

"Именные", или "Персональные" тексты. Пушкинский текст русской литературы

Круг "именных" текстов в русской литературе можно пока определить лишь гипотетически. Несомненно существует, находясь в начальной стадии изучения, Пушкинский текст. Можно с достаточной степенью уверенности предположить существование Текста Достоевского, Чеховского, Блоковского текстов. Может существовать как текст дантовский ареал литературы. Определяющим фактором во всех этих случаях является не только широкая представленность имени и творчества того или иного художника в масштабном литературном интертексте, но, главное, *цельность* этой представленности при сохранении единого художественного кода.

Понятие "Пушкинский текст" вошло в научный обиход на рубеже XX-XXI веков, возникнув благодаря широкому кругу юбилейных (и предшествовавших им) исследований, начертавших карту "диффундирования" в литературе пушкинских произведений. Первым произнес слово "пушкинский текст" Б.М. Гаспаров. В книге "Язык, память, образ" он пишет: "Наше восприятие "текстов Пушкина" неотделимо от того, как они отложились в творческой памяти последующих русских писателей и поэтов и отпечатались в созданных ими текстах, и от того, как эти последние в свою очередь отложились в нашей собственной культурной памяти и определили нашу интерпретирующую позицию. Например, понимание (осознанное или возникающее интуитивно, в качестве ассоциативного наложения) того, что путешествие Мандельштама на Кавказ в 1930 г. совершалось "по следам" пушкинского путешествия на Кавказ 1829 г., влияет не только на наше восприятие произведений Мандельштама (таких, как "Путешествие в Армению"), но и соответствующих произведений Пушкина ("Путешествие в Арзрум", ряд стихотворений 1829-1830 гг.) <...> Из таких ретроспективных проекций и их взаимодействий с различными элементами текста и друг с другом и складывается та смысловая среда, в которой для нас существует феномен "пушкинского текста"" (Гаспаров 1996, 320). Частичная реализация высказанных Б.М. Гаспаровым положений предпринята Н.А. Кузьминой, опубликовавшей в 1999 году статью "Пушкинский текст современной поэзии". Современная поэзия представлена в ней двумя авторами - А. Кушнером и Д. Приговым, что, конечно, недостаточно не только для решения проблем структуры сверхтекста, но и для обоснованной постановки вопроса о существовании данного "персонального" текста. Не случайно в языке описания вынесенное в заголовок статьи слово "текст" заменено Н.А. Кузьминой термином "интертекст", в рамках которого реально и осуществляется исследование. И все-таки даже с такими ограничениями и на таком локальном материале автору удалось показать характер и трансформацию пушкинских проекций в их системо- и кодообразующей функции. Автор статьи выделяет в литературе корпус так называемых "сильных" текстов, породивших широкую и дальнюю литературную волну.

Выбор современных поэтов исследователь обосновывает тем, что А. Кушнер, в частности, - поэт, развернутый вовне, - наделен в то же время способностью инкорпорирования прототекстов. Само словосочетание "Пушкинский текст" возникает в статье Н.А. Кузьминой в связи с тем, что "для Кушнера творчество Пушкина - это единый текст (в семиотическом смысле), в нем действуют общие законы интертекста, частью которого он является, что позволяет свободно переходить от одного произведения к другому, перешагивать из романа в поэму, из поэзии в прозу, из литературы в биографию" (Кузьмина 1999, 110). Таким образом Пушкинский текст (здесь скорее пушкинский) именуется так автором статьи по признаку его первичной принадлежности. В том же качестве, но осложненно, с игрой, порой смещающейся к сознательному абсурду, к пародированию пушкинского культурного мифа предстает "пушкинский текст" и в творчестве Д. Пригова. "Пушкинский текст, - резюмирует в финале статьи Н.А. Кузьмина, - по-разному входит в резонанс с современными поэтическими системами, вовлекая в этот процесс и другие области интертекста. Кушнер читает "серьезного" Пушкина через посредство Тютчева, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, а Пригов - Пушкина "иронического" с помощью Гоголя, Достоевского, Хлебникова, Хармса, Олейника" (Кузьмина 1999, 116).

Исследовательский ракурс, избранный автором статьи, как видим, не позволяет говорить о Пушкинском тексте русской литературы, но работа эта интересна для нас тем, что в ней рассмотрены отдельные субтекстовые образования сверхтекста и, безотносительно к последнему, указано исходное условие его порождения: восприятие творчества художника и отдельных произведений его как *сильных* текстов.

Не о творчестве Пушкина как тексте, а действительно о Пушкинском тексте русской культуры и литературы одновременно с Н.А. Кузьминой и независимо от нее начал разговор Ю.В. Шатин в докладе "Пушкинский текст как объект культурной коммуникации", прочитанном на конференции "Сибирская пушкинистика сегодня" (Новосибирск, 1999, Шатин 2000). Исследователь рассматривает различные коммуникативные стратегии, сложившиеся внутри Пушкинского текста и служащие его реинтерпретации и трансляции. Он отмечает, что в основании Пушкинского текста лежат "три устойчивых черты прижизненного пушкинского мифа, ставшего объектом культурной коммуникации: *редукционизм*, связанный с приятием одних и неприятием других произведений Пушкина <...>, *биографизм* - с отчетливыми попытками расшифровать произведения поэта как опыт биографии и обнаружить конкретные адресаты и прототипы его обращений и посвящений <...>, *идеологизм* - стремление истолковать произведения поэта как отражение определенных идеологем его времени" (Шатин 2000, 234).

В ареале каждого из этих векторов складывались различные варианты интерпретационного кода, обнаруживающего себя как в критике, так и в лите-

ратуре. Ю.В. Шатина в первую очередь интересуют внутренние модификации Пушкинского текста, вызванные изменениями типа культурной коммуникации, и их отражение в посвященной Пушкину критике. Интерес этот в научном плане более чем оправдан, ибо состав Пушкинского текста русской культуры многообразен: в него входят художественные субтексты, критика, литературоведческие исследования, а за их пределами - музыка, живопись, кино, театр, наконец, "народная пушкинистика", то есть мнения, легенды, истории, анекдоты и т.п. о Пушкине.

"Смерть Пушкина, - пишет Ю.В. Шатин, - принципиально изменяет код культурной коммуникации "пушкинского текста"" (Шатин 2000, 234). Пушкинский миф отныне покоится на идее жертвенности. Дуэль в этом контексте становится, по замечанию исследователя, "последним жертвенным актом поэта" (Шатин 2000, 235). Такое осмысление жизни и творчества Пушкина привело, как указывает автор, к замене редукционизма универсализмом, в чем велика роль Белинского и Ап. Григорьева. "К середине прошлого (XIX. - Н.М.) века, - считает Ю.В. Шатин, - заканчивается переосмысление первичного кода культурной коммуникации и возникает иной код, где прежняя редукция стала *универсализмом*, биография - *жизнью*, а идеология - *вочеловеченной соборностью*" (Шатин 2000, 236). Своего рода канонизация таких текстообразующих ориентиров происходит в 1880 году в связи с открытием в Москве памятника Пушкину.

Слом кодифицирующей системы XIX века обнаруживается в первых десятилетиях века XX, когда, по мнению Ю.В. Шатиной, универсализм сменяется *феноменологизмом*, а "альтернативой тезису: "Пушкин - это наше всё" - становится тезис: "Мой Пушкин"" (Шатин 2000, 236).

Эту смену кода в высказываниях о Пушкине остро чувствовал Вл. Ходасевич. "Надо признаться, - писал он в статье "Колеблемый треножник" (1921), - что в последнее время неожиданность суждений, высказываемых о Пушкине, начинает бросаться в глаза" (Ходасевич 1996, 210). Формулируя свою позицию, Ходасевич, упомянув о наличии в любом художественном произведении "двух содержаний" - логического и звукового, - говорит далее о *многочисленности* пушкинских творений, отвергая таким образом прежний "канонический" код и утверждая факт наличия в каждом тексте Пушкина множества параллельных смыслов.

Статья Ходасевича написана в тот момент, когда тип культурной коммуникации менялся, одновременно разветвляясь. *Для себя* Ходасевич обнаруживает в многоплановом творчестве Пушкина ту возможность, которая в литературе постмодернизма приведет к снятию и универсализма, и феноменологизма, вытесненных на периферию представлением об игровом характере пушкинского творчества. Однако *безотносительно* к себе Ходасевич ясно предвидит усиление на какое-то время той волны, которая в XIX веке была

спровоцирована Писаревым, но оказалась погашена сознанием читающей публики, отторгнувшей его видение Пушкина. "Это было первое затмение пушкинского солнца, - пишет Ходасевич, имея в виду Писарева и его сподвижников. - Мне кажется, что недалеко второе. Оно выразится не в такой грубой форме. Пушкин не будет ни осмеян, ни оскорблен. Но - предстоит охлаждение к нему" (Ходасевич 1996, 213). Причину этого поэт начала XX века видит в смене исторических фаз, в смене поколений. "Конечно, - размышляет он далее, - нельзя на часах указать ту минуту, когда это второе затмение станет очевидно для всех. Нельзя и среди людей точно определить те круги, те группы, на которые падет его тень. Но уже эти люди, не видящие Пушкина, вкраплены между нами. Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. Чувство Пушкина приходится им переводить на язык своих ощущений, притупленных раздирающими драмами кинематографа. Уже многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы, из соприкосновения с которым они родились. И тут снова - не отщепенцы, не вырождаки: это просто новые люди <...> И не только среди читателей: в поэзии русской намечается то же" (Ходасевич 1996, 213-214).

Действительно, советская литература 20-х годов XIX века не столько *изменяет* прежний код Пушкинского текста, сколько заявляет об отмене любой его кодификации вместе с самим текстом, что само по себе тоже становится основанием кода, но совершенно нового. Поэтам, органично связанным с пушкинской линией русской литературы, линия эта мнится оборвавшейся. Когда С. Городецкий в стихотворении "Александр Блоку", посвященном смерти поэта, пишет:

Ушел туда, где светит Пушкин,
Ушел туда, где грезит Врубель, -
он не только говорит об уходе Блока в мир иной, но и придает иному миру черты безвозвратно ушедшей культуры, которой принадлежал Блок.

Вместе с тем, в более позднее время советской эпохи происходит то, что не мог предвидеть или просто прямо не выразил Ходасевич - в 40 - 80-х годах возвращается и на новой основе утверждается ранний постпушкинский код Пушкинского текста, где утверждается жесткий редуccionизм, принявший формы идеологической избирательности произведений и событий жизни поэта. При этом на втором плане в литературоведении сохраняется как официально не признанный (а иногда и преследуемый), но в то же время как бы и частично допущенный феноменологический код, благодаря чему преемственность в осмыслении всего, что связано с Пушкиным, сохраняется, и в 80-х годах XX века происходит новая перемена кода уже не в плане смены основных принципов кодификации, а в плане смещения и замещения существовавших ранее кодовых систем.

Процесс формирования обширного Пушкинского текста русской литературы можно проследить на примере складывания одного из сегментов этого сверхтекста - сегмента, связанного с восприятием и художественным усвоением поэтами XIX-XX веков стихотворения Пушкина "Жил на свете рыцарь бедный..." (1829).

Более десяти лет назад И.З. Сурат в книге, полностью посвященной данному стихотворению, имевшему первоначально название "Легенда", справедливо заметила, что "изучение "Легенды" традиционно шло по двум направлениям: 1) история текста <...> правильное прочтение и датировка четырех автографов, вопрос о соотношении двух редакций - 1829 и 1835 гг.; 2) проблема литературных источников стихотворения" (Сурат 1990, 8). За последние годы круг интересов исследователей относительно данного текста мало изменился: пишущих о нем по-прежнему привлекают его редакции и ретроспективный контекст. Исключение в 90-х годах прошлого века составляли две работы о пушкинских реминисценциях в романе Достоевского "Идиот", лежащие в русле исследовательских традиций (Касаткина 1991; Альми 1999), и доклад Э.А. Скворцова на казанской конференции "А.С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков" о пушкинских мотивах в творчестве трех современных поэтов (И. Иртеньева, Т. Кибирова, А. Цветкова), где интересующему нас стихотворению посвящено несколько строк (Скворцов 1999).

Мы в связи с проблемой складывания Пушкинского текста будем говорить не об истоках и текстовых вариантах стихотворения, а о его *перспективных* литературных проекциях.

В творчестве даже таких больших поэтов, как Пушкин, можно назвать не так много "сильных", по определению Н.А. Кузьминой, текстов, которые порождают звучное литературное эхо, продолжая не просто жить, но, трансформируясь, оживать, фактически заново рождаться в ином контексте (а часто и качестве), творимом иным художником. Вопрос о том, почему одно произведение рождает такого рода волновой отклик, а другое - нет, чрезвычайно интересен и не может быть сведен к эстетической аксиологии. Многие художественно совершенные произведения остаются жить в пределах творчества их создателя и в благодарном читательском восприятии как явления несомненно значимые, но генетически непродуктивные. И, с другой стороны, не выдающийся либо едва намеченный текст, неведомо как оказавшись в точке бифуркации, обретает вдруг мощнейшую генеративность и продолжает двоиться, множиться, образуя объемный, сложный гипертекст или фрагмент сверхтекста. К таковым и принадлежит стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный..."

Сразу надо заметить, что далеко не все из развивающих пушкинские поэтические комбинации произведений выдерживают эстетическую конкурен-

цию с исходным текстом. Нередко стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный..." узнается в них лишь благодаря воспроизведению заглавной формулы или ее части плюс наличие и, главное, *сочетание* двух-трех маркирующих текст отсылочных элементов, как то - четырехстопный хорей, общность мотива, микрообразов, отдельные составляющие семантического спектра. При этом нельзя сказать, что резонантность какой-то одной из редакций интересующего нас пушкинского стихотворения оказалась сильнее. В ряде случаев в порожденных текстах возникают, трансформируясь, сюжетные элементы первой редакции, как, к примеру, в финале "Баллады о гордом рыцаре" Игоря Иртеньева, где Господь прощает свое дерзкое чадо, но в основном моделируемой является та часть пушкинского стихотворения, где речь идет о встрече с Мадонной и служении ей, хотя, повторяем, корреляция порой оказывается столь далекой, что возникает замещение как рыцаря, так и Мадонны при общей, тем не менее, опознаваемости исходной модели.

Во всем постпушкинском формально-смысловом комплексе, восходящем к стихотворению "Жил на свете рыцарь бедный..." более или менее отчетливо просматриваются три блока каждый со своим внутренним вектором.

Первый, собирающий наибольшее число авторов, и, соответственно, включающий наибольшее количество текстов, связан с мотивом и лирическим событием, которое мы условно обозначим как "*вручения себя*". Блок этот не монолитен и ясно обнаруживает внутреннюю ветвистость. Причем интертекстовые вариации в нем столь многочисленны, что мы явно не сможем охватить все в пределах данной работы. Поэтому по пытаемся через прорисовку тенденций хотя бы обозначить большую их часть. Начнем с текстовой цепочки, выстраивание которой представляется нам несколько рискованным не по причине сомнений, а потому, что, говоря о ней, мы ступаем на зыбкую почву часто спекулятивной вокругпушкинской аксиологии.

Как известно, смысловой ореол любого произведения во многом определяется контекстом, в который данное произведение оказывается вписанным. Устойчивость такого контекста прямо пропорционально связана с устойчивостью смыслового ореола, но сам контекст при этом для отдаленных во времени читателей возрастает в объеме, усложняется, включая в себя не только систему *литературных* резонансов, но и наиболее значимые аналитические суждения о произведении. В формирование смыслового ореола пушкинского стихотворения "Жил на свете рыцарь бедный..." заметный вклад внесли мыслители начала XX века - В. Соловьев, Вяч. Иванов, отцы С. Булгаков и П. Флоренский, вписавшие, правда, с разными знаками, это произведение в религиозный контекст, отмеченный порой печатью христианской эзотерики, что особенно проявилось в статье С. Булгакова "Владимир Соловьев и Анна Шмидт". Имея в виду первый автограф произведения ("Был на свете рыцарь бедный..."), о. С. Булгаков пишет: "Не прошел он (Пушкин. - Н.М.) мимо мистической эротики: сам ей внутренне оставаясь чуждым, он

сумел как бы мимоходом, с легкостью и грацией, ему одному присущими, в уклоне, свойственном средневековому католичеству, опознать глубокую мистическую проблему" (Булгаков 1996, 71). Однако в литературе, идущей вслед за Пушкиным относительно данного стихотворения, "Жил на свете рыцарь бедный...", лишаясь католического уклона, но сохранив семиотику западного рыцарства, становится ключевым маркирующим знаком героя, резко отвергающего католичество и олицетворяющего собой восточно-христианский, русский путь - князя Мышкина. Оба эти "уклона", облеченные в разную дискурсивную форму, т.е. и статья С. Булгакова и роман Достоевского, вводят стихотворение Пушкина в тот контекст, который отмечен конфессиональными разногласиями. Не случайно в ориентированной на пушкинское стихотворение переделке эпиграммы М.Е. Салтыкова-Щедрина, которая, как говорится в романе "Идиот", была помещена в газетном памфлете, обращенном против князя Мышкина, второе четверостишие вводит тему "по-русски - не по-русски" и именно в связи с религией: "Богу молится по-русски, / А студентов обокрал".

Таким образом, в постпушкинский период в семантическом ореоле стихотворения соседствуют, взаимно отрицая друг друга, два разных конфессиональных начала, задавая в рамках все того же контекста возможность протраивания новых сюжетных ходов с сохранением маркеров источника. Реализацию такой возможности мы видим в стихотворении Тютчева "Эти бедные селенья...", написанном раньше и романа "Идиот" и, конечно, статьи С. Булгакова - в 1855 году. Однако тонкость поэтического чутья Тютчева, с одной стороны, и опыт современного прочтения двух стихотворений - пушкинского и тютчевского вкупе, - с другой, позволяют соотнести все эти тексты в описанном выше смысловом пространстве. Не случайно Достоевский, при несомненной значимости для него стихотворения о рыцаре бедном, включает последнюю строфу тютчевского "Эти бедные селенья..." в монолог Ивана Карамазова, повествующего о великом инквизиторе, то есть опять же в контекст, связанный с конфессиональными соотношениями.

Стихотворение Тютчева, так же как и "Жил на свете рыцарь бедный...", написано четырехстопным хореем, хотя и с иной рифмовкой. Первый же стих его, как и у Пушкина, вводит положительно окрашенный мотив бедности, но в связи с Россией. Для Тютчева, как позднее для Достоевского, важна мысль о русском Христе и водораздел у него, судя по эпитету "гордый" ("Не поймет и не заметит / Гордый взор иноплеменный") проведен между традиционно смиренной Россией и Европой.

"Не поймет и не заметит" - это вариация известного тютчевского "Умом Россию не понять", что в системе сакральных ориентиров образует pendant с пушкинским "непостижное уму". Отмечая это, мы ни в коем случае не хотим сказать, что Россия у Тютчева есть образный эквивалент Марии-Девы или рыцаря из пушкинского стихотворения, но лишь указываем на переклички в

обозначенном выше контексте. Важно лишь зафиксировать, что тютчевское стихотворение пребывает в том сегменте семантического ореола четырех-стопного хоря, луч которого исходит от пушкинского "Жил на свете рыцарь бедный... ". В связи с этим можно было бы отметить, что рыцарская тематика в целом соединена у Тютчева с четырехстопным хореем (см., например, стихотворение "Там, где горы, убегая... ", предположительно 1836), однако само по себе это ничего не доказывает, поскольку в ретроспективном плане здесь могут быть метрические следы пушкинской поэмы "Родриг" или рыцарских баллад Жуковского. Но в *сочетании* с мотивами бедности при духовной высоте, веры и религиозной самоотдачи метрика стихотворения Тютчева указывает на ту часть метрического спектра, которая соотносится именно со стихотворением "Жил на свете рыцарь бедный... ".

Продолжение той же линии в XX веке обнаруживается в явно ориентированном теперь уже на Тютчева стихотворении Вяч. Иванова "Милы сретенские свечи... " (1944). Здесь центр названной выше парадигмы смещается не в сторону востока (России, православия), а в сторону Запада и католицизма, но с тем же, правда, смягченным, их противопоставлением, с последующим развитием мотива гордости, но "гордости смиренной", мотива "ино" (иногo, другого), но в сугубо конфессиональном варианте церкви "инославной" и без отрицания оной. Наконец, стихотворение написано тем же четырехстопным хореем и с той же, что у Тютчева, системой рифмовки:

Где бормочут по-латыни,
Как-то верится беспечней,
Чем в скитах родной святыни, -
Простодушней, человечней.

...Пред святыней инославной
Сердце гордое смирилось,
Церкви целой, полнославной
Предвареньем озарилось...

Стихотворение Вяч. Иванова вписывается в разговор о постпушкинских проекциях "Рыцаря бедного" (позволим себе использование короткой формулы заглавия) как пример отдаленных, но не периферийных корреляций в рамках одного из сегментов, заданного Пушкиным, затем расширившегося, но все-таки соотносимого с истоком семантического ореола. Корреляция эта не может считаться периферийной потому, что аспекты, связанные с верой и глубинной христианской мистикой, в стихотворении Пушкина столь значимы, что, по, думается, не безосновательному подозрению о. С. Булгакова, глубина окончательной мысли поэта может быть "осталась не вполне ясна даже и для него самого" (Булгаков 1996, 73). Говоря это, о. С. Булгаков имеет в виду возможность прочтения "Рыцаря бедного" в софиологическом ключе.

Реализация софийных мотивов в связи с темой рыцарства, поэтически выраженной все в том же четырехстопном хорее (реже в его сочетании с другими хореическими размерами), питается сильным общекультурным импульсом, сформировавшимся в начале XX века под несомненным влиянием В. Соловьева. Здесь возникает еще одно ответвление внутри первого блока, в истоках порожденное стихотворением "Жил на свете рыцарь бедный..." и актуализирующее на сей раз мотив *сакральной встречи*. В соединении с четырехстопным хореем и рыцарской темой мотив этот активно развивается Е. Дмитриевой (Черубиной де Габриаак). В ее стихотворениях обретает значимость то, что у Пушкина звучит как бы в общем потоке текста:

С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Между тем, из этого четверостишия видно, как уже у Пушкина сопряжены и противопоставлены любовь земная и любовь небесная, что обличает лукавство и безосновательность бесовского искушения рыцаря бедного. В поэзии начала XX века этот смысловой аспект усиливается, становясь сюжетообразующим, но одновременно и осложняясь, ибо в сакральности любви граница земного и небесного нередко оказывается проницаемой, а проекции одного в другое вполне возможными. В определенном смысле утверждение в литературе этого периода и, в частности, у Е. Дмитриевой, силы и святости любви уравнивает земное и небесное, возвышая первое до второго. Причем в произведении в этом случае возникает двойная взаимообратимая маркировка: обозначенный выше образно-тематический комплекс и маркируется четырехстопным хореем, отсылая к Пушкину (не только через метр) и вновь маркирует его. Стихотворение Е. Дмитриевой "Нет реки такой глубокой..." (1927) начинается тремя стихами четырехстопного хорея, которые как бы сигнализируют о присутствии особого семантического ореола, а далее поэтесса уходит от этого метра, не отступая, впрочем, от темы сакральной любви, связанной в том числе и с рыцарскими мотивами, и с символикой Мадонны, обозначенной у Пушкина стихом "Lumen coelum, sancta Rosa", и прямо с ней самой, т.е. с Мадонной:

Видишь, стоит в голубом покрывале
Вечная роза поэта -
Имя ее на земле: Беатриче.
Слышишь, Роланд свою милую кличет
В пламени битвы?
Слышишь, к Мадонне возносит молитвы,
Песни-молитвы монах?
И далее:

Тем, кто любит, - не смириться,
А, как рыцарь, надо биться,
Деве-Матери молиться...

Еще более отчетливо все это выражено в другом стихотворении Е. Дмитриевой - "Два крыла на медном шлеме..." (1921), которое, несмотря на метрические вариации (Х4343) может показаться в своем роде римейком "Рыцаря бедного". Лирический герой здесь - рыцарь, в груди которого живет "бремя / несвершенных встреч". Поэтому начало пути к Мадонне связано у него не с мистическим, "непостижным умом", видением, а с собственным выбором:

Но земных свиданий сладость
Потеряла власть -
он избрал другую радость -
неземную страсть.

Однако когда рыцарь, склонивший колени у Царских врат, встречается с Мадонной, царицей своей "строгой мечты", он, совершенно в традициях лирики Е. Дмитриевой, вдруг вспоминает земную, давнюю детскую встречу:

Но, склонясь перед Мадонной,
вспомнил он на миг
в красной шапочке суконной
милый детский лик...

...Но в краю земных различий
стерты все черты.
Беатриче, Беатриче.
Как далеко ты.

Таким образом, то, что мы условно называем "вручением себя" здесь не столько раз-дваивается, сколько у-дваивается, оборачиваясь едино-различием 18. (О связи Беатриче и Мадонны см. Асоян 1990.)

Тень пушкинского "Жил на свете рыцарь бедный..." падает и на стихотворение Е. Дмитриевой "Св. Игнатию", написанное, правда, четырехстопным ямбом. Игнатий Лойола предстает в нем в облике рыцаря, паладина Пречистой Девы.

Значительное влияние на характер модификаций пушкинских образов, мотивов, сюжетной модели "Рыцаря бедного" у Е. Дмитриевой, конечно, оказал ее литературно-биографический миф, но и вне зависимости от этого мифа логика ее поэтических трансформаций лежит в русле художественных и философских исканий начала XX века.

Иная, но также отмеченная печатью мистического христианства уже не модификация, а только проекция стихотворения "Жил на свете рыцарь бедный..." обнаруживается в своеобразной прозаической поэме-легенде Е. Гуро "Бедный рыцарь" (1910-1913). Причем проекция эта, на наш взгляд, не прямая, а опосредованная романом Достоевского "Идиот". Правда, отдельные исследователи творчества Е. Гуро считают, что легенда ее и напрямую соотносима с той редакцией пушкинского стихотворения, которая включена как песня Франца в "Сцены из рыцарских времен" и с самим Францем (Усенко 1993). Однако нам представляется, что у Гуро и в "Бедном рыцаре" и в стихотворении "Журавлиный барон" гораздо отчетливее проступает ориентация на Дон-Кихота, переосмысленного, как в романе "Идиот", через "Рыцаря бедного". Бедный рыцарь Е. Гуро, как и пушкинский рыцарь бедный в контексте романа Достоевского, это, говоря словами Аглаи, "тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический".

Абсолютно индивидуально, почти в духе народной легенды о бражнике, сюжет, связанный с любовью рыцаря к мадонне, развивает Н. Гумилев в стихотворении "Он поклялся в строгом храме..." (1910). Герой здесь ни разу не назван рыцарем, он даже дан в сниженном варианте, но мотив верности даме все-таки можно в этом случае воспринять как своего рода подсказку. Гумилева явно интересует не тип героя, а сюжетный ход, где обет любви к Мадонне оказывается нарушенным:

И забыл о тайном браке,
Всюду ласки расточая,
Ночью был зарезан в драке
И пришел в преддверье рая.

Далее Гумилев модифицирует финал пушкинского стихотворения в редакции 1829 года:

Но Пречистая, конечно,
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

У Гумилева Мадонна укоряет героя за измену и прогоняет его от райских врат, но герой склоняется в мольбе перед ней, обретая в последней строфе черты рыцаря бедного:

Но, *печальный и угрюмый*,
Он припал к ногам Мадонны:
"Я нигде не встретил дамы,
Той, чьи взоры непреклонны"
(курсив наш. - Н.М.).

Финал стихотворения неоднозначен и открыт: неизвестно, впустила ли Мадонна "в царство вечно" своего неверного паладина или осталась непреклонной.

В границах того же блока с доминирующим мотивом "вручения себя" и в пределах того же сегмента семантического ореола четырехстопного хорей, связанного с выражением сакрального, можно рассматривать стихотворение Ходасевича, "Deo Ignoto", само латинское название которого содержит, думается, отсылку к "Рыцарю бедному" и через "A.M.D" - "Ave Mater Dei" и через "Lumen coelum, sancta Rosa". В стихотворении этом сильно выражен мотив жертвенности -

Был я робок и опаслив,
Но на радостной заре
Буду светел, буду счастлив
Жертвой пасть на алтаре! -

но в отличие от рассмотренных выше вариаций, где приятие высшего безусловно, у Ходасевича возникает то, что в известной статье Ю.М. Лотмана противопоставлено как "договор" и "вручение себя" (Лотман 1993), то есть здесь героем оговариваются условия жертвенности. Весь сюжет этого стихотворения предстает, подобно пушкинскому, как стремление к вышнему, однако герой Гумилева идет по пути познания *неведомого* Бога.

По мере дальнейшего движения в лабиринте объемного первого блока, мы будем все более смещаться на его периферию, к границам, ибо, как показывает анализ, в литературе рубежа XIX-XX веков при оглядке на стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный..." все более актуализируются не глубинные связи, а рыцарские мотивные и сюжетные клише, хотя при этом как импульс, идущий от текста-источника, сохраняются и некоторые поверхностные признаки сакральности. Поэтому, к примеру, в стихотворении К.Н. Льдова "Паладин" (1897) дама рыцаря, подобно Мадонне, "божественно чиста". В другом стихотворении К.Н. Льдова - "Всадник" (1894) - герой предстает в рыцарском облачении и с пылающим высокой страстью взором:

Он глядит из-под забрала
И пылает взор его
Верой в святость идеала,
В красоту и божество.

Четырехстопный хорей во всех подобных случаях тоже превращается в метрическое клише и общая трафаретность образов приводит к стертости значений и ощущению вторичности текста, что, когда речь идет о К.Н. Льдове, так и есть. Однако как в "Deo Ignoto" Ходасевича, так и у Льдова, вкупе с развитием пушкинских начал обнаруживается и новая тенденция, становление которой в поэзии по времени идет параллельно с тенденцией софиологии-

ческой, но абсолютно в диссонанс с ней: у Ходасевича "вручение себя" неведомому Богу сопрягается с ропотом на него, хвала сопрягается с укоризной, высшее начало и утверждается и отрицается одновременно. Тенденция эта в своем развитии очень интересна, ибо в ней просматривается неожиданное, даже парадоксальное, на первый взгляд, соотношение со стихотворением "Жил на свете рыцарь бедный...", возникающее вне религиозной или софиологической тематики, однако с сохранением при этом пушкинского метра, ключевого мотива "вручения себя", мотивов борьбы и подвига. В определенном смысле тенденция эта есть знак движения от пушкинского рыцаря бедного к Дон-Кихоту как борцу со злом, но соединение сервантесовских мотивов с пушкинской стиховой формой указывает на пребывание такого рода стихотворений в зоне влияния Пушкина.

Развитие этой тенденции в поэзии рубежа веков приводит к радикальной смене лирического героя: теперь он становится борцом, революционером, отмеченным все теми же "рыцарскими" признаками. Так, в стихотворении Д. Михайловского "Протестуй, пока ты в силах..." (1876) в сочетании с четырехстопным хореем звучат знакомые мотивы борьбы, жара сердца, веры. К ним добавляется и мотив любви, которая верна и пламенна, хоть и иноплавлена ("Нам вождем сама любовь"). Показательно, что у другого поэта, Д. Мережковского, стихотворение того же плана "Мы бойцы великой рати..." открыто перекликается с его же стихотворением "Дон-Кихот" (1887), где герой обращается к людям с революционными речами.

Таким образом, внутри данного блока по мере движения от центра его к периферии мы наблюдаем изменения, связанные прежде всего с формой выражения сакрального и его сутью. При этом сохранение пушкинской стиховой формы и традиционных мотивов в революционной, в широком смысле слова, поэзии говорит не столько об отсутствии сакральности, сколько о значительной трансформации ее, что, собственно, и вводит подобные произведения в рассматриваемый нами контекст.

Второй блок, несопоставимо меньший по объему, чем первый, объединен общим вектором, указывающим на тему поэта (иногда шире - творца, художника) и поэзии. Казалось бы, связанные с этой темой мотивы весьма далеки от стихотворения "Жил на свете рыцарь бедный...", но заданный в стихотворении Пушкина метатип начинает затем проецировать себя в разные сферы, и в том числе в область творчества, где место рыцаря занимает вдохновенный поэт, а труд его обретает черты брани, битвы. Пушкинский метр при этом во всех случаях сохраняется.

В поэзии XIX века эта модификация обнаруживается у А. Майкова, четырехстопный хорей которого к моменту создания интересующего нас стихотворения уже был связан с рыцарской тематикой ("На горах Гарца", 1868). В 1883 году А. Майков пишет стихотворение "Пушкин", используя строфу и

размер "Рыцаря бедного". Метафоры, образы, создаваемые здесь А. Майковым, сознательно или подсознательно оказываются ориентированными на традиционно-рыцарские клише: "броня", плоды трудов поэта - "победы", поэзия - "светлое царство красоты", что само по себе может соотноситься и с другим образным рядом, но в обозначенном комплексе приобретает особую маркировку, отсылающую к даме сердца, к метафорической возлюбленной, которой служит поэт. Все это вместе взятое подталкивает к мысли, что в памяти и сознании А. Майкова с именем Пушкина достаточно прочно связано стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный...", что и привело к соединению ассоциативных полей. Не исключено, что "Рыцарь бедный" аналогичным образом спроецировался позднее на первое стихотворение из "Стихов к Пушкину" М. Цветаевой - "Бич жандармов, бог студентов..." (1931), - предопределив его стиховой размер.

В еще более поздний период появилось несколько стихотворений поразному воссоздающих образ поэта (уже не Пушкина) и *подчеркнуто* ориентированных на "Рыцаря бедного". Таково стихотворение Арсения Тарковского "Поэт" ("Эту книгу мне когда-то...", 1963), связанное с Мандельштамом. А. Тарковский не только обращается здесь к четырехстопному хорею, но предпосылает в качестве эпитафии к своему стихотворению пушкинский заглавный стих - "Жил на свете рыцарь бедный..." Таким образом, через эпитафию поэт у Тарковского обретает не статус (а может быть, и замещающий статус!), но качества рыцаря, что находит выражение в тексте стихотворения, где о поэте говорится как об обладателе "нищего величья" и "задерганной чести".

Уже в 90-е годы появилось стихотворение Александра Левина "Белый рыцарь" (1995), герой которого фигурально, метафорически - "бронированная пешка", аналог шахматной фигуры, за которой стоит сам поэт. След "Рыцаря бедного" здесь обретает, кроме прочего, форму реминисценций ("Славься, Белая Царица!" / начертал я на щите"). Цель этого рыцаря-поэта дойти

До сияющих вершин,
где в дырявое забрало
жутко свищет пустота,
где Господь сидит устало
у подножия креста...

Характер метафоры в этом стихотворении подсказывает, что между ним и пушкинским "Жил на свете рыцарь бедный..." может стоять роман В. Набокова "Истинная жизнь Себастьяна Найта", где герой, выдающийся писатель, наделен фамилией, означающей в английском языке - рыцарь и соответствующим именем: Себастьян - чести достойный, но при этом английское Knight еще и конь, шахматная фигура, плюс - литературный прием, сопряжение.

К тому же блоку относится и "Баллада о гордом рыцаре" Игоря Иртеньева (1991), выдержанная в полном соответствии с обычной остро ироничной манерой этого поэта.

Во всех стихотворениях данного блока нет упоминаний о Мадонне, мотив служения сильно трансформируется и вообще связь с пушкинским текстом в большинстве случаев кажется чисто внешней, и, по сути, - очень ослабленной, но (кто знает!) может быть неоднократное возвращение Пушкина к тексту "Легенды", нежелание расстаться с ним объяснимо отчасти присутствием и в его собственном сознании не только ситуативно-биографических аналогий с рыцарем бедным, о чем очень убедительно в упоминавшейся уже книге писала И.З. Сурат, но и более широких аналогий - с поэтом вообще.

Третий блок включает в себя разного рода маргиналии, каковых особенно много в сетевой литературе. Назовем из него лишь роман Веры Белоусовой "Жил на свете рыцарь бедный..." (2000), который представляет собой детективный римейк романа "Идиот". Реминисценции и проекции из пушкинского текста связаны в нем с главным героем - следователем Мышкиным. Многочисленные составляющие этого блока, нередко сугубо игровые, порой крайне слабые художественно, показывают, тем не менее, что стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный..." пребывает в непрерывном движении, пути которого порой крайне трудно предсказать.

Исследование литературной судьбы только одного стихотворения Пушкина вполне убедительно, на наш взгляд, показывает, что такое явление как Пушкинский текст русской литературы подлинно существует, хотя текстовая природа его, как минимум, своеобразна и, может быть, вообще требует какого-то иного обозначения. Но выяснить это можно только при изучении обширного поля пушкинских аллюзий, проекций, разного типа реминисценций, коими насыщена русская литература XIX-XX веков и которые, можно быть уверенным, не уйдут из нее и далее.

Заключение

Ни в одном разделе филологии нет, наверное, такого количества работ с подзаголовками вроде "введение в тему", "штрихи к теме", "к постановке вопроса" и т.п., как в сфере изучения свертксов. Подзаголовки эти определенно указывают на начальную стадию исследования как теоретических, так и историко-литературных аспектов проблемы. Между тем, сама проблема формирования, статуса, структуры и системы смыслов того или иного сверткста приобретает в современной культурно-исторической ситуации значение, далеко выходящее за рамки собственно филологии. Так, дополнительные импульсы, усиливающие интерес, в частности, к "городским текстам", идут ныне из сугубо эмпирической сферы, где снятие ограничительных барьеров обострило потребность к открытию и переоткрытию прежде мало до-

ступных пространств, что сказалося в литературе 90-х годов XX века заметным расширением поэтической (в широком смысле слова) географии. Литературоведение в этом отношении пока отстает от литературного процесса. На данный момент мы не имеем четкого представления о таких богатых и важных для русской литературы сверхтекстах как Римский, Византийско-константинопольский или Берлинский, столь актуальный для литературы русской эмиграции первой волны. В результате оказывается неисследованным вовсе, или, по крайней мере, под очерченным выше углом зрения, огромный пласт русской литературы, интереснейшая и специфичная система образов, различающаяся, порой радикально, у разных сверхтекстов. Наконец, оказываются непроясненными те внутренние тенденции русской культуры, которые связаны с положением России в мировом географическом и культурном пространстве и рельефно отражены именно в "городских текстах".

То же самое можно сказать и об "именных" текстах русской литературы, которые могут расцениваться как выражение художественной рефлексии по поводу тех или иных сверхзначимых литературных явлений. Сам факт образования какого либо сверхтекста можно воспринимать как неоспоримый знак культурной "силы" реалий, этот сверхтекст породивших. Но важно здесь и обратное влияние, не собственно на реалии (произведения Пушкина, Гоголя, Достоевского и других больших художников, к счастью, не будут переписаны, как, хочется надеяться, не будет перестроена Венеция или снесены в столице Италии руины древнего Рима), но на их рецепцию, на отношение к ним людей разных поколений. Отношение это складывается из двух составляющих - непосредственного впечатления от культурного факта и воздействия тех рецептивных пластов, кои, будучи вербально представлены в сверхтексте, образуют порожденный этим фактом *след культуры*, который на подсознательном уровне несет в себе практически любой человек.

Таким образом, сверхтекст не только отмечает некие высшие точки литературы и культуры, но и формирует вокруг этих точек обширное поле смыслов, обеспечивающее гениальным явлениям полноту жизни в веках, связанную со сложными про- и регрессивными процессами, но именно *полноту* и *полноту жизни*.

Все это в высшей степени доказательно продемонстрировала работа В.Н. Топорова о Петербургском тексте русской литературы, и сегодня мы с большей степенью уверенности можем говорить о насущной потребности в подобных работах, позволяющих осмыслить и переосмыслить наше отношение к высшим ценностям русской и мировой культуры и через это переосмысление понять, в конечном счете, самих себя, то есть нацию как ментальный, исторический и культурный феномен.