



ЛАНДШАФТЫ
КУЛЬТУРЫ

Славянский мир

**ЛАНДШАФТЫ
КУЛЬТУРЫ**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ЛАНДШАФТЫ КУЛЬТУРЫ

Славянский мир

Прогресс-Традиция
Москва

УДК 18
ББК 71.04
Л 22

*Проект поддержан исследовательским грантом РГНФ № 03-01-00216а
и издательским грантом РФФИ № 06-06-87071*

Автор проекта и ответственный редактор сборника
д. и. н. И.И. Свирида

Члены редколлегии:
к. и. н. М.В. Лескинен
к. и. н. Г.П. Мельников

Рецензенты:
д. и. н. В.М. Сергеев
к. филол. н. Е.Е. Левкиевская

Ландшафты культуры. Славянский мир. // Отв. ред. И.И. Свирида. —
Л 22 М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 352 с., ил.

ISBN 5-89826-285-7

Культура, рефлектируя или практически преобразуя природный ландшафт, наделяет его образами, значениями, новыми свойствами, создает свои материализованные и виртуальные ландшафты, с их особыми локусами, рельефом, ритмом движения и семантикой. Вместе с тем естественный ландшафт, входя в мифологическое, религиозное, историческое сознание, художественное творчество, влияет на образ мира, менталитет, служит национальной самоидентификации народов, порождает разветвленную ландшафтную топичку и метафорику. Эти явления исследованы преимущественно на славянском материале и охватывают время от Средневековья до XX в.

Книга подготовлена Отделом истории культуры Института славяноведения РАН и продолжает линию исследований по проблеме культурного пространства, представленных в работах «Натура и культура. Славянский мир» (1997), «Культура и пространство. Славянский мир» (2004). Важные аспекты книги связаны также с такими исследованиями Отдела, как «Культура и история. Славянский мир (1997), «Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре» (2004).

ББК 71.04

На фронтисписе: Пьетро Гонзага.
Развалины античного храма в пейзаже

© Коллектив авторов, 2007
© Г.К.Ваншенкина, оформление 2007
© «Прогресс-Традиция», 2007

ISBN 5-89826-285-7

Содержание

И.И. Свирида

Ландшафт в культуре
как пространство, образ и метафора

11

ЛАНДШАФТ – ФОЛЬКЛОР – САКРУМ

Л.Н. Виноградова

Ментальный образ ландшафта
в народной культуре

45

Г.Д. Гачев

Ландшафт и религия

59

М.В. Лескинен

Ландшафт Святой земли в описаниях
христианских паломников конца XVI века

72

ЛАНДШАФТ И ИСТОРИЯ

Г.П. Мельников

Историко-ландшафтная оптика
чешского барочного патриотизма

95

Н.М. Филатова

Идея географического детерминизма
в Польше. Просвещение и романтизм

113

А.А. Литвин

Городской ландшафт на российских
крупномасштабных картах. 1700–1840-е гг.

128

Л.Е. Горизонтов

Новые земли империи в зеркале культурных
традиций: Новороссия Г.П. Данилевского

140

Т.И. Чепелевская

Ландшафт как элемент идентификации
и самоидентификации в словенской культуре

165

Ю.П. Гусев

«Культурный ландшафт» XX века:
«Без судьбы» Имре Кертеса

176

ЛАНДШАФТ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

И.И. Свирида

Естественный ландшафт и сад в русском
сознании: от игумена Даниила до Карамзина

191

И.М. Марисина

Пейзаж в русской культуре
второй половины XVIII века

237

Л.А. Софронова

Природное пространство в мифопоэтических
измерениях: повесть Гоголя «Вий»

255

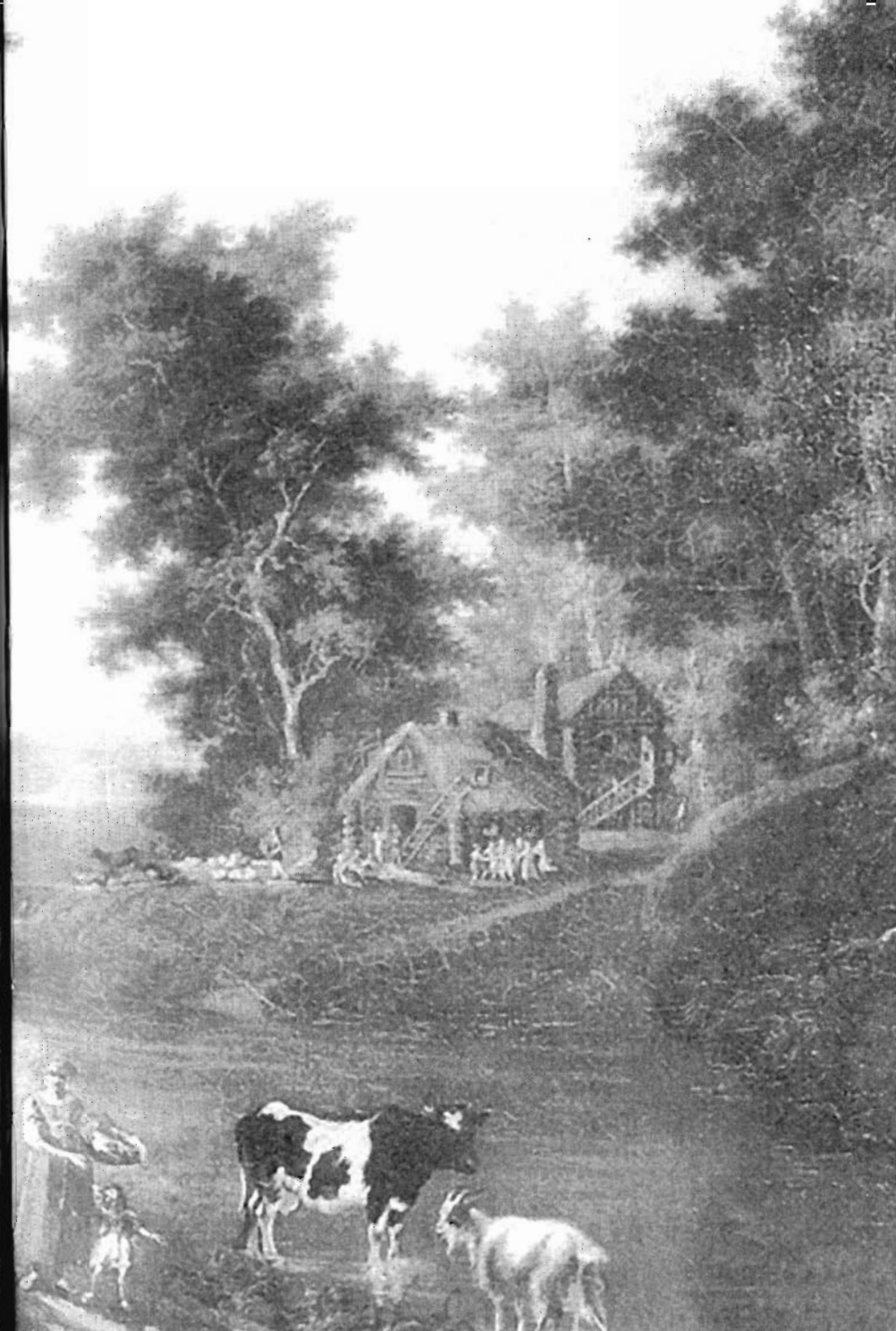
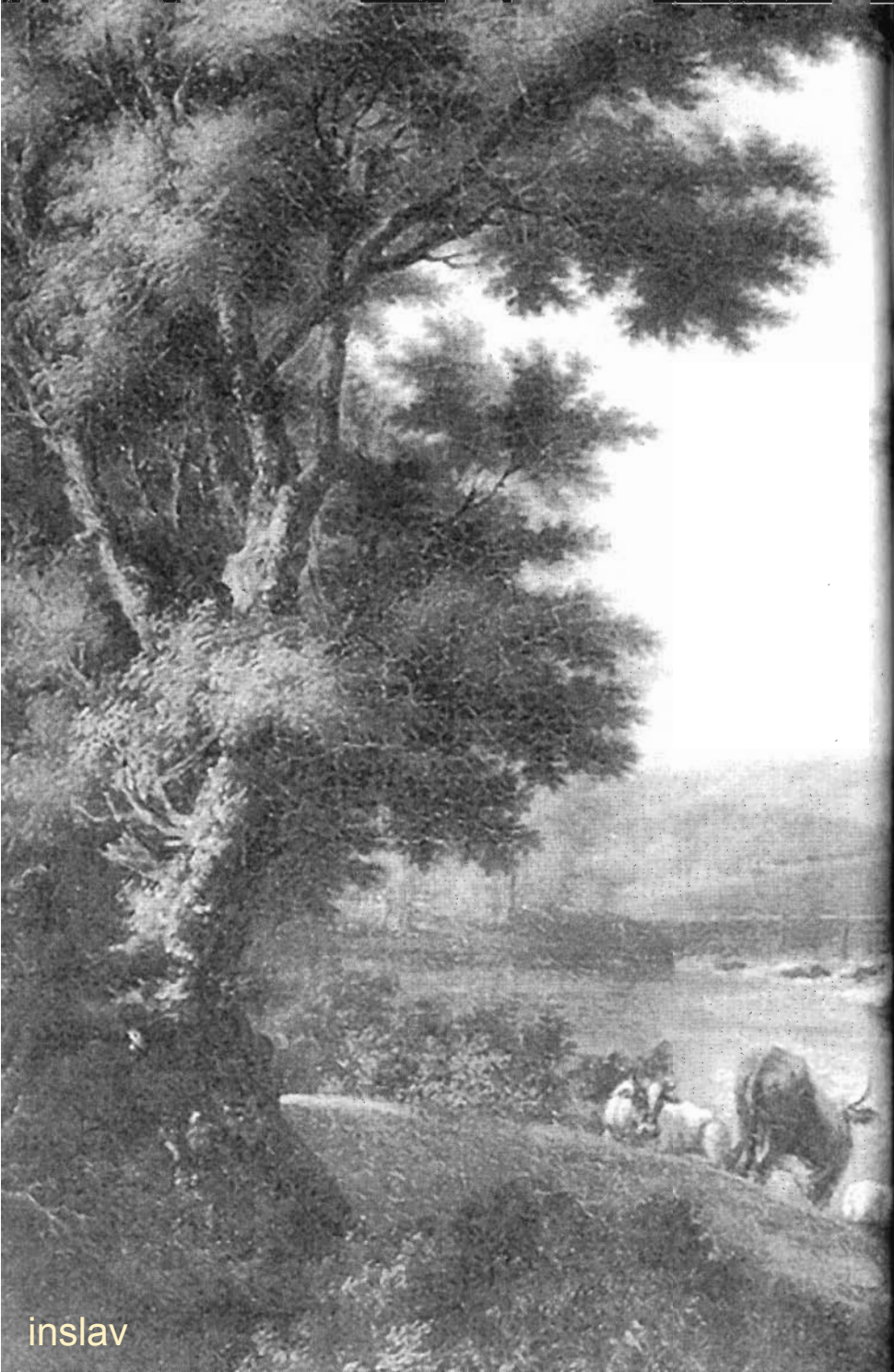
К.В. Сергеев
Ландшафт как метафорическая
модель описания культуры:
«Образы Италии» Павла Муратова
272

Н.В. Шведова
Символика гор и долин в словацкой литературе
296

В.И. Новиков
Футуристический пейзаж
309

Н.В. Злыднева
Балканская Атлантида.
Ландшафтные метафоры в романе
Д. Угрешич «Форсирование романа-реки»
321

Е.В. Волчкова
Конструирование ландшафта
в китайской традиционной культуре
332



Семен Щедрин.
Вид в окрестностях Петербурга
(по предположению усадьба Тайцы П.
и А.Демидовых). 1780-е гг. ГТГ

ЛАНДШАФТ В КУЛЬТУРЕ
КАК ПРОСТРАНСТВО, ОБРАЗ И МЕТАФОРА

Проблема «ландшафт и культура» связана с фундаментальной универсальной проблемой пространства. Рассматриваемое в качестве категории или некоей данности оно неизбежно возникает с той или иной степенью осознанности при исследовании любой темы, в том числе историко-культурной. Как писал М. Хайдеггер, — от пространства «нельзя отвлечься, перейдя к чему-то другому»¹. Это в высшей степени может быть отнесено к ландшафту, который не только разворачивается в пространстве, но и наследует многие его принципиальные свойства и признаки. Вместе с тем само пространство может быть с очевидностью воспринято, стать ощущаемым именно посредством ландшафта. Его элементы структурировали земное пространство, придав ему первичную форму. Об этом сказано в Библии. Если в преддверии творения «земля... была безвидна и пуста»², то, чтобы сделать ее «явью», наполнить, Бог «создал твердь посреди воды», которая «отделяет... воду от воды» (Быт. 1:2; 1:6), «собрал, будто груды, морские воды, положил бездны в хранилищах» (Псал. 32:7), «утвердил землю на водах» (Псал. 135:6), «распростер небеса», возвел «облака от краев земли» (Иер. 10:10,12,13). Вместе с тем сам человек, согласно толкованию в «Книге Еноха», был создан из элементов ландшафта — «плоть его от земли, кровь его от росы и солнца, очи его от бездны морские, кости от камня, жилы его и косми от траве земние»³.

Естественный ландшафт включен в экзистенциальные взаимоотношения природы и культуры, служит их полем и порождающим началом, в результате выступая в функции субъекта. Взаимоотношения с ним человека многообразны.

Согласно антропной гипотезе организации Вселенной, она возникла как приспособленная под человека⁴. Предвосхищая современную точку зрения, об этом же говорило библейское описание акта творения, дни которого завершились созданием человека. Ему служило появление земной и небесной тверди как вселенского дома, не говоря о радостях Эдема. Однако и после грехопадения Земля оказалась пригодной для выживания. «И как же им [людям] не радоваться, ища и постигая, для кого это небо украшено солнцем и звездами, ради кого земля покрыта садами, дубравами и цветами и увенчана горами, для кого море, и реки, и все воды наполнены рыбой, кому Рай и само то царствие уготованы? Как им не радоваться и не веселиться, славословя, постигая, что это — не для кого-либо иного, но для них самих!», — писал Иоанн Экзарх Болгарский⁵.

Именно геологические и биологические элементы ландшафта — горы, воды, флора, фауна — были тем начальным, что в наземном мире подлежало повседневному использованию и осознанию, которое началось с сакрализации и мифологизации ландшафта. Послужив в дальнейшем также объектом исторической, художественно-эстетической рефлексии, он тем самым приобретал семантику и образность, не свойственные природе, преобразовывался в индивидуальном и коллективном сознании, в результате оказывался в пространстве культуры, становился ландшафтом-текстом, несущим информацию о человеке и его картине мира.

Наполняясь не только ментальными смыслами, но и ове щественными артефактами, ландшафт менял свой облик, что в лучшем и более редком случае происходило посредством садового искусства. В результате возник так называемый *культурный ландшафт*⁶, а точнее *природно-культурный* — свидетельство активности не только культуры, но и природы в формировании жизненного пространства человека, результат их синкретического единства и взаимодействия. Даже преображаясь «до неузнаваемости», природа оставляет в ландшафте осязаемый след, запечатлевая свое присутствие в рельефе, топосе и топонимах тех или иных мест, в собственных и собирательных «именах» народов, их населяющих (древля-

не, поляне, горцы), в природно-ландшафтных аллюзиях, ассоциациях, метафорах художественных текстов.

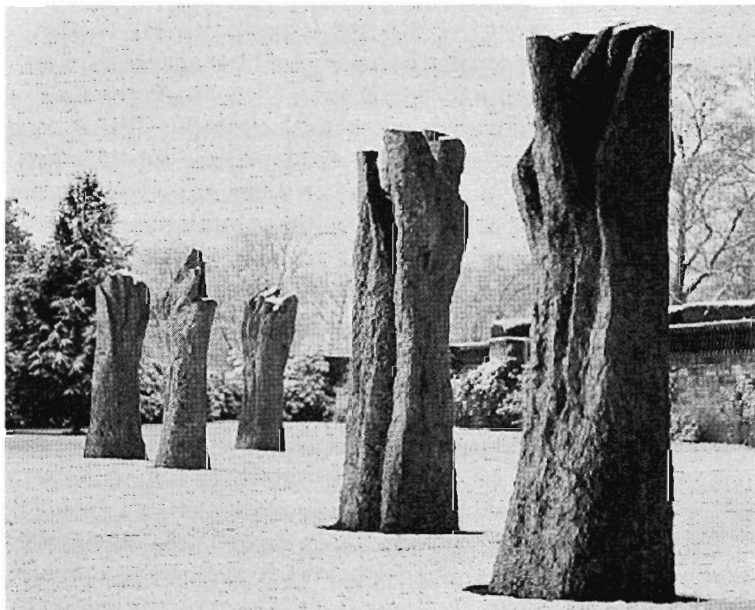
Культурный ландшафт в определенном смысле можно считать неким новым геологическим образованием — он меняет поверхность земли, влияет на климат, растительность, животный мир и другие компоненты, по географическому определению принадлежащие естественному ландшафту, воздействует на самого человека, образуя новую окружающую его среду. Благодаря причастности природно-культурного ландшафта к сферам разума, духа, природы, а также привнесенной в него знаковости это понятие можно соотнести с понятиями *ноосфера* (Тейяр де Шарден, Вернадский), *пневмосфера* (Флоренский), *семиосфера* (Лотман).

Ландшафт служит частью не только внешнего, но и внутреннего пространства человека. Согласно И. Бродскому, «если стихотворение написано, даже уехав из этого места, продолжаешь в нем жить. Ты это место не то что одомашниваешь, ты продолжаешь в нем жить. Мне всегда хотелось писать таким образом, будто я не изумленный путешественник, который волочит свои ноги сквозь»⁷. Тем самым ландшафт становился частью биографии, творческой и персональной. Как писал Г. Гессе, «в те времена, когда я часто оставался один, я обретал ландшафты и лица из моего собственного прошлого»⁸. Ландшафты, претворенные художниками и писателями, превращаются в «свои» и для их зрителей, читателей, «присваиваются» ими.

Естественный ландшафт, представляя собой «что-то вроде формы для отливки, которая моделирует большую часть нашего поведения», образует «постоянное пространство»⁹, влияет на менталитет народов и их верования, на индивидуальную психику и художественное творчество. Ландшафт — это не просто «ландшафт-панорама, которому можно предстоять ... Он служит идеальной позицией для индивидуального видения мира, превращается в метафизический»¹⁰. Хайдеггеру его работа в Шварцвальде «открыла пространство этой горной местности. Весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта», — писал он¹¹. Или как сказал О. Манделштам о М. Волошине: «Он ... почетный

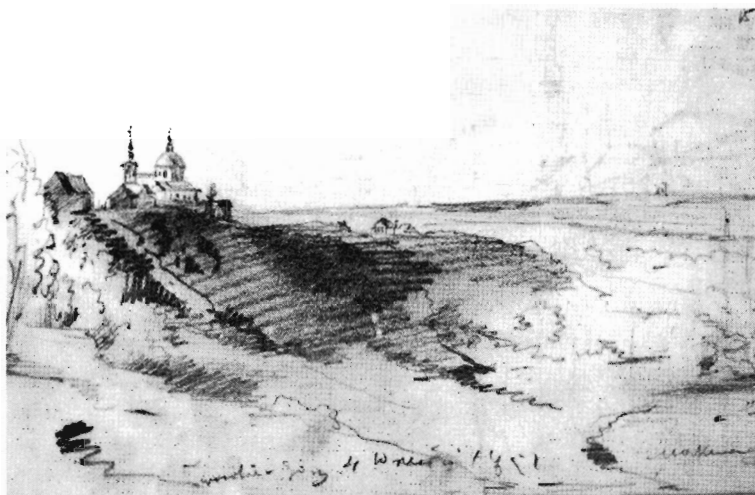
смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, — всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты (ил. III). Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом»¹².

Культура, преобразуя естественный ландшафт, вместе с тем сама получала особые ландшафтные пространственные признаки, творила свои ландшафты — *ландшафты культуры*: садовые и урбанистические, фантастические или натуралистичные, реалистические или порой мистифицированно далекие от природного прообраза, намеренно отходящие от него. Природные и художественные формы сливались, рождая особое образное единство. Ландшафтная лексика и метафорика, «ландшафтный» код выступили неотъемлемым эле-



Магдалена Абаканович.

*Рукоподобные деревья. Бронза. 1992–1993 гг.
Раннимедский парк скульптур. Вудсайд, Калифорния.*



Болеслав Русецкий.

Воробьевы горы. Рис. 1844.

Библиотека АН Литвы, Вильнюс

ментом поэтики литературного творчества¹³. Если ландшафт претворялся в художественные образы, то представления об артефактах, в свою очередь, переносились на осознание природного ландшафта, его форм¹⁴.

Одной из пространственных характеристик культуры стал свойственный природному ландшафту *рельеф*, который служит структурирующим средством самоорганизации таких сложных систем, какими являются человек и его культура. Рельеф присущ культурным процессам, в которых есть ритм и протяженность, вершины и спады, следы расходящихся в разных направлениях информационных потоков, различных идейных, художественных течений. «Поэтический образ – это внезапно проявившийся рельеф психики», – писал Г. Башляр¹⁵.

В культурном ландшафте располагаются локусы – места концентрации духовной энергии, как святилище, дом, сад, город, различного рода урочища¹⁶. Они придают ландшафту особый *энергетический* рельеф, вместе с тем членя его по принципу *центр* и *периферия* в зависимости от историческо-

го состояния тех или иных локусов. Рельефно и взаимоположение отдельных явлений культуры, их типологическая и аксиологическая иерархия («высокие» и «низкие» жанры в искусстве, официальное искусство и андеграунд).

Рельеф выступает свидетелем истории естественного и культурного ландшафта¹⁷. Если растительность — их легко разрушаемая составляющая, то природный рельеф последним исчезает под воздействием цивилизации. Она отступает не только перед такими его монументальными формами, как горные хребты и моря, но и перед такими «горами», как Воробьевы. Именно рельеф дольше всего сохраняется в заброшенных старинных садах и парках, оставаясь последним следом облика, приданного им культурой.

Представления о рельефе, служащие одним из универсальных и суггестивных способов осознания и описания пространства, могут переноситься и на восприятие времени: «Дни бегут за годами, годы за днями, от одной туманной бездны к другой», как писал оставшийся неизвестным автор начала XX в. Вместе с тем рельефностью обладает сама человеческая мысль, эмоциональные реакции. Рельеф является одним из способов построения художественных текстов. Он свойственен голосоведению в музыке, смысловой и формальной структуре живописных полотен, литературных произведений (исследователями отмечено, что сюжетные линии некоторых романов XVIII в. извиваются подобно дорожкам современного им естественного парка). Рельеф нагляден в скульптуре как принцип формирования пластической массы, он определил ее разновидность, так и названную «рельефом» и подразделяемую на барельеф и горельеф. Особые эффекты рельефность придает графической форме (высокая, она же выпуклая, а также углубленная гравюра).

Различия рельефа определили типы садов — разноуровневых, террасных итальянских; геометрических, тяготеющих к плоскости, переосмысляя принцип террасности, французских; живописно раскинувшихся английских. Возникнув в разные эпохи, они выражали взаимоотношения культуры и природы в ту или иную из них и появлялись в любой стране независимо от ее природных условий. Даже в садах а

l'anglaise, призванных следовать естественной природе, происходили далеко идущие изменения ландшафта, природный материал и природные формы использовались в соответствии с актуальными эстетическими конвенциями и модой. Однако генезис садовых стилей был связан с особенностями природного ландшафта, имеющего значительные перепады в Италии, пересеченного и круглый год покрытого зеленью во влажной Англии и только во Франции в наибольшей степени подчинившегося рационализму национального мышления, в котором вслед за Декартом совершенство природы отождествилось с геометрией.

Прямая зависимость от природного рельефа сказалась в ритмах национальных танцев – в равнинной Польше возник полонез (*chodzony*) и пространственно развертывающаяся в своем хореографическом рисунке мазурка, в то время как жители гористых местностей отдали предпочтение круговому танцу, не требующему широкого разворота, концентрирующему энергию в пределах сакрально-магического круга (*хора*). Хоровод, но уже как медленный, растекающийся в пространстве женский танец, характерен для равнинной России.

Естественный рельеф повлиял на структуру лабиринта – одну из наиболее многозначных пространственных архитектурных форм¹⁸. Его происхождение связано как с ландшафтными элементами¹⁹, так и мифологией. Она сама обнаруживает зависимость от ландшафта и его рельефа, о чем свидетельствовала крито-микенская культура с ее легендарным, как полагают ученые, Кносским лабиринтом и мифом о Минотавре. Все это позволяет употреблять понятие *ландшафт культуры* не просто метафорически.

Не метафорически можно говорить и о природной предопределенности некоторых ландшафтов для развития культуры и искусства, о их *культуро- и артогенности*, если употребить неологизмы. Точнее будет полагать, что подобная потенция в принципе заключена в каждом клочке земли, вопрос лишь в том, когда это будет востребовано культурой, которая в соответствии со своим состоянием постоянно открывает для себя духовную плодотворность все новых территорий. Так, в сере-

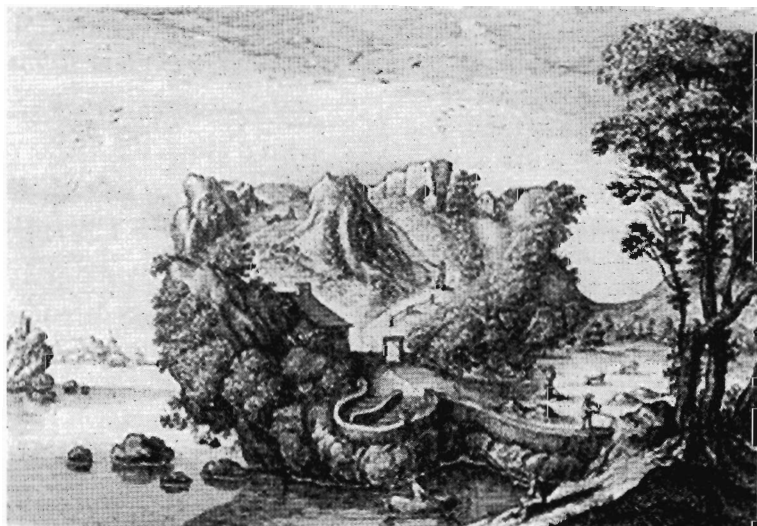
дине XIX в. роль ландшафта, казалось бы «вдруг», прорвалась сквозь «закономерности» художественного процесса. Именно тогда во французском Иль-де-Франсе около Фонтенбло художники «нашли» Барбизон с его особой световоздушной средой, позволившей мастерам, названным барбизонцами, нарушить столетиями утверждавшиеся представления о характере живописи и ее функциях. Вскоре Сезанн и Ван Гог открыли Прованс, Гоген — экзотические земли.

Однако прежде всего для искусства была «открыта» Италия, особо отмеченная не только синтезом природы и архитектуры, но и взаимосвязью школ живописи с конкретными местностями, их природными особенностями и культурными традициями, что придало ярко выраженные геокультурные признаки искусству Ренессанса. А.А. Трубников писал: «Нескончаемо огромной книгой была бы география красоты Италии. Многогранное сияние озарило ее: Падую, старую книгу науки, Бергамо в синих горах, Мантую с тайнами дворцов и Мантеньи, Римини с Изоттой и слонами, Парму фиалок и Корреджо, Урбино — Вифлеем живописи, Верону краснокаменную, Сиену легендарную»²⁰. «География красоты», о которой писал Трубников, отразилась в именах-топонимах, которые получили многие мастера итальянского Возрождения, как Никкола Пизано, Антонио Венециано, Джованни да Верона. Не случайно Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) в заглавиях посвященных им отдельных очерков часто отмечал — «флорентинский живописец», «сиенский живописец», «римский живописец»...

Сливая образы итальянского ландшафта с образами искусства, Трубников описывал Умбрию как «страну теней», воздуха «легкого, как божество», долин, над которыми «проносится легкая молитва». Она, по словам его современника П. Муратова, дала Пьеро делла Франческа и его «Крещение» с «волшебностью ... пепельно-серых тел, серебристым воздухом, сурово-нежными ангелами в венках из роз и оливковых листьев и осколком фаянсово-голубого неба в реке». «Сияющему воздуху картин Пьеро не могли ... научить ... ни сьенцы, ни флорентийцы», — утверждал этот автор и про-

должал: «Корни [образов Италии] в итальянской земле»²¹. Она была тем синтезирующим началом, которое объединяло природу, историю и искусство Италии. Поэтому также в этом плане оказывается возможным отнести понятие *ландшафт* к культуре не только метафорически.

Если от природы ландшафт был наделен антропностью, предназначен для человека, то сам он пошел дальше, не только приспособлявая природную среду для своих нужд, но и придав ландшафту, как и миру в целом, свой «образ и подобие». Его антропоморфизация в разных формах сохранялась на протяжении всего последующего развития культуры. Человеческие формы с античности служили персонификации элементов ландшафта (рек, морей и т. п.). В западноевропейской живописи XVII в. фантастичные и одновременно натуралистичные ландшафты приобретали очертания человеческой головы и тела, в то время как у Дж. Арчимбольдо



Венцеслас Холлар.
Антропоморфный ландшафт.
После 1625 г. Гравюра

коллаж растительных форм превращался в портрет, аллегорию или фантастический лик²². В XX веке антропоморфные образы и даже «портреты» усмотрели в реальных очертаниях гор, как Волошина в контуре Карадага.

Общность ландшафтно-геологических и антропоморфных телесных форм проявляется в скульптуре. Микеланджело, как известно, для того, чтобы выявить искомую форму, полагал необходимым лишь удалить из природной глыбы мрамора все лишнее. Геологический объект — камень служил материалом не только для пластических искусств, но и для поэтических и философских метафор, говоривших о времени разбрасывать или собирать камни.

Метаморфозы были обоюдные. В библейском описании произошло обратное: в «Песне песней» красота невесты описывалась через ландшафт конкретных локусов, расположенных в реальном, а не сочиненном ландшафте: «Глаза твои — озерки Есевонские, что у ворот Батраббима; нос твой — башня Ливанская, обращенная к Дамаску» (Песн. 7:5). У Овидия антропоморфные персонажи превращались в растительно-ландшафтные и геологические объекты. В современном поэтическом сознании выступает взаимотрансформация, как это жестко обозначил Бродский, говоря о горах: человеку «уподобить не впервой / наши ребра и хребты / ихней ломаной кривой ... что я, что ты, /... ихним снегом на черты / наших лиц обречены» («В горах»).

Результатом природно-культурного синтеза являются городские ландшафты. Петербург принял «строгий, стройный вид», стал городом-проспектом (образ В.Н.Топорова) благодаря не только влиянию французских градостроительных концепций, но и плоскому ландшафту, позволившему пространно развернуть регулярную композицию. Вопреки всем преобразованиям местности города никогда не утрачивают связи с первичным ландшафтом, воспоминания о нем хранят их образы, закрепляющие природно-культурные коннотации, иногда отходящие от реалий.

Общераспространенным является представление о пустынности местности, где начинал строиться Петербург, хотя в Ингерманландии ранее существовали поселения и города.



Александр Орловский.
На окраине Петербурга.
Итальянский кар. 1812. ГРМ

В частности, у впадения Невы в Финский залив были расположены крепость Ниеншанц и торговый город Ниен, а в центре будущего Петербурга находились три шведские усадьбы²³. Поэтому когда Петр в мае 1702 г. стоял на берегу Балтики в только что взятом русскими Ниеншанце, то он «в даль глядел» не «на берегу пустынных волн». Однако застройка шведских времен оказалась не только стерта из памяти вместе с топонимами, но и исчезла реально (руины взорванного Ниеншанца зарисовал Ф.Васильев. 1718. ГРМ). Пустынность, ощущение которой усиливалось скудностью растительности, долгое время сохраняли окраины Петербурга (идушим там изобразил себя Александр Орловский в рисунке, впервые представившем эту местность. 1812. ГРМ).

Образы-топосы, живя самостоятельной жизнью, мифологизируются, сакрализируются, генетически и исторически приобретают множественность значений, обобщенный смысл, вступают во взаимоотношения²⁴. Порой топосы превращаются в композиционные ландшафтные клише (отсюда в садах многочисленные «Парнасы», «альпийские горки»), а имена собственные становятся нарицательными: «вторая Венеция»,

«Новая Голландия». Поводы для этого бывают не только собственно «ландшафтные», но и религиозные, о чем говорят такие топонимы, как «Новый Афон», «Новый Иерусалим». «Третий Рим» долгое время путешествовал в политизированной идее «переноса империй» (*translatio imperii*), утратив географические координаты и реальные очертания. Они отсутствуют и в анаграмме Рим – мир, которая приобрела у ряда русских поэтов характер клише²⁵.

Меняют место отдельные элементы ландшафта – во многих странах Европы появились «чужие» объекты, становившиеся «своими», в частности, путем разного рода имитаций, как «Вифлеемы» с яслями, которые до сих пор устраиваются в интерьерах католических костелов (в Польше они дали основу для развития особой ветви наивного искусства, так наз. шопки). Согласно преданию в XIII в. ангелами был перенесен в Далмацию Дом Богородицы, позднее доставленный в итальянскую провинцию Реканати на Лавровый холм (Лорето)²⁶. В дальнейшем свои Лорето появились в Чехии, Мексике. В середине XVII в. «перенос» гор и рек палестинского ландшафта на русскую землю осуществлялся в никоновском Новом Иерусалиме, где воссоздавались священная топография и топонимика Палестины (Елеон, Фавор, Вифания, Гефсимания, Иордан)²⁷. «Альпийские горки» распространились в современном ландшафтном дизайне вне всякой семантической связи.

Новые «Версали» в сочетании с местным ландшафтом порой приобретали неожиданный эффект, как на баварском озере Херренчимзее в окружении гор, покрытых лесом²⁸. В европейских садах сооружались античные храмы, пагоды и вигвамы. В функции замещения мифологических, сакральных локусов, в качестве Стикса или Иордана выступали реально текущие реки. В разных странах можно увидеть распространившиеся особенно в XVII в. Голгофы с ведущим к ним крестным путем, этапы которого отмечены соответствующими сооружениями.

Растительные элементы ландшафта получали новое место не только символически – в сады десятками тысяч переносились деревья, как в Стрельню Петра I. В современные

музеи под открытым небом транспортируются целые архитектурные ансамбли. Туристические парки в миниатюре соединяют копии знаменитых построек всех времен и народов. Фрагменты природного и культурного ландшафта получают новую локализацию как в нереализованных проектах, так и в реальной жизни (дома на Тверской улице и Андреевский мост в Москве), в художественных текстах — в Чевенгуре А. Платонова с появлением новой власти «шевелились дома ...[а] небольшой сад вдруг наклонился и стройно пошел ... в лучшее место».

Окружающий и ментальный ландшафт каждой из эпох различен, каждая вносит в него свои артефакты и семантику. Античность густо наполнила картину мира и ландшафт богами, их скульптурными изображениями и храмами-жилищами, сакрализуя также геологические элементы ландшафта и его растительность. Христианизированный ландшафт, в отличие от языческого, менее населен, он священен в целом как творение Бога и, казалось бы, не нуждается в божествах-опекунах для каждой его составляющей. Однако основные элементы ландшафта приобрели новые сакральные смыслы, а многие языческие сохранились под евангельским покровом.

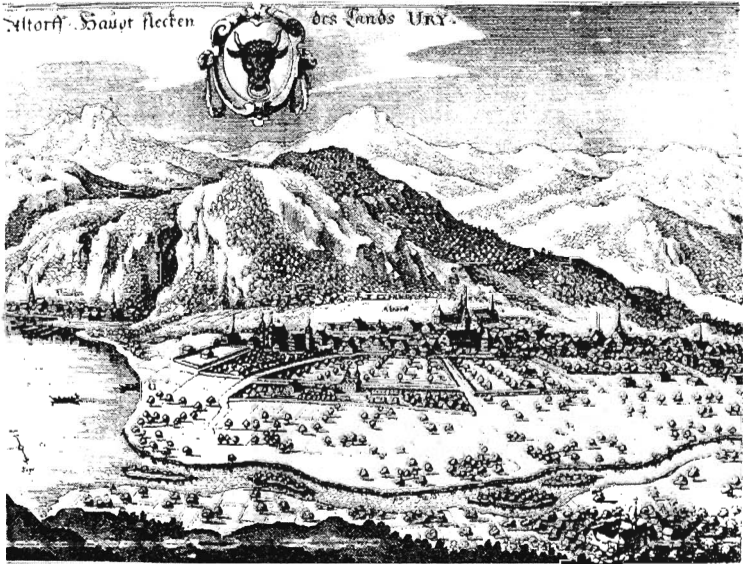
Значимые локусы христианизированного ландшафта первоначально были укрыты, они располагались под землей, в катакомбах. Позднее на ее поверхности появились пустынь, храм, монастырь как обители, служащие духовному совершенствованию. Они стали целью паломничеств и тем самым заняли свое место на географической и ментальной карте мира. Башни храмов и колоколен, возносясь над деревьями или городской застройкой, до сих пор во многих случаях остаются главными высотными точками ландшафта, свидетельствуя о «ландшафтной прозорливости» их строителей и иерархии духовных ценностей.

Однако к небу символически обращены также приземистые миниатюрные каплички с крестами, фигурами Христа, болеющего о судьбе человеческой, а также изображения Богоматери-покровительницы, различных святых. Расположенные

чаще при дорогах они отмечают и духовный путь, широко распространившись в католическом ареале в эпоху церковных реформ и барокко, особенно в Германии, Польше, Чехии, где люди и ландшафт их повседневного обитания наиболее пострадали в многочисленных войнах XVII в. В православных землях придорожные сооружения получили меньшее распространение, так как здесь считалось, что святыни должны располагаться только в более значимых и «чистых» местах.

Сакральными символами различного уровня служили природные элементы ландшафта, такие как горы, деревья, камни. Часто получившие противоречивые значения, в наиболее высоком смысле они символизировали ось мира и самого Христа, а скальные разломы – его раны. Изображения уступчатых сбросовых гор (так наз. лещадки в иконописи) в библейских и евангельских сценах напоминали о днях творения земной и небесной тверди, о геологии земли. Изображенные на них постройки срастались со скалистыми формами, как бы довершая тектоническую работу природы. (ил. IV, V)

Каждому из возвышенных мест в мифопоэтическом и традиционном сознании придавался особый статус. Они выступали медиаторами между земной и небесной сферами. Отсюда древняя мемориальная функция холмов и курганов (современный след этого – Мамаев курган). «Холмы – это вечная слава. / Ставят всегда напоказ / на наши страдания право», – писал Бродский («Холмы»). В Древней Руси курганы первых князей служили «естественными историко-географическими ориентирами для начального летописания»²⁹. В Польше традиция подобных сооружений, которые насыпались всем миром, оживилась в романтизме (курганы под Краковом в честь национальных героев Т. Костюшко и Ю. Понятовского, в XX в. таким удостоили Ю. Пилсудского). В стихотворении «Заповіт» Т. Шевченко писал, что хочет быть похоронен «на могиле», что по-украински означает *курган*³⁰. Его польский современник описывал Украину «с ее широкими, как взгляд, степями, с ее Бугом и Днепром, которые по граниту выводят Боянову ноту о рыцарях Владимира, о Болеславах, о Ничае, о Колиившине, с ее церквями, кре-



М.Мериан-старший.
Вид Альтдорфа.
Гравюра. 1642

стами, курганами»³¹. Оставленные местными жителями или кочевниками, они были многочисленны и с древних времен вписались в восточноевропейский ландшафт.

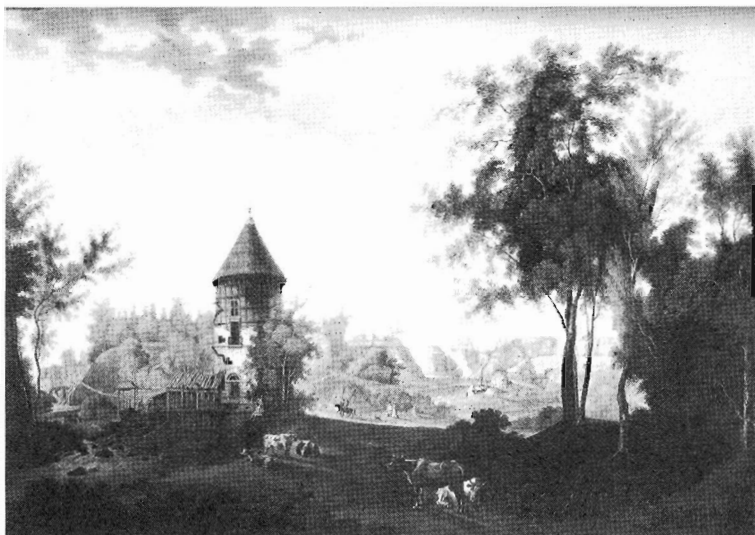
На рубеже эпохи Возрождения в европейском искусстве появился метафизический панорамный так называемый *Weltlandschaft* (Мировой пейзаж)³². Он включал набор основных ландшафтных элементов – горы, скалы, воды, лес, среди которых разбросаны поселения, маркирующие присутствие человека в Универсуме. Бродский отметил «склонность гор к подножью дать / может кровли городка»³³ («В горах»). Параллельно с *Weltlandschaft* получили развитие документальные топографическо-картографические гравюры³⁴. Развитие этих видов творчества было одним из истоков формирования пейзажа как жанра. Из них изображение конкретной местности, чуждое Средневековью, пришло

в алтарные композиции³⁵ (ил. VIII), а сам общий вид – в фоны ренессансных картин. Однако уже в более ранних паломнических текстах ландшафт Святой земли был описан как таковой, а в лицевых списках русских «хожений» появились условно-схематичные изображения его отдельных сакральных мест (см. ил. стр. 199).

Метафизика и реальность соединились в пейзажной картине Возрождения, когда природа стала самостоятельным объектом познания и художественного отображения. При этом живопись не утратила способность нести сакральные и символические значения, в ней слились христианское и гуманистическое начала³⁶. Становление пейзажного жанра пошло по пути идеализации природы, что происходило параллельно с развитием садоводства как особого вида искусства. Ландшафт в пейзажной живописи приобрел садообразный облик. Инспирирующим в этом плане оказался естественно-культурный ландшафт Италии.

Это отвечало эстетике и барокко, и классицизма. Если классицизм вносил в изображение ландшафта гармоническое начало, то барокко придало природному пространству динамизм, сделало его более емким семантически и насыщенным артефактами. Количество культурных памятников, вписанных в окружающий ландшафт, могло даже казаться недостаточным³⁷. Получившие распространение в европейском искусстве фантастические архитектурные пейзажи с гипертрофированными масштабами изображаемых сооружений и их количеством, предпочтение, отдаваемое артефактам, а не геологическим и растительным элементам природного ландшафта, свидетельствовали о характерных для барокко отношениях культуры и природы. Переполненность отличала и ставшие в XVII в. модными голландские сады с их малым пространством.

В XVII в. живописцы не воспроизводили ландшафты, соответствующие сюжетному месту и времени – геоисторизм появится в искусстве два века спустя. Пока библейские сцены переносились в идеализированный итальянский ландшафт (Клод Лоррен), и теоретики учили, как его выстроить по законам искусства, а не природы. Земное пространство соединя-



Семен Щедрин.
Мельница и башня Пиль в Павловске.
Рис. 1792. ГТГ

лось с небесным в иллюзионистских росписях куполов соборов и потолков дворцов, визуальнo безгранично расширяясь. В бесконечность уводили взгляд аллеи и каналы садов.

Эпоха Просвещения увидела ландшафт не космологически, а разлившимся в земную ширь. Теперь искали не «пуп земли» — мифологический символ центра, один из первых ландшафтных символических локусов³⁸, а «центр Европы» — десакрализованный географический пункт³⁹. Человек того времени не только осваивал новые пути и континенты, совершал кругосветные плавания, при помощи архитектурных и растительных экзотов воспроизводил в своих садах ландшафты всех времен и народов. Он начал открывать красоту естественной природы, в том числе ее «ужасных сцен».

Как портрет не служит лишь воспроизведением физиономических особенностей человека, так и пейзаж никогда не ограничивался представлением конкретной местности. Уже

сам ее выбор был творческим актом. В искусстве ландшафт всегда оказывался индивидуально претворенным, в разных культурах и областях творчества не одновременно становясь тем, что принято в отечественной литературе называть *пейзажем*⁴⁰. Развиваясь как особый жанр, как «картина природы», пейзаж окрашивался религиозной, исторической рефлексией. Романтики его «национализировали».

Заселенный природный ландшафт — ландшафт геоэтнический. Движение в нем — это движение от одного народа к другому. Зыгмунт Красиньский так описывал поездку, начавшуюся под Брест-Литовском: «Четыре дня и четыре ночи я видел перед собой восемь коней, несущихся по пескам ... по воде, по Полескому болоту ... и день и ночь я слышал разговор почталыонов с лошадьми — сначала по-польски, чем дальше — тем больше по-русински»⁴¹.

Со времени романтизма как национальный воспринимался и общий характер ландшафта, и его детали. Живописец М. Нестеров вспоминал переезд через Альпы: «Пошли столь грандиозные ландшафты, такие сложные, характерные ... Вот она “заграница” ... Как все не похоже на нашу Россию, такую убогую, серую, но дорогую до боли сердца»⁴². Сквозь национальную оптику по-разному могли видеться те же самые элементы ландшафта. Той же породы деревья, как ива, различно вошли в сознание отдельных народов⁴³. Аналогично береза. Получившая развернутую семантику во всей славянской мифологии, в северном полушарии растущая повсюду, она превратилась лишь в русский символ⁴⁴.

Если природный ландшафт меняется от вмешательства человека, то и сам ландшафт также воздействует на имплантанты, внесенные в него культурой, превращая их в руины. Постройки, обрастающие зеленым покровом, оседающие в землю, выветривающиеся, как горные породы, если были сооружены из камня, стали знаком единства естественных и исторических процессов, пространственного и темпорального начала. Так ландшафт обнаружил свое четвертое, *временное* измерение, а сохранившиеся в нем древние руины преврати-



Иван Егоров.
Царицыно. Башня-руина. 1804–1805

лись в исторические знаки и достопримечательности (Петр Толстой, вероятно, первым из русских путешественников оставил о них свидетельство, записав в 1697 г., что под Римом «много ... древних лет строения каменного, которое уже от многих лет развалилось»⁴⁵).

Во времена Grand Tour внимание привлекали прежде всего римские, позднее, по мере их открытия, — и греческие руины. В эпоху романтизма местом паломничества европейцев стали развалины средневековых замков на крутых скалистых берегах среднего Рейна. Разрушенные враждой и временем, они обрастали плющом, легендами и поэтическими текстами. Свойственные им готические формы, которые, по словам Шлегеля, «в отношении бесконечности и неисчерпаемой полноты ... более всего походят на создания и порождения самой природы»⁴⁶, легко сливались с окружающей растительностью. Не случайно столь органично воспринимался ансамбль вписанного в зеленый массив псевдоготического



Храм Св. Георгия в Старой Ладоге.

Фото Д.В. Казанова

Царицына, недостроенность которого, а позднее и обветшание создали иллюзию естественных руин. Их имитировала и дополняла Башня-руина Еготова.

В древнерусских землях руины не стали заметным элементом ландшафта. Дерево, из которого по преимуществу велось строительство, не благоприятствовало этому. Облик каменных церквей с геометризмом их четких объемов также не способствовал культуре руин. Вместе с тем сохранение

традиционных форм в церковной архитектуре придавало им некую постоянную актуальность, а в качестве хранимой руины всегда мыслится что-то давно отошедшее. Что касается остатков церквей, которые оказались насильственно разрушены, то они не украшали окружающий ландшафт. Их одноразово возникшие развалины или полуразвалины (а не романтические руины) не поэтизировались в качестве знаков старины. Они воспринимались как диссонанс окружающей природе, а если и она сама теряла первоначальный облик, то вместе они выглядели как деструктивное целое. Бродский писал о руинах Греческой церкви в Ленинграде:

Когда-нибудь ...
... на нашем месте
Возникнет тоже что-нибудь такое,
Чему любой, нас знавший, ужаснется.

(«Остановка в пустыне»)

В русской культуре руина как эстетический объект возникла во второй половине XVIII в., что было связано с распространением английских парков, постоянным элементом которых стали искусственные павильоны-руины. Естественные руины не часто попадали в садовое пространство⁴⁷. В.И. Баженов, проектируя в 1765 г. «увеселительный дом» для сада Екатерингофского дворца, по словам самого архитектора, «вздумал ... представить [его цоколь] развалинами древнего Дианина храма»⁴⁸. Это, вероятно, было первым проявлением архитектурного интереса в России к мотиву лжеруины. Русские живописцы, обращаясь к теме руин, обычно запечатлевали в качестве таковых остатки античных сооружений (Семен Щедрин, М. Иванов). Возможно, первыми их рисовали ученики Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, изображая «рюины замков» в качестве учебной программы⁴⁹.

Ландшафт, в особенности благодаря его рельефу, рождает представление о движении и действительно задает ему различный темп и ритм. Протопоп Аввакум писал о своих хо-

дениях по равнинной России, что там он «двадцать тысяч верст и большаи волочился»⁵⁰. Дипломат XIX в. А.Я. Булгаков сообщал отцу из итальянской Калабрии: «Кроме гор, покрытых снегом, каштанов диких, худых селений ... вод, стекающих с гор и прочего вы ничего не встречаете. Тут природа, кажется, сказала: полно вам в каретах ездить, садитесь-ка верхом»⁵¹. Однако и ландшафты истории диктовали свое движение: «Смотрите! Какими дрожащими ногами ступает человечество по узкой тропинке рядом с глубокой пропастью», – писал Шефтсбери⁵².

В обустроенном человеком природно-культурном ландшафте движение приобретает определенный характер не только благодаря проложенным в нем дорогам. П. Муратов писал, что в Италии путешественник из простого любопытного становится пилигримом, а историк-медиевист И.М. Гревс описывал свои походы по ее достопримечательностям как скитания, «монументальные прогулки», странствования по «глухим углам». Л.П. Карсавин называл свои хождения «прогулки-дороги» и подчеркивал, что «несмотря на каменные стены, как-то особенно приятно и интимно гулять по этим узким улицам и кое-где в просветах смотреть на Флоренцию». А. Вознесенский поэтически лаконично восклицал: «Флоренция! Брожу по прошлому».

В ландшафте движется не только человек, но и его взгляд, мысль. Поэтому для К. Петрова-Водкина Флоренция оказалась «исхоженная и издуманная». В отличие от него А. Блок писал об Италии: «Причина нашей изнервленности и усталости почти до болезни происходит от той поспешности и жадности, с которой мы двигаемся. Чего мы только не видели: – чуть не все итальянские горы, два моря, десятки музеев, сотни церквей». Состояние поэта отражено в письме из Флоренции – это даже по итальянским меркам чрезвычайно насыщенный произведениями искусства город, не случайно в психиатрии есть термин «синдром Флоренции», означающий нервный срыв от чрезмерного общения с произведениями искусства. «Воспринять (Флоренцию)... как нечто, сотворенное вместе с рекой и окрестными холмами – единственный способ спасения от ее “синдрома”» (П. Вайль), то

есть нужно вписать все переполняющие ее художественные сокровища в макроландшафт природы, который способен вместить любое множество артефактов. Возможность сделать это визуально предоставляют холмы Флоренции, с которых на свой город смотрел Данте.

Грань между культурным и природным ландшафтом, между физическим и ментальным порой трудноуловима. Природный ландшафт, трансформируясь, входит в художественное сознание и пространство. Блок в леонардовской Джоконде узрел итальянский пейзаж не только в фоне картины, но он светился, по словам поэта, сквозь ее улыбку, «открываясь как многообразие целого мира. Недаром – за спиной Джоконды и воды, и горы, и ущелья – естественные преграды стремлений духа, и мост – естественное преодоление стихийных преград; борьба стихий с духом и духа со стихиями, разлившаяся на первом плане в одну змеистую, двойственную улыбку». Иначе, но по существу о том же синтезе природы и искусства думал Муратов, заметив: «Божественная комедия как-то слилась с Италией. Без нее неполно все, что узнает здесь путешественник, и без Италии ее терцины не перескажут самой заветной их прелести»⁵³. Пастернак же спустя десятилетия писал: «Я видел Венецию, кирпично-розовую и аквамаринно-зеленую, как прозрачные камешки, выбрасываемые морем на берег, и посетил Флоренцию темную, тесную, стройную, – живое извлечение из дантовских терцин».

Слияние природного и культурного начала в сознании и произведениях Серебряного века было характерно для всего европейского модерна, на рубеже XIX–XX вв. растительные биологические формы и образы наполнили различные искусства, во многом определив их стилевой облик. Наука также занималась поисками того, что, по выражению Э. Кассирера, «связывает мир воедино в его глубочайшем существе»⁵⁴.

Однако взаимосвязь общественно-культурных явлений с природными условиями не была новым предметом. Еще к античности восходила теория географического детерми-

низма, получившая особое развитие в XVIII в. Этому способствовало повышенное внимание к окружающей среде, в том числе природной, что отвечало парадигме естественности, в целом влиявшей на характер эпохи Просвещения. Наряду с общими причинами морального порядка, именно ландшафт, понятый как совокупность климата, рельефа, растительного и животного мира, Монтескье считал предпосылкой характера и судьбы народов, того или иного типа государственного устройства. Гердер с ландшафтом связывал особенности культуры. Следуя ему, П.П. Чекалевский писал: «Изящные художества ... равно, как и земные плоды, получают ... разные образования по климату той земли, которая их производит, и по старанию прилагаемому о их произращении»⁵⁵. В XIX в. линию географического детерминизма развил К. Риттер, преодолевший его ограниченность и оказавший широкое влияние на европейскую гуманитарную мысль⁵⁶.

Подобные идеи вышли за ученый круг, проявившись в восприятии путешественниками различных земель и стран. Де Кюстин писал о Москве: «До какой степени удивителен вид этого города на холмах, внезапно, словно по волшебству, вырастающего из-под земли среди огромного гладкого пространства... Москва — город панорам». Далее, сравнивая ее с Петербургом, маркиз переходил от характеристики ландшафта к социально-политической рефлексии: «Жители этого города движутся, действуют и мыслят по собственной воле, не дожидаясь чужого приказа. В этом Москва разительно отличается от Петербурга. Дело тут, на мой взгляд, — продолжал он, — в первую очередь в огромных размерах Москвы и разнообразии ее ландшафта»⁵⁷.

Если ландшафт как принадлежность мира природы традиционно изучался географией и в качестве понятия означал территорию, обладающую физико-географической целостностью, то с рубежа XIX–XX вв. в трудах французской школы и, прежде всего, П. Видаль де ла Блаша наметился отход от физико-географической детерминанты. Влияние его журнала «Annales de Geographie» на мировую науку было связано с антропологизацией гуманитарной мысли. Согласно этому учено-

му, задача «географии человека», как он назвал новое направление исследований, — изучение взаимоотношений Земли и человека, воздействия его на географическую среду и *vice versa*. Больше внимание французы уделяли второму аспекту⁵⁸. Тем самым открылся путь для развития так называемой хорологической географии (от греч. *choros*, *место*), у истоков которой стоял Риттер. Предметом этого нового направления, по словам его основоположника, А. Геттнера, стала земная поверхность «во всем ее разнообразии, строение отдельных *индивидуальных* пространств и местностей». География начала пониматься как пространственная наука «в том смысле, в каком история есть временная наука», то есть наука не «о распределении по местностям различных объектов», а «о заполнении пространств»⁵⁹, что созвучно современному пониманию культурного пространства как постоянно разрастающегося. Это привело к изучению ландшафта в качестве территории, обладающей физико-географической и культурной целостностью, то есть геокультурного ландшафта.

Во второй половине XX века в трудах англосаксонских исследователей, затем и французских, сформировалась «новая культурная география»⁶⁰. Она перестала быть естественной наукой, образовала все более активные пограничья с социологией, политологией, этнографией, историей, психологией, искусствоведческими дисциплинами. Распространилось воспринятое от структурализма представление о географическом пространстве как тексте, обладающем определенной семантикой, знаковостью. Складывается «герменевтика ландшафта», происходит «активное “чтение” ландшафта (пространства), ориентированное на концептуальное освоение его разнообразия». Тенденцию стать аксиологической, когнитивной наукой, «гуманитарной географией» к концу века обнаружила также отечественная география. Все большее место в работах занимают «мысленные структуры пространства», «образ ландшафта», рассматривается, в частности, его способность мифологизироваться⁶¹. Все это свидетельствует об усилении культурологической ориентации и антропоцентризма, об изменении в географических исследованиях соотношения естественно-научного и гуманитарного подхода

в целом (возрастание последнего позволяет еще раз вспомнить об античной традиции⁶²). В результате преобразовался сам предмет географии, расширился круг ее источников, в который включаются художественные тексты, в том числе далекие от собственно географической доминанты, относящиеся к более широкой группе пространственных текстов.

История культуры, со своей стороны, никогда не была равнодушна к географии. Топографические составляющие имен собственных художников закрепила еще первая история искусства, созданная Вазари. Впоследствии географические определения стали частью специальной научной терминологии (например, в таких понятиях, как «венские классики» в истории музыки, «озерная школа» в истории поэзии, «Северное Возрождение» и «новгородская икона» в истории искусства и т.п.). Маркируя конкретную локализацию культурных явлений, эти определения вместе с тем служат их систематизации и типологизации.

Описание локально-национальных признаков постоянно выступает неотъемлемой плодотворной частью гуманитарных исследований, среди которых истории различных народов, их национальных литератур и искусства, посвященные славянским народам⁶³. Новые эвристические возможности открылись при выявлении взаимосвязи исторических и культурных процессов с самим природным пространством, присущими ему ареальными и региональными особенностями, что получило особое развитие относительно Балкан как территории, обладающей внутренней целостностью⁶⁴, а также при изучении глубинного контакта природно-физического и антропного начал⁶⁵. «Ландшафтный» подход в отечественных работах, проявившийся уже в названных книгах П. Муратова и А. Трубникова, в дальнейшем концептуализировался и был сопряжен с разработкой теоретических проблем культурного пространства в трудах П. Флоренского, М. Хайдеггера, М.М. Бахтина, Э. Панофского, Г. Башляра, М. Элиаде, Р. Барта, М. Фуко, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Г.Д. Гачева, В.А. Подороги. Сама наука приобрела геокультурные характеристики⁶⁶. Они свидетельствуют, что и эта сфера человеческой деятельно-

сти имеет свой ландшафт. Развитие геокультурных аспектов в различных областях гуманитарного знания позволило обратиться к выявлению связанных с ними истоков не только национального менталитета, но и индивидуального сознания, образного строя произведений искусства. Внимание было также уделено сферам их функционирования, а тем самым исследованию путей формирования европейского культурного пространства; выход за его пределы способствовал углублению антиевропоцентризма⁶⁷.

Соединение природного и культурного начал, их «макроконтекст» создают духовные ситуации «высокого напряжения» (В.Н. Топоров). Это и есть пограничье природы и культуры, которым занимается ее история. Здесь естественный ландшафт как пространственная среда и объект созерцания выступает в роли порождающего субъекта, служит натурой и импульсом для возникновения новых образов и понятий. На этом пограничье человек привносит в ландшафт сакральные, исторические, эстетические смыслы, преобразует его также практически, создавая природно-культурные, хотя далеко не только эстетизированные ландшафты. Природа также не всегда обнаруживает свой «образ Божий», свидетельствуя, что она «всего лишь образ», а потому обладает «изъянами», что констатировал в своих «Мыслях» Б. Паскаль. Потенциальное число ландшафтов, преобразуемых и заново создаваемых культурой, безгранично. Все они, как и процесс их творения, входят в ее историю и в избранных аспектах на славянском по преимуществу материале послужили предметом данной книги, что определило ее название.

¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 313.

² Если особо не оговорено, здесь и далее курсив автора.

³ Цит. по: Черная Л.А. Взгляд на человеческую природу в древнерусской литературе// Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С.132.

- ⁴ Хокинг С. Краткая история времени. М., 2003.
- ⁵ Иоанн Экзарх Болгарский. Шестоднев. Цит. по сайту: Древнерусская литература. <http://nature.syktsu.ru/drevnerusska.htm>. Б/п.
- ⁶ Понятие культурный ландшафт (*cultural landscape, paysage culturel*) используется в географии и закреплено как обозначение одного из объектов культурного наследия, подлежащего охране ЮНЕСКО (1992). Культурный ландшафт как объект наследия. Под ред. Ю.А. Веденина, М.Е. Кулешовой. СПб., 2004. См. также Sauer C.O. The morphology of landscape. University of California Publications in Geography 1925. № 2, где дана классификация культурных ландшафтов.
- ⁷ Цит. по: Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре. Из века XIX в век XXI. Под ред. Е. Гениевой и П. Баренбойма. М., 2003. С. 526.
- ⁸ Гессе Г. Избранное. М., 1991. С. 39.
- ⁹ Holl E.N. The Hidden Dimension (1966). Цит. по. Antropologia kultury// Zagadnienia i wybór tekstów. Wstęp i red. A. Mencwel. W., 2000. S. 66
- ¹⁰ Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX — XX вв. М., 1993. С. 3—4.
- ¹¹ Цит. по: Там же. С. 236.
- ¹² Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. М., 1934.
- ¹³ См., например: Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 192—204.
- ¹⁴ Примером подобных сближений может быть принятое в географической науке понятие архитектура скал. В польском языке слово *rzeźba* обозначает и ваение, и земной рельеф (*rzeźba powierzchni Ziemi*).
- ¹⁵ Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства. М., 2004. С. 7.
- ¹⁶ Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1990.
- ¹⁷ Если среднерусский ландшафт с его «главным образом, растительным покровом, выражающим не строение почвы, лицо земли, а лишь круговорот времен года», «сам по себе «внеисторичен»», по словам Габричевского, то каждая форма Киммерийского ландшафта, который по преимуществу «геологичен», несет «отпечаток движения огня, воды или ветра» (Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 303).
- ¹⁸ Kern H. Labyrinth. München, 1982.
- ¹⁹ Первым известным лабиринтом, который, согласно одной из гипотез, дал само название подобным сооружениям, был огромный храм, выстроенный Аменемхетом III в Фаюме. Он имел развитую подземную и наземную часть, а также множество переходов, напоминавших скальные и подземные пещеры. Геродот назвал его среди семи чудес света.
- ²⁰ Трубников А.А. Моя Италия. СПб. Цит. по: Хождения во Флоренцию. Указ соч. Итальянские тексты цитируются далее по этой антологии.
- ²¹ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994. С. 405, 406.
- ²² Bentkowska A. Antropomorphic Landscapes in 16th—and 17th century Western Art // Biuletyn historii sztuki. R. LIX, 1997. N1— 2, s. 69— 81. Тананаева Л.А.

Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. М., 1996. С. 90–93.

²³ См.: *Луппов С.П.* История строительства Петербурга в первой четверти XVIII в. М.–Л., 1957; *Янгфельдт Б.* Шведские пути в Санкт-Петербург. СПб., 2003, с.45–53. Там же легенды об основании Петербурга и литература вопроса. См. также: *Кенсу С.* Петербург до Петербурга: История устья Невы до основания города Петра. СПб., 2000; *От шведского поселения к российской столице.* Каталог выставки. СПб., 2003.

²⁴ См., в частности: *Свирида И.И.* От антитезы город – сад к городу-саду // *Культура и пространство.* Славянский мир. Отв. ред. И.И. Свирида, М., 2004.

²⁵ *Топоров В.Н.* К исследованию анаграммических структур (анализы) // *Исследования по структуре текста.* М., 1987.

²⁶ Из Назарета была перенесена лишь внешняя часть Назаретского дома, пристроенная к естественной, оборудованной для жизни пещере, которая находится в Назарете в крипте базилики Благовещения.

²⁷ См. в этой связи: *Жервэ А.* Мера Святого Гроба Господня. Традиция перенесения святыни на Руси в XII–XVII вв. // *София (Новгород).* 2001. № 1; *Громова Е.Б.* Модуль сакрального пространства // *Культура и пространство.*

²⁸ См.: *Свирида И.И.* Чужое имя в искусстве: три «Версаля» // *Культура сквозь призму идентификации.* М., 2006. Отв. ред. Л.А. Софронова, Н.М.Филагова.

²⁹ *Петрухин В.Я.* Иеротопия русской земли и начальное летописание // *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси.* М., 2006. С. 480.

³⁰ Курган – насыпное сооружение, поэтому русский перевод «посреди широкой степи *выройте* могилу» не вполне адекватен; ср. русск. *могильник*; однако в польском *mogiła* – это и углубление в земле, и насыпь.

³¹ *Siemieński L.* Ogrody w historii i w poezji // *Siemieński L.* Dzieła. Warszawa, 1881. Т. III. S. 112–113.

³² *Соколов М.Н.* Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002. С. 193–219.

³³ «В горах». Цит по: *Бродский И.А.* Холмы. СПб., 1991. С. 326.

³⁴ *Casey Ed. S.* Representing Place: landscape painting and maps. Minneapolis–London. 2002. Антверпенской гильдией Святого Луки раскрашенные гравированные географические карты были признаны в качестве самостоятельного вида искусства.

³⁵ Первым реальным видом принято считать изображение Конрадом Вицем альпийской панорамы и Женевского озера (хотя и в роли Генисаретского) в библейском сюжете «Чудесный улов» (1444. Женева. Музей искусства и истории). (ил. VIII)

³⁶ *Соколов М. Н.* Указ. соч. С. 199. *Он же.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999, *passim*.

³⁷ Мозес ван Уйтенбрук, работавший в Риме голландский гравёр XVII в.,

изображал виды Кампаньи, дополняя их сочиненными руинами гигантских башен и обелисков. (Сергеев К.В. В поисках идеального ландшафта: голландская пейзажная гравюра XVII века // Антиквар. 2006. № 4)

³⁸ Топоров В.Н. Пуп земли // Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. С. 350.

³⁹ В качестве такового в 1775 г. Ш.А. Соберайский, геодезист польского короля Станислава Августа Понятовского, определил Суховолю в польском Полесье.

⁴⁰ Первоначально в этой роли выступало слово *ландшафт*. Смысловая двойственность, сложившаяся в русском языке в результате употребления двух лексем – *ландшафт* (с XVIII в., от нем. *Landschaft*) и пейзаж (от фр. *paysage*) породила проблему их различения. В романо-германских литературах не возникает вопрос о «пейзажных» и «допейзажных» формах в искусстве, речь идет лишь о разных исторически развивавшихся типах изображения природы. В материнских языках *Landschaft* и *paysage* (как и англ. *landscape*) первоначально означали местность, вид местности, а в дальнейшем приобрели второе значение – изображение ее в картине; в немецком при этом добавилось уточнение – *Landschaftsmalerei*. У Даля ландшафт – это «сельский вид или рисунок с него; пейзаж, видопись, вид, изображение местности», аналогично определяется пейзаж. Понятие *ландшафт* в смысле *пейзаж* в живописи в русском языке давно устарело. В польском языке также устаревшее *landzajt* означает пейзажный кич, массовую рыночную пейзажную продукцию, а для обозначения живописного изображения употребляется полонизированное слово *krajobraz*, однако его автор именуется *pejzazysta*. «В испанском и французском языках XVI–XVII веков “пейзаж” (исп. *pais*, *paisaje*) означает прежде всего не картину, а протяженность ... самой местности, “которая видится с какой-либо точки и открывается взгляду целиком”, а уже потом, как второе значение – изображение ее на картине. Слово пейзаж (*pais*) употребляется также в значении “страна, местность, территория, область” вообще – то есть нечто, по определению протяженное» (Озерков Д.Ю. Неестественная природа. Испанский пейзаж XVII века. Метафизические Исследования. Вып. XIII. Искусство. СПб., 2000. Цит. по сайту: <http://dmitriozerkov.narod.ru>, 6/п).

⁴¹ Цит. по: *Mączak A. Odkrywanie Europy. Gdańsk, 1998. S.78.*

⁴² Хождения во Флоренцию. С. 21.

⁴³ См.: *Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва. Эстония. М., 2003. С. 144–148.*

⁴⁴ См. *Виноградова Л.Н., Усачева В.В. Береза // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.*

⁴⁵ Путешествие стольника П.А.Толстого по Европе. Издание подгот. Л.А.Ольшевская, С.Н.Травников. М., 1992. С. 188.

⁴⁶ *Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М., 1983. Т.1. С. 259.*

⁴⁷ О первых руинах в английских садах см.: *Fleming L., Gore A. The English garden. London, 1979. P. 125.*

⁴⁸ Цит. по: *Герчук Ю.Я. Руины в баженовском проекте Екатерингофского дворца // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский вестник. М.,*

2003. Вып. 6. С. 147.

⁴⁹ Краснобаева М.Д. Руины в рисунках воспитанников Сухопутного шляхетского кадетского корпуса середины XVIII в. из собрания ГМУ «Архангельское» // Тема руин в культуре и искусстве. С. 79–88.

⁵⁰ Протопоп Аввакум. Книга бесед // Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. / Под ред. Н.К. Гудзия. М., 1960. С. 86.

⁵¹ Из писем А.Я. Булгакова к отцу его // Русский архив. 1899. №1. С. 169.

⁵² Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С.203.

⁵³ Муратов П.П. Указ. соч. С. 102.

⁵⁴ Кассирер Э. Философия Просвещения. М., 2004. С. 81.

⁵⁵ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных искусстваах... М., 1997. С. 14 (репринт первого издания 1792 г.).

⁵⁶ Ritter K. Die Erdkunde im Verhältniss zur Natur und zur Geschichte der Menschen, Bd. 1–19, Berlin, 1822–1859.

⁵⁷ Кюстин Астольф де. Россия в 1839 году. М., 1996. Т. 2. С. 136.

⁵⁸ Можно заметить, что в 1930-е годы, когда появилась первая отечественная рецензия на сочинение Видалья, данное обстоятельство в ней трактовалось скорее критически (Витвер И.А. Французская школа географии человека // Он же. Избранные сочинения. М., 1998. С. 515–516). Тогда было принято пропагандировать воздействие человека на природу, а не обратно.

⁵⁹ Геттнер А. География. Ее история, сущность и методы. Ред. и вступ. ст. Н.Н. Баранского. Л. – М., 1930. С. 113.

⁶⁰ Duncan J.S. The Superorganic in American Cultural Geography // Annals of the Association of American Geographers. 1980. Vol. 70. О становлении и состоянии этого направления см.: Claval P. La géographie culturelle et l'espace// Perspectives. 16.09.2006. P.119–144; *ibid.* La Géographie culturelle, Paris, Nathan. 1995.

⁶¹ См.: Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2002; Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. М., 2003; он же. Метагеография. Пространство образов и образы пространства. М., 2004; Митин И.И. Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов. Смоленск, 2004; сборники статей «География искусства» (отв. ред. Ю.А. Веденин. Вып. 1–4. М., 1996–2005); Альманах «Гуманитарная география» (отв. ред. Д.Н.Замятин. Вып. 1–3; М., 2004–2006). В рамках статьи нет возможности более широко привести зарубежные и отечественные работы, способствовавшие становлению современного географического мышления. Их библиография содержится в названных здесь исследованиях, в том числе в «Материалах к словарю гуманитарной географии», публикуемых в указанном Альманахе.

⁶² См. в этой связи: Гумилев Л.Н. Гуманитарные и естественно-научные аспекты исторической географии //Ноосфера и художественное творчество.

⁶³ Библиография такого рода славистических работ чрезвычайно обширна (см., например, Труды Института славяноведения РАН. Библиографический указатель. 1997–2007. М., ИСЛ. РАН. 2007). Из опубликованных в последнее время книг см.: История культур славянских народов. В 3-х тт. отв. ред. Г.П. Мельников. Т. I. Древность и Средневековье. Т.2. От Барокко к Модерну. М., 2003–2005.

⁶⁴ *Бродель Ф.* Средиземноморье и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Ч. 1–3. М., 2002–2004 (фр. изд. 1949–1976); *он же.* Что такое Франция? Книга 1. Пространство и история. Книга 2. Ч.1. Люди и вещи. М., 1994–1995; *Цивьян Т.В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1991; *она же.* Движение и путь в Балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999; *Злыднева Н.В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991; *Todorova M.* Imagining the Balkans. New York, 1997.

⁶⁵ *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // История культуры и поэтика. М., 1994; *он же.* «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // Культура и история. Славянский мир. М., 1997; *он же.* Эней – человек судьбы. М., 2000.

⁶⁶ См.: *Николаева Т.М.* Введение // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997. *Passim*, особ. стр. IX. В числе работ, включенных в книгу и касающихся рассматриваемой темы, классический труд В.Н. Топорова «Пространство и текст» (1983). Среди исследований тартуской школы см.: *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 181. Тарту. 1965; *он же.* Семиосфера. СПб., 2000; Семиотика пространства – пространство семиотики. Ученые труды Тартуского университета. Тарту, 1986.

⁶⁷ *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М., 1988 и одноименная обширная серия книг, посвященных конкретным культурам и сравнениям их национальных космосов, в которых автор разработал понятие *Космо-Психо-Логос* для характеристики взаимосвязи национального менталитета с типом земного пространства; *Соколов М.Н.* Указ. соч.; *Софронова Л.А.* Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII вв. Польша, Украина, Россия. М., 1984; *она же.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006; *Свирида И.И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX в. М., 1999; *Тананаева Л.И.* Очерки кубинского искусства XVI–XX веков. СПб., 2001; *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003 (англ. изд. 1994); Культура и пространство. Славянский мир. Указ. соч.

ЛАНДШАФТ – ФОЛЬКЛОР – САКРУМ

МЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЛАНДШАФТА В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Моделирование фольклорного образа окружающего природного пространства происходит на основе соотношения реального, наблюдаемого людьми ландшафта и его мифологической проекции в сознании носителей традиционной культуры. В оценочном восприятии географического пространства, которое отмечается по данным славянского фольклора и мифологии, менее значимыми оказываются такие утилитарные характеристики местности, как пространственная протяженность, ориентация по частям света, хозяйственная пригодность и т. п. Более важными являются приписываемые природным локусам свойства мест «хороших» и «плохих», «святых» и «нечистых», опасных и безопасных, освоенных человеком и диких участков.

Среди ряда научных дефиниций и словарных толкований, относящихся к понятию природного ландшафта, важнейшими для культуролога являются следующие:

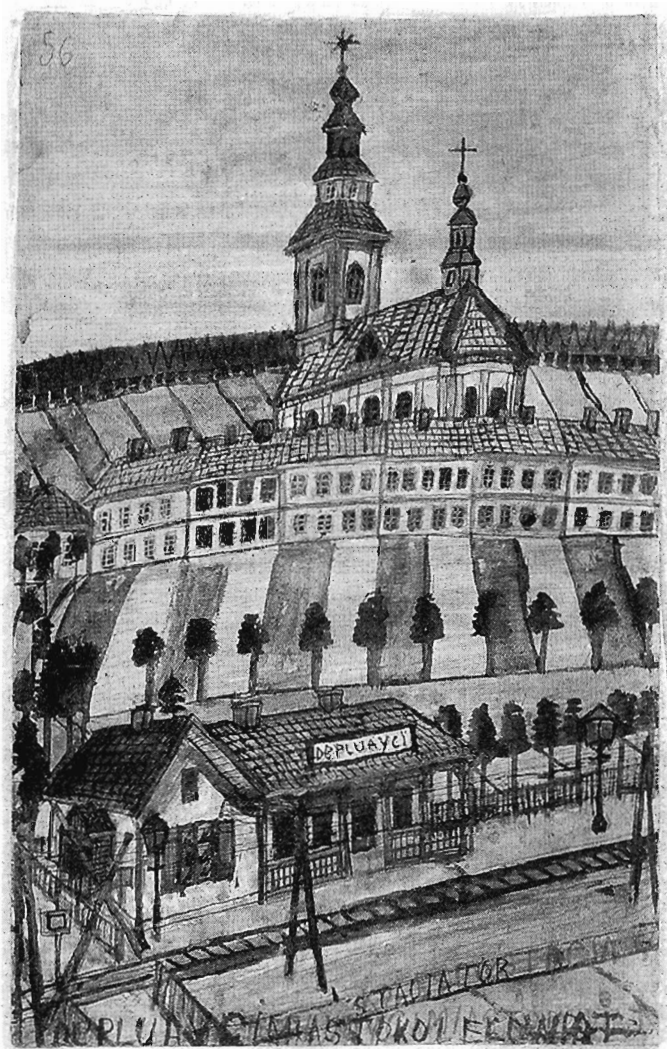
- природно-территориальный географический комплекс;
- общий вид местности, пейзаж;
- земная поверхность, рельеф земной коры вместе с растительностью;
- совокупность природных объектов, расположенных в земной сфере.

В последнем из этих определений внимание акцентируется на том, что природные объекты расположены в *земной* сфере. Это принципиально важный момент для носителей мифологического сознания, поскольку в окружающей человека природе существует еще и совокупность объектов (явлений), принадлежащих *небесной* сфере. Надо признать,

что в народных верованиях (самой разной этнической принадлежности) наибольшей степени мифологизации подвергается, прежде всего, небесная сфера как максимально удаленная от человека, недоступная, непознаваемая, неподдающаяся освоению со стороны человека, принадлежащая высшим божествам. Капитальный труд А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», не потерявший своей актуальности и поныне, посвящен преимущественно мифологии небесных тел и атмосферных явлений.

Казалось бы, жизнь человека и его благосостояние напрямую зависят от земли — места его обитания и места, где осуществляются все основные виды промыслов. Однако для мифологического сознания людей традиционного общества неуправляемая стихия погодного дисбаланса соотносится именно с небом. По представлениям крестьян-землепашцев, «не земля родит, а небо», т. е. возделанная в трудах и поте лица почва может оказаться бесплодной пустыней, если ее не оживит небесная влага, дождь (понимаемый как мужское семя, низвергаемое отцом-небом на мать-сыру-землю), а вызревший на полях урожай достанется людям лишь при условии, если его не уничтожит град, буря или не сожжет молния.

Тем не менее земля — это ближайшее к человеку природное пространство, поэтому (как ни значимо для сообщества людей далекое обожествляемое небо) именно ландшафт оказывается той первейшей осязаемой реальностью, с которой сталкивается человек в повседневной жизни. Какие же из земных природных объектов в народной культуре мифологизируются в наибольшей степени? Как можно судить по фольклорно-этнографическим и мифопоэтическим данным, это такие объекты ландшафта, которым приписываются функции **медиатора** между небесной и земной сферами (оппозиция земля—небо), а также между поверхностью земли и хтоническим низом (земля—подземный мир). С этой точки зрения мифологически значимыми являются горы, возвышенности, холмы, высокие деревья и, соответственно — ямы, ущелья, провалы и углубления в земле. Так осмысливается в народной культуре устройство мира **по вертикали**. Любой



Никифор.

Бескидский пейзаж с железнодорожной станцией. 1930-е гг.
Окружной музей в Новом Сонче.

вертикальный объект природного и культурного происхождения (гора, холм, возвышенность, дерево, столб, высокое строение, храм) осмысливается как центр земли и связь между небом и землей. А в **горизонтальной проекции** отмеченными локусами выступают, прежде всего, вода и суша (оппозиции море—земля, мокрый—сухой, зыбкий—твердый). Таким образом, важнейшими пространственными экспонентами воспринимаемого человеком окружающего земного мира выступают, с одной стороны, возвышенности, горы, с другой — ямы, долины; а также водные источники — земная твердь. Именно эти элементы ландшафта выступают на первое место в мифах творения мира.

Согласно славянским преданиям о сотворении мира парой антагонистов (Богом и чертом), негативно оцениваемые ландшафтные элементы являются результатом деятельности черта, тогда как Бог якобы создал землю прямой, ровной, удобной для проживания человека и для освоения территории: «Господь куда ни бросит землю, она вдруг является такая ровная-ровная, что на одном конце станешь — то на другом все видно, что делается на земле»¹. Черт решил было повторить действия Бога по созданию земли, но поперхнулся песком, спрятанным во рту, испугался гнева Божия и побегал. Однако гром и молния, посланные Создателем, стали преследовать черта: и он, где приляжет, там выдвинутся пригорки и горки, где кашлянет (плюнет), там вырастет гора, где припрыгнет — там высунется поднебесная гора. И так, бегая по всей земле, он изрыл ее: наделал пригорков, горок, гор и превысоких гор².

Среди основных мотивов восточнославянских преданий о происхождении земного рельефа наиболее распространены следующие: как горы, холмы, скалы, так и болота, овраги, кочки образовались от выплюнутой чертом горстки земли, которую он утаил от Бога; от песка, разбросанного демиургом-антагонистом левой рукой; возникли в результате падения Сатаны на ровную землю; его беготни по земной поверхности³.

В южнославянских версиях мифов первотворения Бог сотворил землю, которая оказалась по размерам больше, чем

небо, которое не могло ее накрыть. Тогда по совету черта (или при его участии) Бог сильно ужал землю – и она стала неровной, с горами и впадинами. По русским, орловским, верованиям, горы возникли, когда Бог и черт сжимали с двух сторон слишком жидкую землю, чтобы сделать ее твердой.

Итак, горы, скалы, высокие берега, бугры и пригорки считаются делом рук и Бога, и черта одновременно. Отношение носителей народной культуры к возвышенным местам не однозначно. По ряду наиболее существенных признаков (*высокий, верхний, светлый, сухой, близкий к небу*) эти ландшафтные объекты оцениваются положительно, воспринимаются как сакральный локус, место расположения культовых строений, священных рощ, сельских кладбищ. Как небо, так и горы, по народным представлениям, – это сфера обитания высших божеств и духов-опекунов. Вместе с тем это «чужое», не освоенное человеком, далекое, «пустое» пространство, опасный мир, путь в страну смерти⁴. На вершинах «Лысых гор» ведьмы и черти справляют свои шабаши; преследуют пастухов вредоносные духи (сербские вилы, болгарские самодивы, карпатские мавки); в горных пещерах и скалах скрываются летающие змеи и чудовища. На Русском Севере поднимавшиеся в гору участки пути (троп и дорог) причислялись к разряду «страшных мест», где путникам «чудится», «слышится» нечто необычное, где пугает нечистая сила⁵. Соответственно, в славянских заговорах болезни, порча, градовые тучи, бури, беды и несчастья отсылаются «в пустые горы», но на вершинах гор человек встречает и божественных исцелителей, помогающих в лечении (Христа, Богородицу, святых).

Противоположная символика характерна для образа горы в народных снотолкованиях. Так, в польских трактовках сна о горах считалось, что «видеть себя стоящим на горе – это преуспевание в делах»; «если снятся белые горы, то будет покойник в семье»; «ходить по горам – к плохому»⁶.

Второй член бинарной оппозиции гора–яма более однозначно и более последовательно наделяется в народной культуре негативной семантикой. Овраги, ямы, ущелья, низины, провалы в земле устойчиво ассоциируются с опасным де-

моническим локусом и «гиблым» местом, с присущими для него «плохими» свойствами (*нижний, темный, хтонический, нечистый*). В системе символов-толкований снов яма сама по себе и падение в нее повсеместно у славян трактуется как резко отрицательный для судьбы человека прогноз; считалось, что если снится: «яма — это не к добру»; «овраги, расщелины, раскопы в земле — очень плохо»; «рвы, ямы — это к болезням»; «а как яму увидишь во сне — это к покойнику»; «упасть в яму — к смерти»; «кому яма, нора приснится, впадина в земле, — это очень плохо, это уж быть похоронам»; «овраги, ущелья видеть — несчастный случай, плохое известие, беда»⁷. Ямы воспринимаются как вход в подземный мир и в загробное царство: сказочные герои могли попасть на «тот свет», карабкаясь вверх по стеклянной горе или спускаясь вниз в глубокую яму. Согласно мотивам суеверных рассказов, человек, упавший в лесу в «змеиную яму», попадает в мифическую потустороннюю страну («вырей»). Ямы и впадины в земле происходили, по народным преданиям, на месте, где под землю ушли (провалились) наказанные Всевышним великие грешники или строения (корчма, костел, кладбище), которые были прокляты за неправильное поведение людей, находившихся там.

Отношение к низменным участкам рельефа как к «нечистым» местам связано не только с такими негативно оцениваемыми в народном мировоззрении признаками, как *нижний, темный, труднодоступный, близкий к подземному миру*, но и с признаком *мокрый* (водянистый, заболоченный). Именно эта особенность оказывается наиболее существенной для разграничения географического пространства на участки: вода — земная твердь.

По сравнению с горами и ямами (как делом рук противоборствующих демиургов) **море, океан** (вода вообще) — это изначальная, вечная стихия, существовавшая еще во времена хаоса, до акта творения мира; т. е. именно вода — это и есть некий первоэлемент природы. По наблюдениям Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова, в архаических мифологических представлениях всех славянских народов море играет совершенно особую роль, при том что праславяне, по-видимому,

обитали в стороне от него. А те, что жили возле моря, достигли его сравнительно поздно. Такой необычно высокий статус моря как элемента ландшафта можно объяснить сохранностью в славянской мифологии древнейших индоевропейских космогонических верований. Море для славянской культуры, скорее, абстрактный мифологизированный водный источник, чем географическая реальность: ср. популярные фольклорные фразеологизмы типа *Дунай-море, океан-море, море-лукоморье*⁸.

Главные мифологические характеристики этой водной стихии определяются такими семантическими оппозициями, как: море—земля (т. е. *зыбкий—твердый, мокрый—сухой*), море—небо (по признаку *глубокий—высокий, нижний—верхний*). Как видим, концепт «море» объединяет в себе вертикальную и горизонтальную проекцию структуры мира. Его связь с небом проявляется, например, в общеславянских верованиях о радуге-змее, пьющей морскую воду и переправляющей ее вверх на небо, где вода становится дождем. Для обозначения крайней степени удаленности от мира людей в народной фразеологии часто используются сходные выражения: «уйти за седьмое море» и «подняться на седьмое небо». Море смыкается с небом на горизонте; оно называется «матерью солнца», так как в морские пучины опускается светило на ночь и оттуда же восходит каждое утро (польск. краков.). Там, где кончается земля, через море идет прямой путь на небо (зап.-укр.). Бездонная морская глубина сравнивается с бесконечной высотой неба: «*Jak daleko dno morskie, tak daleko Królestwo Boskie*».

Подобно другим водным источникам, море осмысливается как граница между миром людей и «тем светом». В волшебных сказках герой попадает в загробный мир, переправляясь через море; за морским горизонтом находится царство Кошея Бессмертного, Змея Горыныча и других «чудищ заморских»; там же добываются чудесные средства и предметы («живая вода», «молодильные яблоки», «разрыв-трава» и т. п.). Старочешское выражение «*k Velesu za moře*» обозначает отсылку на «тот свет». Согласно демонологическим поверьям, из моря выходят весной женские мифологические персо-

нажи (*русалки, вилы, самодивы*), которые осенью вновь возвращаются в морскую пучину⁹.

В славянских народных заговорах море выступает то как сакральное пространство, божественный локус, то как «пустое», «безжизненное», «нечистое» место, куда отсылаются болезни и вредоносные силы. Посреди моря находится центр мира; в популярных зачинах южнославянских и восточнославянских заговоров «на море», «посреди моря», «на море-лукоморе», «на море-океане» расположены следующие объекты: остров, курган, гора, поле, камень, алатырь-камень, столб, престол, церковь, дерево, кровать, кресло, стол, огненный дом и др. На них пребывает персонаж-помощник в лечении (Христос, Божья Матерь, святые, царь-Давид, Соломон, бабушка Соломонида и иные мифические целители). С другой стороны, в глубины моря, за море заговаривающий отправляет духов болезней, змей, гадов, нечистую силу. Например, в сербских заговорных формулах болезни изгоняются «у море», «на море», «у синь море», «на ледено море», «у морске дубине», «у морску пучину», «у црно море», «у морске ширине», «преко море», «где се Дунав и море составља»¹⁰.

За пределами рассмотренных природных объектов (горы и море), имеющих чрезвычайно высокий мифологический статус в народной культуре, все остальные участки рельефа осмысляются сквозь призму противопоставления: **дикая часть природы** (не поддающаяся освоению) – **окультуренная часть** (освоенная человеком), т. е. актуализируется высокая степень промысловых и потребительских свойств местности: луга, поля, травяные поймы, лесные поляны, места выпаса скота и т. п., либо обозначаются трудные для освоения территории: болота, каменные завалы, ямы, ложбины, овраги, провалы и кручи, глухой лес и т. п.

По наблюдениям лингвистов, в народной топонимии «святыми» или «божьими» называются чаще всего: горы, скалы и – гидрообъекты (озера, реки, ручьи, родники). Признаками, по которым определяется «святость» водного источника, оказываются следующие характеристики: *большой, светлый, чистый, проточный, родниковый, глубокий, чудесный, красивый, величественный*¹¹. Что же касается

топонимов, включающих «чертовы» («лешевы», «бесовы») названия, то они в большинстве случаев относятся к болотам, топким местам, трясинам, провалам и ухабам, неровностям рельефа. Ср., например, ряд севернорусских народных топонимов: *Чертова Кочка*, *Чертова Лужа*, *Чертов Овраг*, *Чертова Яма*, *Чертов Бугор*, *Чертов Котел* (омут), *Чертов Угол* (глухой участок леса), *Чертово Чащение* (урочище), *Чертолом* (бурелом), *Лешевы Болота*, *Лешева Яма*, *Кикиморовское Болото*, *Бесово Урочище*, *Поганый Лог* и др.¹² Основанием для обозначения участка местности как «дьявольского» считаются следующие признаки: *сырой*, *заболоченный*, *бездонный*, *темный*, *мутный*, *кочковатый*, *глухой*, *непроходимый*. Все это признаки природы дикой, не освоенной человеком.

Двойственная оценка может быть отмечена в народной культуре и по отношению к **лесистым участкам** рельефа. С одной стороны, это зона охотничьего промысла, собирательства земных плодов, заготовки древесины, т. е. место активной хозяйственной деятельности человека, а с другой — локус, характеризующийся признаками удаленности от жилья, трудной проходимости, неосвоенности. В фольклорных текстах глухой лес нередко изображается как вход в загробное царство. Подобно горам и морю, лес воспринимается как «пространство небытия», опасный мир, демонический локус, владение лешего и другой нечистой силы¹³. В снотолкованиях образ леса — это предвестие добра, хороших новостей, но заблудиться в лесу, лесная чашоба осмысляется как знак опасности, потери в хозяйстве, угрозы тюремного заключения¹⁴. Мрачный, глухой лес в русском фольклоре приобретает значение общенегативного символа, выражающего в концентрированном виде идею пространства чужого и враждебного¹⁵.

Таким образом, участки земной поверхности в их горизонтальной проекции оцениваются носителями традиционной культуры с точки зрения их пригодности для освоения, близости к жилью, безопасности, либо — наоборот — рассматриваются как труднодоступные, непроходимые, не принадлежащие человеку места.

В этой системе координат (и практически-житейской, и мифологической) возделанное поле (засеянная пашня, нива) воспринимается как окультуренный природный объект, который хотя и находится за границами жилого пространства человека, но выступает в роли того места, где постоянно, из года в год осуществляется аграрная деятельность крестьянина-землепашца. В этом смысле поле – это, безусловно, «свое», обжитое пространство, обеспечивающее людей главным продуктовым запасом – хлебом; это некий локус-посредник между домом (двором, селом) и диким, отдаленным, чужим миром.

Другим таким окультуренным локусом внешнего мира являются **дороги и тропы, переправы** через топкие места и реки, обеспечивающие связь людей с отдаленными ландшафтными объектами и населенными пунктами. Одно из значений слова *дорога* в русских говорах это – ‘след, оставленный человеком’, т. е. актуализируется признак освоенности местности. Подобно горам, соединяющим по вертикали землю и небо, дорога мыслится как горизонтальный медиатор между далеким и близким земным пространством. Основными семантическими характеристиками дороги в народной мифологии оказываются следующие: *участие человека в ее создании; общедоступность; протяженность; возможность передвижения; место встречи «своих» и «чужих»*. Если дом – это символ оседлости, предельной защищенности, то дорога – символ движения, странствия, непредсказуемости. На Русском Севере при отправке мужчин в армию или на промыслы члены семьи устраивали проводы сначала в пространстве дома, двора, а затем провожали путников за околицу села «до дороги» (улицы села дорогой не назывались), т. е. до границы между жилым и нежилым пространством¹⁶. По сравнению с сельскими угожьями (пашнями, местами выпаса скота, сенокоса и т. п.), дороги не принадлежат конкретным владельцам (жителям одного села), они ничьи, это общее достояние; ими могут воспользоваться и божьи посланники, странствующие люди (нищие), и недруги, мифические пришельцы из «иного» мира.

Развилки дорог и перекрестки во всех славянских традициях осмысляются как кризисные, наиболее опасные участки

пути. Считалось, что разнонаправленный вектор пересекающихся дорог, которые сходятся в одной точке, создает условия для всевозможных (желательных и нежелательных) встреч и контактов. По народным поверьям, на перекрестках (либо на горах, на высоких деревьях) происходят сезонные сборища ведьм, колдунов, чертей, леших; по ночам там появляются вредоносные духи, преследующие путников; люди, желающие вступить в контакт с чертом (например, для того, чтобы обрести колдовскую силу), шли в полночь на перекресток. На этом месте осуществлялись наиболее «страшные» святочные гадания: девушки призывали нечистую силу явиться и показать им будущую судьбу (облик суженого).

Однако перекресток — это не только пункт стыка встречаемых дорог, но и место, откуда они расходятся «на все четыре стороны света». Поэтому эти участки пути считались подходящим локусом для проведения ритуалов, в ходе которых люди старались избавиться от опасных предметов, символизирующих болезнь, смерть, порчу. Именно здесь закапывали в землю или сжигали «покойнишки» вещи (солому из-под умершего, мыло, которым его обмывали, стружки от изготовления гроба), одежду заразных больных, вредоносные предметы колдовской порчи. По нормативным установкам жителей Белорусского Полесья, «ўсяке лихо на перахрэсток выносіцца»: например, туда выбрасывали домашних насекомых, чтобы избавиться от них; найденные в ржаном поле вредоносные «завитки»; подброшенные недругом «наговорные» яйца, клубки шерсти, старые веники и т. п. При лечении недугов сюда же выливали воду после купания больного со словами: «Пусть болезнь (имя больного) разнесется на все четыре стороны света»¹⁷.

Для мифологической трактовки образа дороги и перекрестка существенным оказывается также символика «множественности», т. е. того факта, что в этом пространстве появляется множество прохожих. Поляки Вармии и Мазур разбрасывали на развилках дорог черенки ободранных гусиных перьев для обеспечения обильного приплода гусей в своем хозяйстве. Чтобы успешно завязывались огурцы, сербские крестьяне бросали на перекрестки огуречные пустоцветы,

говоря при этом: «Как часто здесь люди ходят, так бы часто вязались и огурцы»¹⁸. Если отдельные участки ландшафта, по народным представлениям, качественно отличаются друг от друга, оцениваются то как «хорошие», то как «плохие» (чистые—нечистые, святые—демонические, опасные—безопасные), то неизбежным следствием такого оценочного восприятия действительности является символическое (либо практическое) выделение границ между теми и другими зонами. Понятие пограничного локуса оказывается наиболее значимым для мифологического восприятия окружающего пространства. Качеством пограничности в той или иной мере наделяются все рассмотренные выше участки рельефа: скалы и горы — граница между землей и небом; ямы — между землей и подземным миром; водные источники — разграничитель сухой и мокрой (твердой—зыбкой) земной поверхности; поле и прилегающий к жилью лес — это переходная зона между «человеческим» (освоенным) и «нечеловеческим» (чужим) мирами. В этом перечне объектов дороги и тропы (пути, проторенные людьми в ранее не освоенном пространстве) занимают особое место. Они осмысляются не только как граница, разделяющая сферу близкого и далекого, глухих и обжитых мест, но и как сквозной стержень, соединяющий все (более-менее проходимые) участки ландшафта, обеспечивающий связь разнокачественных природных зон и населенных пунктов. Подобно другим пограничным зонам (река, межа, забор, порог), дорога — место совершения множества магических и обрядовых действий, где можно распознать знаки судьбы, определить удачу или неудачу в предприятии, ради которого человек отправился в путь¹⁹. Можно предположить, что общим признаком для всех проанализированных нами ландшафтных объектов является, с одной стороны, их противопоставленность дому (месту обитания человека), а с другой — семантика границы, за пределами которой простирается мир менее освоенный, более удаленный от людей, опасный, «пустой», «чужой». В этом смысле более понятным кажется неразличение всех упомянутых выше локусов в народных поверьях о местах обитания духов болезней и персонажей нечистой силы. Так, по представлениям славян, сест-

ры-лихорадки живут: в воде, болоте, реках, озерах, колодцах, в подземелье, снежных горах, в ущельях каменистых гор, в зарослях дремучего леса, на краю света, в заморских странах и т. п.²⁰ В заговорах от болезней и порчи вредоносные духи отсылаются: в горы, «пустые» горы, за горы, в море, болото, омуты, в ямы бездонные, пещеры, в темный лес, сухой лес, на сухие лозы, на высокий дуб, под гнилую колоду, в поле, во мхи и глухие места, где «петух не поет, солнце не светит, ветер не веет» и т. п.²¹ В полесских проклятьях людей-недругов и духов-вредителей отсылают: «на чортови болота», «на высоки горы», «на сухи лес», «ў темный лес», «ў яму бездонную»; «шчоб табе вутягло на русстань!» (ПА). Такого же рода отдаленные, безжизненные (либо пограничные, заграничные) места, куда изгоняются болезни, фигурируют в польских заговорных текстах. Ср. следующие устойчивые формулы: [Пусть все беды и хвори уйдут]: «na lasy, na góru, na pole, na chmury, na rozstajne drogi»; «na bagna, na rozstajne drogi»; «za siedem gór, za siedem mórz, za siedem chmur»; «na góru, na lasy, na morza, doliny»; «na rozstajne drogi, za siódmą górę, za siódmą rzeką, za siódmy bór»; «za dziewiątą górę, za siódmą rzekę i pięć granic»²². Включение всего многообразия рассмотренных выше ландшафтных объектов (казалось бы, противопоставленных по признакам: *верх—низ, сухой—мокрый, окультуренный—дикий*) в общий список мест, куда отсылаются вредоносные силы, подтверждает значимость семантики пространственного размежевания сфер «своего» и «чужого»: важно было отправить носителей зла за границу человеческого мира либо за множество границ (за семь гор, семь морей, за седьмой лес и т. п.), откуда невозможно вернуться назад.

Таким образом, концептуальные основы восприятия реального географического пространства в сознании носителей традиционной культуры определяются, с одной стороны, утилитарными представлениями о хозяйственно-промысловых свойствах местности, а с другой — мифологическим восприятием ландшафтных объектов как ценностно-неоднородных, святых и нечистых, освоенных и неосвоенных, принадлежащих человеку и «чужих», окультуренных и диких. А это

само по себе уже включает категорию ландшафта в контекст принципиально важной для культурологии семантической оппозиции «культура—природа».

¹ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других народов. М., 1994. Т. 2. С. 458.

² Там же, с. 460–462.

³ «Народная Библия»: Восточнославянские этимологические легенды. Составление и комментарии О.В. Беловой. М., 2004. С. 112–113.

⁴ Adamowski J. Kategoria przestrzeni w folklorze: Studium etnolingwistyczne. Lublin, 1999. S. 49.

⁵ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 250.

⁶ Niebrzegowska St. Polski sennik ludowy. Lublin, 1996. S. 164.

⁷ Ibid., S. 158.

⁸ Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Древний период 1965. М., С. 113.

⁹ Белова О.В., Виноградова Л.Н. Море // Славянские древности: Этнолингвистический словарь Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 3. (К–П). М., 2004. С. 299–301.

¹⁰ Раденковић Љ. Народна бајања код јужних словена. Београд, 1996. С. 51.

¹¹ Березович Е.Л. Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте. Екатеринбург, 2000. С. 224–225.

¹² Там же. С. 203–250.

¹³ Агапкина Т.А. Лес // Славянские древности: Этнолингвистический словарь Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 3. (К–П). М., 2004. С. 97–100.

¹⁴ Niebrzegowska St. Op. cit. S. 182.

¹⁵ Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 251.

¹⁶ Там же. С. 93.

¹⁷ Раденковић Љ. Op. cit. С. 98.

¹⁸ Плотникова А.А. Перекресток // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. С. 686.

¹⁹ Adamowski J. Op. cit. S. 17.

²⁰ Усачева В.В. Лихорадка // Славянские древности: Этнолингвистический словарь.

²¹ Кляус В.Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997. С. 137–255.

²² Adamowski J. Op. cit. S. 48–49.

ЛАНДШАФТ И РЕЛИГИЯ

Мне бы лучше подходили «космос», «природа» как термины: нужны Земля и Небо для варианта Ре-лигии (как «воссоединения» – человека с Бытием), а «ланд-шафт» лишь низ знаменует, акцент на «земле» и ее видах делает. Но тоже годится, чтобы национальные и региональные образы Божества или божеств на этом основании дифференцировать.

Давно замечено, что мелко изрезанный ландшафт Эллады: острова, полуострова, где полисы = города-государства на каждом острове или в долине естественно повлекли *ПОЛИТЕИЗМ* – многобожие как вариант религии в этом пространстве. И боги там дифференцированы по стихиям: *вода* – Посейдон, наяды, nereиды, нимфы... *Земля* – Деметра и божества древесные, лесные (фавны, дриады...), животные: Немейский Лев, кентавры... *Огонь* – Зевс с атрибутом перунов, Гелиос-солнце, Феб-Аполлон... В стихии *воз-духа* – ветры: Борей, Зефир...

Напротив, ландшафт равнины, где ровень-гладень земли внизу: степь, пустыня, а сверху ровное Небо Единое, – побуждает к *ЕДИНОБОЖИЮ* – монотеизму. Недаром в таком космосе возникли и образовались монотеистические религии: иудаизм, христианство, ислам.

Промежуточная полоса природы Земли – Иранское нагорье, например, где и ровень, плоскогорье массивное, но и не бесконечный простор (какова Русь), – стала подножием Дуализма, где Бог благой и ему равномогущий Бог злой. Здесь зороастризм (Ормузд и Ариман), манихейство, Бог и Шайтан (Сатана) – Амирани на Кавказе (в Грузии). Потом на этой же широте – Балканы: в Болгарии богомилство – отпрыск манихейства, а далее на Запад – катары, альбигойцы примерно

в таком же космосе-ландшафте: север Италии, юг Франции (Прованс), Испания – Пиренеи...

Аналогично и на Востоке: Китай-монолит, и там диада: Ян (Мужское) и Инь (Женское), а меж ними – Поднебесная, где человечество. А в малой и мелко изрезанной Японии – синтоизм, многобожие... Индия – космос огромностей: высшие горы, мощные реки с разливами и потопами, муссоны, ураганы... Там погибели и снова рождения, катастрофы, когда мир разрушается – и создается; эпохи: «юги», «кальпы», «Критаюги» – циклы в миллионы лет. Ну и мощный политеизм здесь – в силу изобилия видов природы и животных существ. И множество религий и философий: индуизм, джайнизм, буддизм...

Политеизм Эллады – антропоморфный: боги облик человека имеют (откуда и скульптура – совершенный здесь вид искусства). И почему? В космосе умеренном, мягком, в климате времен года и среди скудной природы, где нужен труд, – там человек крупнее и смелее. Мореход – человек риска, самоопорен, личность! И бог может быть похож на человека. А вот в космосе Индии, где природа сверхмощна и животные грандиозны, человек же мал и избыточен в числе, где изобильная и жаркая природа сама кормит, без напряжения труда и ума-изобретательности, там боги более стихийны и животны: Слон Ганеша, Обезьяна Гануман, а сверхбожества, образующие Тримурти: Брама, Вишну и Шива – более трансцендентны, никак не человекоподобны, но имеют «аватары» – воплощения в царях, героях и человеках, как Рама = воплощение Вишну и др.

Кстати о дуализме. Ведь и Египет, где царство мертвых, подземное, равномощно прижизненному, надземному, – сходен по ландшафту с Иранским нагорьем: и огромная равнина, но не бесконечная. А разливы Нила и трудоемкое земледелие, что из-под Земли добывает корм и откуда жизнь, – все это побуждает чтить Подземие, «царство мертвых», и там религия умирающего и воскресающего бога родилась (предтеча христианства): Озирис, Изиды...

Вообще в ландшафтах есть места и виды и предметы выдающиеся, что действуют на воображение или мощью, или кра-

сотою. Они – магниты религиозного чувства: гора, пропасть, родник, пещера, священное дерево (Дуб Зевса в Додоне). И там места культа естественно располагаются. Как и русские церкви на холмах среди равнины... И такие энергетически насыщенные места притягивали людей к поселению. Как об этом Мицкевич писал:

С рожденья Рима, с древних дней Эллады
Народ селился близ жилия богов –
В лесах священных, у ручья наяды,
Иль на горах, чтоб отражать врагов.
Так Рим, Афины, Спарта возникала.
Века промчались, готика пришла,
И замок стал защитою села,
Лачуги жались к башням феодала
Иль по теченью судоходных рек
Медлительно росли за веком век.
Бог, ремесло иль некий покровитель,
Вот кто был древних городов зиждитель.

А кто столицу русскую воздвиг,
И славянин в воинственном напоре,
Зачем в пределы чуждые проник,
Где жил чухонец, где царило море?
Не зреет хлеб на той земле сырой,
Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно,
И небо шлет /?/ холод или зной,
Неверное, как дикий нрав тирана.
Не люди, нет, то царь среди болот
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
И заложил империи оплот,
Себе столицу, но не город людям.

(Перевод В. Левика)¹

Так что Петербург – будто Санкт, а совершенно атеистический город, суперсветский, уже по року природы, ландшафта.

Космосы иудаизма и христианства

Ренан в «Жизни Иисуса» убедительно отличил жесткий и сухой космос Иудеи, где горы и рыжие камни, пустыни: Негев, где Мертвое море, Содом и Гоморра и где религия жестокого иудаизма сложилась, — от пространства Галилеи, где Тивериадское озеро и рыбаки, мягкий климат и души: что там естественно было сложиться христианству, и в этом ландшафте протекала в основном жизнь и шла проповедь Иисуса. И тут — крещение *водой* (в Иордане), а не обрезание ножом = «огнем и мечом», как требовал бог Ягве: *огонь* и ветер-суховея — его образ... Христианство — религия Любви и жалости, сострадания. И его стихии — *вода* и *воз-дух*: крещение Иоанново — водой, и Христово — воз-Духом: пошлет «Утешителя» — Святого Духа. Ветхого ж Завета стихии — огонь и земля.

Но послушаем самого Ренана: «Полное отсутствие чуткости к природе, доходившее до некоторой сухости, узости, строгости, сообщало чисто иерусалимским начинаниям характер грандиозный, но в то же время печальный, бесплодный, отталкивающий. Иерусалим не мог бы завоевать человечество при помощи своих торжественных учителей, безвкусных кантонистов, лицемерных и желчных ханжей. Север (где Галилея. — Г.Г.) дал миру наивную Самаритянку, смиренную Хананеянку, страстную Магдалину, доброго воспитателя Иосифа, Деву Марию. Север один создал христианство; наоборот, Иерусалим — истинная родина упорствующего иудаизма...

...Чарующая природа помогла, с одной стороны, сложиться этому уму, гораздо менее строгому, настроенному не так болезненно монотеистически, и, если можно так выразиться, придававшему всем мечтам Галилеи прелестный, идиллический отпечаток. Соседняя область Иерусалима представляется, быть может, самой печальной местностью в мире. Напротив, Галилея, вся покрытая зеленью, очень тенистая, очень веселая, поистине страна Песни песней, страна песнопений Возлюбленного. В течение марта и апреля это сплошной ковер цветов, несравненных по свежести красок. Животные здесь малорослые, необычайной кротости («Блаженны кроткие, ибо

они наследуют землю» (Матф. 5. 5). Легкие и быстрые горлицы, черные дрозды, легкие до такой степени, что даже трава под ними не гнется, хохлатые жаворонки, опускающиеся чуть не у самых ног путника, маленькие речные черепахи с крошечными блестящими глазками, аисты с целомудренной и строгой осанкой отличаются отсутствием всякой пугливости и очень близко подпускают людей, словно приманивая их к себе»².

Да это уже — рай, всеобщая любовь существ, волк с овцой дружат! Конечно: идеализация Ренана, но все же...

«Жизнь эта одухотворялась эфирными мечтами, поэтическим мистицизмом, в котором небо и земля сливались между собой. Пусть себе суровый Иоанн Креститель остается в своей Иудейской пустыне, пусть он там проповедует покаяние, питаясь вместе с шакалами одной саранчой. Должны ли гости жениха поститься, когда жених с ними? Радость будет делом Царствия Божия. Разве она не дочь смиренных сердец, благожелательных людей?

Таким образом, вся история нарождавшегося христианства была восхитительной пасторалью. Мессия на брачном пире, грешница и добродетельный Закхей, приглашенные к его трапезам, основатели Царствия Небесного в виде званых на брачный пир, — вот на что дерзнула Галилея, что она допускала»³.

«Утверждают, что пустыня была для него второй школой и что он живал в ней подолгу. Но Бог, которого он в ней находил, не был его Богом. Это был скорее Бог Иова, суровый и грозный, никому не прощающий. Иногда сатана являлся сюда искушать его. Но тогда он возвращался в свою милую Галилею и находил здесь Отца Небесного среди зеленых холмов и светлых фонтанов, среди женщин и детей, которые с радостной душой и ангельским песнопением в сердцах ожидали спасения Израиля»⁴.

Космос ислама

«Во всю ширину, от Великого океана до Атлантического, протянулась, с некоторыми только перерывами, длинная полоса песчаных и каменистых пустынь, где нет дождей, а есть

только редкие ливни...»⁵ Тоже ведь притча природная: *дождь и ливень*. Мы, средневропейские, знаем поэзию дождей: от гроз до морозящего мелкого дождичка, что думу наводит, в тоску-скуку вгоняет, — все эти смутные-смурные чувствованья и мысли, следа которых не заметил я в исламской культуре. Ну да: то все — явления Психо-Логоса в Космосе, преизобильном посредничающими стихиями: водой и воз-Духом, что размывают определенности четких мыслей и чувств, как и очертания предметов и силуэты их. А тут-то — Космос рельефности: все высечено и гравировано по камню: что тебе лица людей здесь, что мысли их и «бейты» (двустихия) поэзии.

Поразил меня образ, каким в книге «Кабус-намэ» появляется непознаваемость всевышнего Творца и познаваемость остальных предметов мира: «Познаваемое словно выгравированное, а познающий — как гравер, и, если на данном материале нельзя себе представить гравировки, никакой гравер не станет на нем гравировать. Разве ты не видишь, что, так как воск легче принимает рисунок, чем камень, из воска делают печати, а из камня не делают. Следовательно, все познанное доступно познанию, а творец недоступен»⁶. Здесь прямое отождествление Бога с камнем, по которому резьба-гравировка познания невозможна. Кстати, и в отношении дела познания характерно это сравнение: оно уподоблено ювелирно-граверному ремеслу, филигранному, с драгоценными материалами-камнями дело имеющему, — а не там *дыханию* иль *зрению*, *освещению* и т. п., с чем познание сравнивается в эллинско-европейской и индийской традиции. Теперь мне понятнее становится, почему в недалеком от Аравии, где ислам возник, иудействе небо обозначено как «вердь», что всегда удивляло меня. И знаменательно, что «материя» по-арабски обозначается словом, значение которого — «драгоценный камень» — «джхр» — «джавахер» (множ. число), тогда как в индо-европействе «материя» = «мать», а по-гречески — «хюле» = «древесина» — вещество пористое, влаговоздушное, между небом и землей...

Но продолжим вникать в скрижали Земли в пространстве, где расположились страны ислама. «На одном конце этой полосы Гоби, на другом Сахара, между ними пустыни Средней

Азии, Ирана и Аравии, прерываемые узкими морскими заливами, речными долинами и оазисами. Среди пустынь и вдоль них каймой расположены травянистые степи»⁷.

Ислам возник в Аравии среди бедуинов-кочевников, и народы-кочевники, а не земледельцы тут субъекты истории, объединившие страны и народы крышей единой религии и шкалой ценностей. По отношению к земле они второзажны: за них трудится-пасется скот, и труд его — в еде, и не в производстве чего. Опора тут модель-образец — не растение, а животное, так что не земля, а надземие, горизонталь-плоскость, по которой снуют по нагорьям-платогорьям срединного пояса Азии, — здесь многозначительна. И как привыкли они верхом на животных существовать, так и арабы и турки оседлывают себе народы-земледельцы, завоевывая их, мирных-травоядных: население Египта, Месопотамии, Хорезма... — и потом существуют, точнее: сосуществуют с ними в качестве второго их этажа, составляя сословие господ-начальников, восседающее верхом на земледельцах и ремесленниках, как ранее на своих конях и овцах.

Земледельчество, при котором все люди распластаны по плоскости земли, в нее врубаясь, одноуровнево все бытуя, приучает к идее-принципу равенства и однородности всех и к самостоятельности личности, как самостоит вертикально дерево и растение. Кочевник же не самостоит, а лежит на коне, зависим, раб коня — того, кем он повелевает; так что психика господина исходно рабская: зависимость и покорность = «ислам» (буквально и значит — «покорность»). А психика равнины земледельческой — равенство вертикально на ней расположившихся трудящихся: никто никому не господин и не раб. Так это в лесу и на поле: хоть ты сосна, а я травка, но все мы одну матку сосем — мать сыру землю, прямое отношение к ее любви и подаванию имеем; чувство собственного достоинства оттого у каждого здесь есть: оно снизу питается.

Не то у кочевника: в нем исходно чувство зависимости (не свободы, что главная ценность в человеке Запада) — от скотины своей хотя бы, и нужно обязательно «быть на коне» = господином, верховым, отделенным от земли, но... — приближенным, значит, к небу! Оттого тут науки астрономические

развились еще с халдеев: к небосводу, а не к земле чувствует тут большую близость человек.

Здесь разработана культура чувственного блаженства, которой не ведает Запад христианский (чьи блаженства, по десяти заповедям Иисуса – душевно-духовные: «блаженны нищие духом...», – а пейзаж исламского рая – сады и гурии для чувственной неги), трудящийся вечно, где даже богач не блаженствует, но озабочен, тревожен еще более себе на-трудить потенциалу на предпринимательство обширнейшее. «Жадность фраера губит» – как точно эта блатная половица западный принцип уличает: тут недаром «фраер», т. е. «фрай» = «свободный» + «херр» = «господин» – принцип западного человека как личности: быть сам себе господин, «фон барон» (Freiherr – «барон», по-немецки). В исламе человек господин не себе, но обязательно другому, хоть одному – хотя бы жене и домочадцам. Для того здесь женщина принципиально унижена: чтобы самому последнему мужчине = «человеку» еще было над кем восседать-величаться. В земледельческих же космосах женщина-мать, как представительница Великой Матери(и)-Земли = богиня, повелительница, Богородица. Недаром нет этой религиозной идеи в исламе – «Богорождения» и Богоматери(и), как это в христианстве = крестьянстве – земледельческой религии умирающего и воскресающего Бога = зерна.

Не столько труд, сколько власть – источник богатства, которое выпадает как бы с неба по уделу Аллаха. Тут жми – и выжметя, как сок граната – фрукта богатой плодородящей природы земледельцев окрестных, и из граната выйдет драгоценный камень – рубин или еще что... Да, они тут сочетаются: *плоды и камни драгоценные*, как и кочевые жители бесплодных плоскогорий – с роскошнейшими долинами рек и оазисов, где все растет избыточно: меж Тигром и Евфратом, где Эдем помещали, долины Дуная, куда болгары и гунны-венгры, тоже кочевники первоначально, из Центральной Азии нахлынувшие, долина Нила – Египет, первая добыча арабов-бедуинов, и др.

Так что добыли мы в этом рассуждении-пробеге важный принцип космообразования здесь – ландшафт исла-

ма двояк: слагается как из плоскогорий и степей и пустынь Центральной Азии, откуда периодическими извержениями скатывались лавы народов кочевых, так и в равной степени из преизобильнейших плодородием естественным и землевозделывательным долин-равнин по великим рекам, скатывавшимся с этих гор-плоскогорий еще до кочевых народов – как бы их предвестниками-предтечами – буквально: ведь реки – текут... Так что будущие народы-кочевники, повелители, как бы забросили поперед себя с гор свои реки великие – как бразды-вожжи для повелевания покорно осевшими там, стекшимися народами.

Итак, ислам = кентавр всячески: человек – на коне, кочевник – на землепашце, мужчина – на женщине, господин – на рабе и Небо – верхом на Земле. Небо – чистая книга с письменами звезд ясными: там на тверди скрижали выгравированы – Коран предвечный, несотворенный. Оттуда и Судьба спускается как уделы всему. Астрология, гороскопы, звездочеты, фатализм – это все от ясного неба. В мутных небесах Запада и Севера Европы на небе не прочтешь Предопределения. А где же тогда его искать? В сердце, в «я», в личности, в натуре-характере, в воле: чего хочешь и сделаешь – то и есть твоя судьба.

Вообще **ФАТАЛИЗМ** – идея тропиков и субтропиков, средиземноморства: Испания, где католицизм с мавританством стакнулся, Эллада с роком Ананке, Франция с ее дуализмом Предопределения и Свободы воли... Это все космосы с ясным небом, где волю высшую читать можно. А севернее, в германских и славянских землях Предопределения не знают с неба, а – снизу: из Матери-Земли, как у древа-растения; и прораствание «я», природы человека есть не **ПРЕД-**, но **САМО-**определение его: всяк своего счастья кузнец: ургийно, по-мастеровому удел изготавливается. И именно Мать-Земля снизу наводит-направляет: как растение – расти, так и человека-сына = свое щупальце на Небо – Эдипово свергнуть Отца. Да: воля и характер в человеке – это дар низа, близкодействия Антеева, сына Геи, способность противиться отцовым письменам Неба, которые к тому же и не очевидны, но сокрыты, тайны. Оттого наука и мысль в

Европе к низу опыта прикованы: на ощупь эксперимента-эмпирии познавать, продвигаясь декартово шаг за шагом в невидали бытия, наука в связи с техникой. В космосе же ислама мысль вперена в эмпирей ясного Неба, есть более умозрение, чем прагматика.

Итак, Небо распростерто как книга вечного суда: и Аллах = «Господь в День Судный» (таков его постоянный эпитет). Бог — прежде всего судия: грозный или милостивый — это вторично. В христианстве же Он еще и Отец: этого атрибута Аллах не имеет (как и Бог Израиля). Его атрибуты — Господь, Судия, Творец: Он все сотворил — и нам ничего не оставил добавлять к бытию. А ведь это: призванность к сотворчеству с Богом — важнейшее в самоощущении западного человека, чем и освящается его бурно-ургийная деятельность в мире. Бог христианства, будучи еще и Отцом, умален в качестве Творца и оставляет-предоставляет творчество Сыну = человечеству, роду людскому, который свободен в своих путях: раз сам Бог так унижен и очеловечен: Отцом стал и Сыном, т. е. до —гонии опустился материнской, — то и человек в амбиции Богочеловечествования подымается.

Бог ислама более сух и жёсток: не родитель Он. В исламе у человека нет «я» и личности, свободы воли, тенденции пробиваться сквозь жизнь, самому строить свою судьбу. «Ведь уделы распространены на всех, и каждому достанется то, что назначено ему. Ты не терзайся особенно из-за удела, он от стараний не умножится. Ведь сказано: живи усердием, а не усилиями»⁸. А ведь «Царствие небесное силою берется», — сказано во христианстве. И Сила — важнейшее понятие западной цивилизации: и в механике Ньютона она все к уравнениям сил приводит. Сила воли — деятельный индивидуализм, самореализация, самостроительство личности...

Личность — «персона»: от *per se* (лат.) = «через себя», «посредством себя», т. е. нутряна-недряна она, а не раскрыто-небесна, светова лишь. И это тоже связано с маловидностью небес-светил и с многоглагольностью всяческой Земли в космосе Средней Европы и России, где земля рыхла и шумом лесов разговорчива с человеком, да и реками-озерами, морями-океанами... В космосе же ислама земля — твердыня

камня, тупа и молчалива: ни лесов, ни вод; даже плодородие долин по великим рекам – не Земли рождение, но с гор, с Неба стекает (почвы лёссовые), как и ливни, что плодородят плато и пустыни...

Городские конфессии

Город, жизнь в нем – сильно влияет и преобразовывает религиозное чувство и сознание. Горожанин – вне Природы, земли (мостовой, булыжником и асфальтом от земли отрезан), времен года (менее зависим от них и чувствителен: ровная температура в домах поддерживается: отопление, кондиционеры...), зато более в Культуре со-держится, в деяниях Труда. И потому женская ипостась Божества: Мать Великая, Мать сыра земля, Богоматерь... – тут менее чувствуется, переживается, зато нарастает важность мужских ипостасей: Бог-Творец, Бог-Святой Дух, Бог-Сын-Логос-Слово... – все более надземное, по вертикали ввысь. Земледелец же и кочевник более ориентированы по Горизонтали: Даль, Ширь, Путь-дорога – словом, Пространство; а у земледельца – еще и Вертикаль, но – вниз.

Горожанин более самочувствует – себя, «я», нутрь свою, а не природу вне и космические стихии. Уже у Сократа этот переход. До него – натурфилософы, выдвигавшие в первоначало Единого – стихии: Фалес – воду, Гераклит – огонь, Анаксимен – воз-дух, Ферекид – землю. Сократ же, кто сугубый горожанин по быту и пространства его – Акрополь, агора, рынок, ну и дома, где на симпозионах философствовал, – он брезгливо к природе и стихиям, зато обратил Ум свой на «познай самого себя», человеке, что есть Справедливость в устройении социума-полиса = города-государства...

Подобная метаморфоза совершалась и с христианством. Возникло оно на земле Галилеи, но тяготело к большому городу – Риму, Византии-Константинополю, Александрии – там распространялось. А уж когда утвердилось на Севере, в городах Германии, там в Протестантизме и Лютеранстве, Кальвинизме отмирает значимость Матери Бога (что еще в католицизме значительна – Мадонна...) в культе и сознании

верующих, умаляется Любовь и эмоциональная сторона религии, зато нарастает сторона спиритуальная, рацию и вера — «спасение верой» и перевод Писания на национальные языки, так что Слово-Логос уже напрямую входимы в каждого человека, его может посещать Святой Дух — и он вправе пророчествовать (так во множестве образующихся сект). Так же труд человека и его богатство или бедность становятся указанием его предназначенности к спасению или гибели (в кальвинизме, пуританстве). Бог интровертируется: раз царствие Божие внутри нас, то и Грех и Благодать... — острее нравственно-психологические аспекты в религиозности. Самость личности нарастает — и самостоятельность благодаря труду, но и самоответственность за Добро и Зло в Бытии: Как Бог внутри нас, так и Грех, искуситель-Дьявол консолидируется. Черт чувствительнее тут: Фауст, Мефистофель... А Лютер запустил в Черта чернильницей, зря его в углу комнаты.

На природе же, в жизни земледельца, христианина-крестьянина, — «нечистая сила» во множестве стихий, более язычески чувствуется: налетает ветер, ураган, вьюга... «В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам»... (Пушкин. «Бесы»). ...Но не персонифицируется «нечистая сила» в монообраз: Дьявол, Сатана, Люцифер, что равномошен Богу Единому. Бог = вертикаль вверх, Дьявол = вертикаль вниз: тянет к падению. Для земледельца же низ, земля и подземие = плодородящее лоно Матери сырой земли, рожающее недра, чрево, зона Блага, а не Аид, Ад...

В России же, хотя приняли христианство и даже «крестьянством» назван земледельческий народ, но Христа мало чувствуют и понимают, зато всю Троицу отгеснила Богородица, Матерь Божия, что и Покров над Святой Русью, и отождествлена в народной вере с Матерью сырой землей. У Достоевского в «Бесах» блаженненькая «хромоножка», Марья Тимофеевна Лебядкина, религиозно одаренная, как передает разговор с одной старицей: «Богородица что есть, как мнишь?» — «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». — «Так, говорит, — богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается

радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься». Вот она — вертикаль вниз — колодец из слез человеческих! И тут же — характерный для Руси ландшафт, где обостряется религиозное чувство: «Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу... Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное — любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру как стрела бежит, узкая длинная-длинная»⁹. «Косые лучи заходящего солнца» — лейтмотив у Достоевского, тогда, в сумерки самое щемящее на Руси религиозное чувство, где и тоска, и грусть сопровождают уход солнца в бесконечный простор...

Земледелец разомкнут наружу в религиозном чувстве, а не уперт внутрь себя и в чувство греха. Горожанин же, замкнутый в себе, во плоти, как в стенах города, сильнее чует душу и «я» и внутреннюю жизнь, а там — чернь и грех. Как и «царствие небесное» там, в сердце указано ему находить-развивать, и там, в сердце, — и Бога, но и корень помысла злого находить. Ну и в Со-вести иметь в себе надзирающее око Божества. У интеллигента же это — в самокопании рефлексии и в «комплексах» выражается...

¹ Мицкевич А. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1955. Т. 2. С. 246.

² Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990. С. 86–87.

³ Там же. С. 88.

⁴ Там же. С. 89–90.

⁵ Виппер Р.Ю. История средних веков. М., 1947. С. 80.

⁶ Кабус-намэ. М., 1958. С. 49.

⁷ Виппер Р.Ю. Указ. соч. С. 80.

⁸ Кабус-намэ. С. 62–63.

⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л. Т. 10. С. 116.

ЛАНДШАФТ СВЯТОЙ ЗЕМЛИ
В ОПИСАНИЯХ ХРИСТИАНСКИХ ПАЛОМНИКОВ
КОНЦА XVI ВЕКА

Различия в применении терминов «пейзаж» и «ландшафт» при анализе категории пространства нарративного текста в той или иной степени обусловлены традициями словоупотребления. Понятие «ландшафт» используется с определениями «географический» и «культурный», а термин «пейзаж» чаще подразумевает описания «картины природы», и потому при рассмотрении источников XVI в. трактовка значений «пейзаж» и «ландшафт» имеет принципиальный характер. Описание природы, подчиненное эстетической или нормативной задачам, тяготеет к субъективному восприятию и выражает в большей степени видение и подход пристального и нередко пристрастного наблюдения. Ландшафт же предполагает стремление к объективации описываемого, и, как следствие, его целью не является оказание определенного воздействия, он призван точно и объемно зафиксировать изображаемое, что вызывает необходимость избирать максимально разносторонние и дистанцированные точки обзора. Данное различие между пейзажем и ландшафтом, разумеется, несколько условно, и не претендует на абсолютизацию, но довольно ясно выражает своеобразие области использования понятий во французской и немецкой традициях, из которых и были заимствованы термины.

Реальный или вымышленный пейзаж в той или иной степени создается взглядом наблюдателя, а потому диктует определенную динамичность изображения. Направление этого взгляда легко определимо и именно оно задает полноту обзора, его символичность, реалистичность или эстетизацию.

Ландшафт в строгом смысле слова есть более обобщенное и вместе с тем детализированное копирование определенного комплекса, системы элементов «картины природы», описываемой наблюдателем. В отличие от пейзажа — он предполагает изначально некую последовательность в описании и подчиняется траектории взгляда — ландшафт связан не с точкой зрения, а с широкой панорамой и подразумевает не только визуальное впечатление, но информированность автора, его знание местности, климата и т. п., которые не обусловлены с непосредственным зрительским опытом. Кроме того, ландшафт тяготеет к схематизации и деталям — для него важны размеры отдельных фрагментов, соотношение их, взаимное расположение и функционирование; вместе с тем ландшафт подразумевает статичность и основан на принципе обобщения, он требует определенной дистанции между человеком и объектом наблюдения. Это, в свою очередь, повышает значение не эмоционального, а рационального фактора восприятия — информированность наблюдателя, его знаний, навыков, априорного отношения к изображаемому.

Таким образом, ландшафт предполагает системное мышление автора, его умение абстрактно мыслить. Поэтому корректнее использовать именно данный термин, так как он содержит в себе в скрытом или явном виде *характеристику* и человека, и географического пространства, а не только предлагает личностное видение (как пейзаж). В этом смысле можно говорить, что применение терминов «пейзаж» и «ландшафт» зависит от конкретных источников, авторства, а также адресата повествования.

В центре рассмотрения находятся два нарративных памятника последней трети XVI столетия: описания путешествий в Святую землю польского и русского паломников — путевые записки польского шляхтича литовского происхождения Миколая Радзивилла-Сиротки¹ и русского посла царя Ивана Грозного купца Василия Позднякова². Будучи современниками, эти люди принадлежали к разным христианским конфессиям и культурам. Оба были светскими, хотя и глубоко верующими людьми. Кроме того, важным критерием для выбора именно этих произведений стала чрезвычайная

популярность этих текстов. Путешествия Н. Радзивилла и В. Позднякова (он вошел в историю русской литературы первоначально под именем купца Трифона Коробейникова), в Польше и России многократно переписывались и переиздавались вплоть до XIX в. В течение долгого времени они являлись как источниками сведений о Святой земле, так и историко-географическими сочинениями. В нашу задачу входит рассмотрение сходств и отличий в описании природного ландшафта Святой земли, в первую очередь Иерусалима и его окрестностей³ (ил. I, II).

Тексты католического и православного паломников относятся к особой разновидности литературы путешествий с присущими ей особенностями изображения географических объектов. Современные исследователи, выявляя типологическое своеобразие в описании географических пространств, особое внимание уделяют позиции наблюдателя (внешней или внутренней) отмечают динамику самого пространства (в категориях открытость—закрытость; изменчивость—равновесность, экспансивность—статичность). Эта типология имеет важное значение при изучении путешествий, поскольку определяет выбор конкретных методических приемов. С их помощью можно обнаружить точки соприкосновения и расхождения между «реальностью» и «образом» путешествия, которые и становятся полем, где формируются стереотипы пространства и человека⁴. Географическое пространство в описаниях Святой земли XVI в. Радзивилла-Сиротки и Позднякова в таком контексте можно отнести к типу нединамичного, статичного, хорошо освоенного пространства, обладающего стабильными образами, но наблюдатель занимает в нем внешнюю позицию — она остается таковой и при его постоянном перемещении. Подобная дистанцированность во многом задает основные координаты изображения, и избранный в итоге ракурс дает определенное искажение. В чем оно состоит, станет ясно ниже.

Общим и для Радзивилла, и для Позднякова является традиционный для этого жанра план изложения, продиктованный главной задачей путешествия — дать описание достопримечательностей Святой земли, которое могло бы служить

путеводителем для паломников и должно было стать зримым образом для тех, кто стремился совершить мысленное путешествие в священные для каждого христианина места⁵. Оба автора важное место уделяют мотивации путешествия в Палестину: литовский шляхтич предваряет повествование подробным рассказом о данном в связи с тяжелой болезнью обете, русский купец начинает с упоминания о целях русского посольства, во главе которого он оказался довольно случайно. Таким образом, уже сама причина, побудившая паломников отправиться в трудный и опасный путь, задает отличие в отношении верующих к самому пути: польский католик совершает его самостоятельно, следуя личной интенции и исполняя свое обещание, данное Господу; православный купец из Московского государства направлен в Святую землю царем Иваном Грозным и его посещение Иерусалима преследует и вполне светские цели. Если для Раздивилла осуществление запланированного путешествия есть реализация его воли и благочестивых намерений, то для Позднякова оно – невероятный случай, счастливое стечение обстоятельств, и потому ощущение небесного вмешательства, произошедшего чуда, в сочинении православного паломника становится подспудным лейтмотивом повествования.

Описание паломничества польского шляхтича отличается детализированностью, тщательность фиксации малейших событий и происшествий на пути следования из Венеции через Грецию на Святую землю и обратно. Несмотря на то что само изложение представляет собой дневниковые, почти ежедневные записи с точной датировкой, именами людей и географическими названиями, Радзивилл, безусловно, был знаком с европейской традицией паломнических сочинений и прибегал к ним. Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что описание строится по известной схеме, которая мало менялась на протяжении вековой истории паломнических путешествий, в особенности когда речь шла о «паломничестве паломничеств» – в Иерусалим⁶. Сначала называется пункт следования, указываются маршрут и возможные пути, ведущие к этому месту. Затем в общих чертах дается описание местности, имеющее сугубо практическое

значение для паломника: важнейшие пункты и достопримечательности, возможные трудности и лишения, с которыми он может столкнуться в дороге. Утилитарность такого рода сочинений сближала их с путеводителем и определяла последовательность изложения, а также регламентировала позиции и ограничивала свободу потенциального автора. Но и в рамках следования данной традиции Радзивиллу удается в значительной мере проявить свое отношение к описываемому объекту, одновременно продемонстрировав и знания, и вкус. Рассказ об известных географических пунктах литовский шляхтич, соблюдая неписанные каноны, дополняет краткой характеристикой местности, ее ландшафта и климата, упоминает основные виды растительности, известных и новых для него представителей флоры и фауны, сообщая об урожайности тех или иных культур. При описании реки приводятся данные о ее судоходности, затем протяженности, направлении течения и особенностях водного потока, называются крупнейшие населенные пункты на ее берегах. Даже описание морского, самого, опасного, пути сводится к оценке обстановки в море (сила ветра, направление, состояние погодных условий), особенностей корабля и т. п.

Подобная последовательность изложения совершенно обычна для этой эпохи и полностью соответствует жанру путешествий, который сложился в Европе к середине XVI в⁷. Своеобразие заключается в другом: в путешествии Радзивилла одна и та же схема описания используется как в рассказе о греческих и венецианских достопримечательностях, так и в той части повествования, где речь идет о Святой земле. Несмотря на явные отличия (о них будет сказано ниже), этот на первый взгляд нейтральный прием все же свидетельствует о возможности косвенного сопоставления несопоставимого с религиозной точки зрения, т. е. истории священной и истории обыденной. Подтверждением может служить и обратный ход. Радзивилл тщательно фиксирует все легенды о происхождении той или иной местности (горы, реки, священные источники, ущелья и т. д.) на протяжении всего путешествия. Многие выводы он делает самостоятельно, на основании топонимики. Причем автор приводит по возможности сведе-

ния не только из библейской истории и античной мифологии, но упоминает местные поверья и языческие легенды, в том числе связанные с «народной» этимологией: «Я побывал во францисканском монастыре... слушал там мессу. Этот монастырь стоит на красивой высокой горе над городом. При нем есть сад, хотя и маленький, но поистине чудесный: в нем растут лимоны, апельсины, лимонии, крупнее которых нет нигде в Греции (о чем говорят и сами греки) ... [из виноградника] этого же сада дважды по сто тысяч бочонков доброго изюма в год выходит, и красного и белого вина в избытке (около 30 тысяч бочек). Об этом нам поведал Марко Секури, венецианец, который сейчас мытником в этом монастыре, и подтвердили итальянские купцы, которые там бывали...

Очень часто на этом островке случаются трясения земли и поэтому дома там низкие; когда я был, земля ночью тоже дрожала, но не долго и не очень сильно»⁸.

Бросаются в глаза особенности этого фрагмента: они вполне «земные», т. е. описаны глазами рядового человека, обывателя. Стиль описания близок к устному рассказу. Характеристика самого места скупа, отмечается точное название и месторасположение. Гораздо больше привлекает внимание автора монастырский сад, причем не его вид или устройство, но конкретные сведения об урожайности, качестве плодов и упоминание информантов. Хотя сад вполне конкретный, его описание скорее обобщенное. Человек — имя его установлено — присутствует в нем только в качестве приложения к цифрам урожая. Эта дневниковая зарисовка скорее напоминает сухой финансовый отчет или донесение: название плода, годовой сбор, источник информации. На первом месте, как видно, стоит практическая ценность этого мини-описания сада, а вовсе не его красота или благоухание, сходное с райским.

Природное окружение в той части записок Радзивилла, которая повествует о Святой земле, интересует автора прежде всего своей возможностью использования даров природы человеком. Мир предстает как некий, хотя и созданный Господом, но материал, средство, годное с различных точек зрения. Любопытный эпизод связан с описанием польским

паломником необычного растения. Оно занимает более трех страниц современного издания и, будучи типичным для стиля повествования Радзивилла, как никакой другой, на мой взгляд, фрагмент, иллюстрирует ход мысли автора и особенности воспроизведения им информации:

«Есть в Сирии и в Триполи... а главным образом в Дамаске один фрукт, отличающийся особенно хорошим вкусом, называемый во многих языках “мауза” (*mausa paradisica*), похожий на наш огурец, только длиннее, толще и растет криво. Обыкновенно бывает до 50 этих огурцов, как лесных орехов, в одном пучке (связке), и под своей тяжестью они как дыни опускаются до земли, и если долго так лежат, сгнивают. Поэтому, пока они полностью не созрели, их собирают и держат в доме, где они постепенно доходят до состояния готовности. Запах и вкус у них ... наших груш, но ими гораздо быстрее насыщаешься, и больше двух (мауз) с хлебом или с сыром съесть нельзя.

Христиане, живущие в этих краях, не сомневаются, что Адам и Ева ели в раю именно этот плод, и руководствуются при этом следующими доводами:

Первое. Яблоки здесь не растут, а еще святой Иероним, переводя Библию, когда слово “мауза” на латынь перевести не мог, так просто и сказал: “плод с дерева”. Это вы можете проверить сами...

Другой довод: если разрезать маузу поперек на дольки, то станут видны прожилки в форме буквы Т, т. е. в форме креста. Отсюда следует, что грех прародителей и стал причиной смерти Иисуса. Однако и в огурцах наших что-то подобное увидеть всякий может.

Третий довод: этот плод растет не на дереве, а на низком кусте, в кулак толщиной... и потому на земле под собственной тяжестью лежит, потому прародители наши и могли рвать эти плоды.

Четвертый: листья маузы шириною в локоть, а длиной в два локтя, из них после грехопадения удобно было сделать пелены (в русском варианте они делали себе пелены из смоковницы. Название банана по-русски – адова смоква. – М.Л.) для тела; но Святое писание говорит, что эти одежды

были сделаны из фиговых листьев. Есть и другие доводы, но слабые.

Этот фрукт возят в Константинополь морем, но поскольку путь долгий, но их срывают еще недозрелыми, и перевозят, засыпав песком, а потом в Константинополе кладут на солнце, где они и дозревают»⁹.

Приведенное описание позволяет воссоздать отношение автора к описываемому предмету природного мира: в нем господствует утилитарный подход. Не сомневаясь в его божественном происхождении, Радзивилл тем не менее склонен воспринимать его не с любованием и преклонением, но с практицизмом. Однако важным представляется и то обстоятельство, что «участие» бананового плода в сакральной истории важно ничуть не менее, чем способы хранения и транспортировки плодов. Это свидетельствует о своеобразной двойственности сознания. Особенность ее в том, в частности, что библейская мифология играет равнозначную и отнюдь не формальную роль в описании. Причем она знакомит читателя не только с историей, этимологией и райским происхождением бананового дерева, но и связывает его с хорошо известной всякому христианину священной историей. Необходимо подчеркнуть, что сама по себе информация о том, что бананы быстро портятся и что, если разрезать их крестообразно, то можно увидеть распятие, для европейских путеводителей по Святым местам была традиционной, начиная с XIV в.¹⁰, и в этом отношении литовский шляхтич далеко не оригинален. Но продуманность, рационально выверенная последовательность изложения (четыре «сильных» довода в пользу гипотезы о райском происхождении плода; наличие контрдовода «и в огурцах наших что-то подобное...») — это явные следы рационализма и знакомства с курсом логики¹¹.

Весьма значимая деталь: один из доводов, оспариваемый католическим паломником о форме креста на срезе плода, несмотря на явную апелляцию к библейским мотивам, естественно сосуществует с прагматическим комментарием о том, что размер листьев вполне позволяет им быть использованными для первых одежд. Своеобразие конфессионального образования допускает и приветствует рациональное обо-

снование того, что по самой своей природе кажется чуждым доказательности.

Миколай Радзивилл в способах своего описания неизвестных для него земель стран Ближнего Востока мало отличается от своих современников. Для того чтобы включить в свое сознание новые, незнакомые предметы, явления и впечатления, они используют два типичных приема: 1) сравнение с известным, заведомо «своим», даже если они используются с определением «свой». Оно осуществляется двумя путями: фиксацией на привычном, знакомом (пример с огурцом) и, напротив, акцентированием отличительных особенностей предмета или явления. «Эпоха выбирает оба пути, но в первую очередь ищет знакомое, несмотря на все широкоवेशательные заявления о новизне»¹². Радзивилл-Сиротка видит в Александрии птиц, «подобных нашей куропатке, которые, однако, летать не умеют. Бегают же они по земле настолько быстро, что даже пес (гончая) не может настичь их никоим способом, пока не загонит в сети»¹³. Д.Э. Харитонович рассматривает эту особенность описания как естественную, ибо «мы видим так, как нам позволяет культура ... полагалось, что неизвестное было похоже на известное и это было не столько явно выраженным утверждением, сколько установкой ума»¹⁴. Однако можно говорить и о том, что такой тип восприятия присущ человеку вообще, всем культурам, поскольку невозможно описать неизвестное и непонятное, иначе как только апеллируя к сопоставлению его со знакомым и близким. А отличительную особенность эпохи, нашедшей выражение и в описании природного мира Радзивиллом-Сироткой, можно распознать в том значении конкретной и броской детали невиданного ранее ландшафта, которая настолько приковывает к себе взор наблюдателя, стремящегося быть бесстрастным, что он становится обычным любопытным путешественником. Вместе с тем прочитывается и начальная установка, определяющая позицию Радзивилла, как и любого другого паломника, в отношении к новой информации: в мире, созданном Господом, нет мелочей. В то же время человек, населяющий этот мир, вызывает гораздо меньший интерес путешественника.

Совершенно иначе выглядит при детальном рассмотрении система отношений наблюдателя и природы в «Путешествии» православного паломника. У нас нет возможности сравнить восприятие Поздняковым природного ландшафта Святой земли и других стран и земель, поскольку автор изначально исключает их из упоминания, повествование начинается практически без предисловия с рассказа о Иерусалиме с его окрестностями — главным и по сути единственным объекте внимания автора. Одним из исключений можно считать своеобразную, но весьма примечательную «оговорку» Позднякова: «а пустыни не как наши в Руси; в тех пустынях нет ни лесу, ни травы, ни людей и не видехом ничто, точию един песок да камень»¹⁵, из чего можно полагать, что автор не очень хорошо осведомлен о значении слова «пустыня» в литературном, библейском смысле слова, что русское понимание «пустыни» в первую очередь как безлюдного места для него не только более привычно, но и первично. Кроме того, в данном фрагменте православный путешественник так же, как и католический паломник, прибегает к универсальному приему описания необычного через понятное. То место, которое в «Путешествии» занимают описания пути к Святой земле, в «Хождении» отдано рассказам о чудесах, доказывающих исключительность православного вероисповедания¹⁶.

Однако очевидны сходства в описании природного ландшафта собственно Святой земли, которое подчинено задаче отображения святынь, связанных с библейской историей. Иерусалим и его окрестности весьма важны для авторов паломничеств, именно в этой части повествования особенно явственны конфессиональное и культурное своеобразие их восприятия и способа передачи впечатлений.

И Позднякову, и Радзивиллу присуще необычное отношение к этому особому географическому пространству, которое было отмечено Ю.М. Лотманом применительно к русским средневековым текстам: «Географическое путешествие рассматривается как перемещение по карте религиозно-моральных систем»¹⁷. Потому паломничество понимается как вполне возможное в реальной действительности перемещение в райское место, в край святости при жизни человека.

Сам факт физического достижения такой цели свидетельствовал о праведности паломника. «И начахом дивитись Христову Человеколюбию, како ны допустил со грехи нашими до святаго града Иерусалима и видети и целовати гроб своего человеколюбия», — пишет Поздняков¹⁸. Это, в свою очередь, приводило к тому, что хождение в Святую землю воспринималось не только как путешествие в те места, где когда-то происходили библейские события, но и как перенесение в мир, в котором святость пребывает вечно. Оба христианских паломника выбирают в качестве объекта изображения главным образом христианские святыни, известные по священной истории. И Радзивилл, и Поздняков видят то, что имеет непосредственное отношение к библейским событиям. Таким образом, в их поле зрения попадают элементы сакрализованного пространства с присущими им качествами вечности и неизменности. Отдельные элементы его детализированы с предельной точностью, особенно когда речь идет о Храме Гроба Господня, Гефсиманском саде, Синайской горе и т. п. — т. е. о самых важных для всякого христианина святынях, — указаны размеры, расположение. В этих фрагментах оба автора, скорее всего, несамостоятельны — они заимствуют приведенные данные из существующих европейских путеводителей¹⁹ по Иерусалиму и греческих проскинитариев²⁰.

Вместе с тем точные характеристики призваны не столько передать эффект присутствия или дать зримое представление о святынях, сколько повторить, воспроизвести снова и снова малейшие их черты, как бы прикоснуться к каждой частичке материального воплощения вечности знака и вещи в единстве, олицетворения и реального бытия священной истории. Примером может служить описание Радзивиллом реки Кедрон: «Через долину Иосафата, которая начинается от гробницы Авессалома ... течет река Кедрон, ее истоки у упомянутого гроба, и поток ее состоит лишь из весенних талых вод и из дождевых струй. Потому что Иерусалим стоит выше, на горе, а с другой стороны — Масличная гора, и эти потоки, стекающие с холмов, питают ее. Летом она пересыхает, однако ниже по течению ... есть каменный мостик, с правой сто-

роны которого, вблизи, находится широкая и плоская скала. На ней видны отпечатки рук, колен и пальцев Спасителя Нашего. В этом месте его столкнули с моста, когда вели его, пойманного, [из Гефсиманского сада]. Это священное место всякий, останавливаясь, целует»²¹.

В изображении Святых мест ландшафт символизирует священную историю, но одновременно и является ею. Представления о цикличности истории, о повторяемости минувшего, типичные для христианского мировоззрения, находят свое воплощение в том, что и Радзивилл, и Поздняков видят перед собой те самые горы, реки, дворцы и даже деревья (например, ливанские кедры), которые фигурируют в священной истории, поскольку изменениям не подвержены: «Пейзажи святых мест – это запечатленное остановившееся время, отраженная “вечность”»²². Вопрос о том, что изменилось с тех времен, неправомерен. Элементы пространства интересуют авторов лишь потому, что являются частью этой вечности. Читатель знает: это не просто реки, горы и долины, а особенные, о них говорится в ветхо- или новозаветной истории; это напоминание – ссылки на Библию – заменяет индивидуальный образ, особенности описываемого объекта, ибо они и так известны. Называние объекта изображения заменяет его описание, включая его в семантически заданное поле, делая сам акт описания излишним. Называние как бы уравнивает и наблюдателя и читателя в правах, одинаково отдаляя их от сакрального предмета, и при этом вовлекая их в отношения сопричастности к изображаемому.

Характерной приметой ландшафта является статичность изображения и отсутствие в нем людей, что, в свою очередь, задает дистанцию между человеком вообще – и сакральным пространством, запечатленным временем²³. Эта дистанция задает и другие характерные приметы повествования: взгляд православного паломника почти не вычленяет из природного и иерусалимского ландшафта ничего земного. Несколько ближе к действительности, как бы «свободнее» от такого жесткого противопоставления сакрального – профанному, вечного – смертному, М. Радзивилл. Его ландшафты менее символичны, в них чаще встречаются люди, но все же

в большинстве своем люди вообще, без личностных качеств и имен. Его взгляд направлен не только на священные высоты, он с любопытством всматривается и в природу, мир вокруг себя, что особенно заметно в начальной части записок, где описывается путь к Святой земле. Однако оба паломника ограничены ощущением osobosti окружающего пространства, его передача и является главной целью рассказов о путешествии.

Неизменность святынь вступает в сложные отношения с другим, как бы параллельным миром, который существует в едином с путешественниками времени и о котором авторы записок говорят совсем иначе. Этот реальный мир – мир несвященной истории – уже включает в себя людей, быт и происшествия, взаимоотношения монахов-христиан с турками, чудеса и исцеления и т. п. Описание этого мира и этой природы строится иначе – оно более динамично, но в той или иной степени несет на себе отпечаток сакральности пространства, отчасти выпадая из него, но подчиняясь его законам изображения. Таким образом, сакральность объекта изображения изменяет временную систему координат: авторы пребывают в двувременном измерении: в сакральном и земном, реальном. Эта черта – дань средневековой традиции в описании паломничества²⁴.

Авторы не задаются вопросом, изменилось ли что-либо в течение столетий на описанных в Библии землях. Создается впечатление, что те черты и особенности, которые подмечают путешественники в ландшафте Иудеи или Галилеи, значимы для них только потому, что их не коснулась время. Знание библейских событий и персонажей первично, оно и определяет восприятие паломником окружающего мира. Даже природа существует вне времени, лишь иллюстрируя священную историю. Но при этом описания садов и полей Галилеи и Иудеи иногда носят реалистичный характер, хотя и своеобразно понимаемый. Природа и условия жизни человека вызывают неизменное восхищение русского и польского путешественников с точки зрения их благоприятности. Такое восприятие легко объяснимо разительным контрастом со средневропейским суровым климатом. Реалистические

описания приближаются к пейзажным зарисовкам, «впуская» в себя человека. Но главной их целью становится упоминание обилия плодов, высоких урожаев с кажущегося извечным плодородия земли. Это благоденствие укрепляет убежденность Позднякова и Радзивилла в том, что они попали на земли утраченного рая.

«В Галилее, — восторгается М. Радзивилл, — родится много разного жита и плодов всяких, да и сама равнина очень красива, местами переходит в холмы, земля которых также дает хорошие урожаи. В Самарии уже скалы, однако невысокие, но в садах всяких плодов в избытке, а долины между горами на удивление обильны и урожайны, виноградники также обширны и чудесны, а потому всего втрое, и теперь в тамошних селениях живет больше людей, поскольку выращивание плодов не требует таких затрат труда, как возделывание пашни.

Иудея же имеет не столь много зерна из-за больших скал, но олив и плодов, а в особенности вина, несчитано... И все поражает своим обилием; недаром сам Господь Бог назвал землю эту источающей мед и млеко»²⁵. Вторит ему и Поздняков. Описывая посещение православного монастыря на Синайской горе, он упоминает монастырский сад: «Сад же бо вельми предивен и велик и много в нем винограду, миндалю, и груш, и яблук; груш же мы не видели таких сладких ни в ком царствии»²⁶. Сильное впечатление от «обильности» края сглаживается комментарием, что это не есть достижение человеческого труда и терпения, а райская земля, благоденственная самим Господом.

Еще одно сходство в описании природных и рукотворных «чудес» в текстах Позднякова и Радзивилла объясняется особым религиозным трепетом авторов. Это чувство глубоко верующих людей определило их восторженное восприятие виденного. Обращают внимание часто употребляемые в описании ландшафта степени определения: «судownny», «dziwny bardzo», «pięknу» у Радзивилла и «вельми красны», «предивный» и др. у Позднякова. Относимые к зрительному ряду, они, однако, передают не эстетическое переживание, а удивление авторов, их восхищение и душевное умиление. Многократно

прибегают авторы к употреблению прилагательных, определяющих вкусовые качества: «dobrego smaku», «doskonalego smaku» (у Радзивилла), «сладкий» (у Позднякова). Различие связано со степенью интереса путешественников к вопросам урожайности плодов, зерна, живности. Вполне естественно, что гораздо более практичен литовский шляхтич, который постоянно осведомляется о трудозатратах, сбыте, урожайности и т. п. Поздняков такого интереса не выражает, а его восхищение плодородием земли вписано в иной контекст. Святая земля, на которой находился и Эдем – райские кущи, избранные Господом для появления Мессии, – это центр мира, и он не может быть другим. Изобилие и плодородие относит читателя к райскому детству человека, которое к тому же и было, и есть и пребудет в вечности.

М. Рождественская, исследуя древнерусские описания рая и Святой земли, приходит к аналогичному выводу: «Палестина для русских людей, равно как и Рай – весьма удаленное и труднодоступное место. Это благоприятствование паломнику высших сил, это надежный проводник по всем трудным дорогам, цветущая и плодоносная земля, сладость вод и т. д. Описание Святой Земли спроецировано на ветхозаветное описание Рая»²⁷.

Комментарий Радзивилла о том, что собирать столь щедрые плоды земли намного легче, чем возделывать пашню в сочетании с упоминанием сладости плодов, призван напомнить о райском блаженстве, утраченном в результате грехопадения. В его описаниях тесно переплетаются мифологические и рационалистические коннотации. Таким образом, картина природы приобретает символический смысл, стирая конкретное описание реальной местности, и вызывает в сознании читателя знакомое – библейские сюжеты, которые для него явно ближе, понятнее и представимее, нежели реальные ландшафты Святой земли.

В тексте Позднякова изображение природы сведено к лаконичному перечислению. Автор, детально описывая посещения монастырей, храмов, расположение и размеры главных достопримечательностей Иерусалима и его окрестностей, особо выделяет из них только те природные объекты,

которые связаны с библейскими событиями: это Сионская и Масличная гора, Синай, река Иордан, Гефсиманский сад и др. Однако мы не встретим описания их, конкретные признаки и характеристики чрезвычайно редки; само упоминание, название христианских святынь видится главной задачей паломника. Так или иначе, оно важнее для автора.

Одни и те же маршруты польского и русского паломников по Иерусалиму демонстрируют ряд принципиальных отличий в описаниях православного купца и католического магната. Первое касается «выбора» информации, которую автор считает необходимым включить в описание ландшафта. Для Радзивилла существует не прописанный, но заметный даже при поверхностном анализе план рассказа, обязательными его элементами являются сведения, явно лишние и несущественные для Позднякова и характеризующие польского паломника как человека Нового времени. В поле его зрения попадают достопримечательности, связанные не только с библейской, но и с античной историей — ее он трактует со ссылками на труды древних и новых географов и философов. Перед нами не эстетическое впечатление — пейзаж, а оценочная характеристика — ландшафт. Такой практицизм особенно заметен в сравнении с повествованием Позднякова, где это место занимают рассказы о чудесах, исцелениях и легенды местных православных монахов.

Отличия в изображении ландшафта, сделанные русским и польским путешественниками, отражают существенную разницу в их мировоззрении, касающуюся отношения человека и природы. Для Радзивилла окружающий мир, созданный Господом (это особенно заметно в сравнении святых мест и сугубо светских достопримечательностей), изначально прекрасен, но все же он всего лишь — материал, его человек вправе использовать для своего благополучия и в практических целях. Православный же путешественник не отделяет природу от человека, и даже плоды труда на щедрой Святой земле не связаны в его сознании с преобразовательной деятельностью, они представляются Божиим даром, благодатью Господней, которой он наделил священный край. Иначе говоря, Радзивилл и здесь предстает как человек

Нового времени, тогда как Поздняков не преступает границ традиционных средневековых представлений. Природа в глазах человека Средневековья «представляла собою символ невидимого мира. Созерцание земного мира должно было раскрыть мир сущностей иного, высшего плана»²⁸. Это особенно заметно, если сравнить тексты двух православных «Хожений» – игумена Даниила и Позднякова. Первое намного выше по литературным достоинствам и деталям изложения. Возможно, Поздняков и был знаком с ним. Однако основные особенности восприятия пространства в рассказе о паломничестве, совершенном в начале XII в., сохраняются в тексте современника Ивана Грозного. Как отмечает итальянский исследователь «Хожения Даниила», «Игумена Даниила в святых местах привлекает не столько их наглядная, сколько знаковая сущность ... паломничество ... – жизнедействие в священном пространстве – месте проявления божественной силы»²⁹. Эти особенности присущи и описанию Позднякова, в чем видится не только следование канону паломнических рассказов, но и особое отношение к исключительному объекту описания.

Еще одно принципиальное различие православного и католического текстов вызвано, на мой взгляд, задачей повествования и его адресатом. Путешествие Позднякова предполагает слушателя, для которого в рассказе важно все необычное, сказочное, легендарное, связанное со Святой землей. Даже разбивка на части в тексте православного путешественника строится как перечень святынь. Подобное изложение предполагает также *приобщение* слушателя к священной истории через очевидца, как бы заменяя для него реальное паломничество виртуальным и потому детали не столь существенны, важно впечатление, ощущение, сопричастность. Автор выступает только в качестве посредника.

Радзивилл пишет дневник, располагая заметки по датам. Его записки – текст «человека пишущего», обращенный к «человеку пишущему и читающему». Он осознает свое паломничество, совершаемое по обету, не только как акт веры, но и как акт познания. И за это он чувствует свою ответственность как исследователь. Разница ролей наблюдателя объясняет и

определяет точку зрения в прямом смысле слова на объект изображения. Радзивилл видит, слышит и передает максимум информации, он открыт к восприятию и нового для него мира, и вечности Святой земли. Вместе с тем картины природы не фон для рассказа, они даны в плоскости и обращены к разуму, а не к впечатлению, будучи функциональными и отмеченными стремлением к объективности. Поэтому они постоянно вступают в некоторое противоречие с благоговейным старанием Радзивилла запечатлеть элементы сакрального пространства. Задача Позднякова — увидеть свидетельства библейских событий, он замечает главным образом то, что знает (существенная часть памятника является пересказом услышанных легенд и точной передачей греческого путеводителя по Святой земле³⁰), и потому замечания о пустыни — чуть ли не единственное место в хождении Позднякова, которое отражает нечто поразившее рассказчика. Его стремление — ничего не пропустить, ничем не отвлечься, но передать умиление и благодать сакрального пространства. Поэтому в тексте Позднякова нет собственно «картины», а есть как бы схема, детальный план местности, без живого природного элемента. Такой подход диктует и ракурс: образ Святой земли, библейская символика не «занижается», не обмирщается актом присутствия зрителя, оставаясь знаком. Формируется другое, как бы параллельное изображение.

Таким образом, описание Святой земли в конце XVI в. предстает более как обобщенный символизированный ландшафт, нежели как пейзажная зарисовка. Для него характерны оценочность и в католическом варианте — утилитарность и полное отсутствие эстетического начала. Значимой чертой является противоречие пространственно-временных соотношений (нарушение единства места и времени; статичность), связанное с сакрализацией объекта описания. Наблюдатель подходит к природному ландшафту с уже заданной установкой восприятия и с заранее известными параметрами описания. Зримое в восприятии паломника не становится видимым, оно не попадает в его поле, что в значительной мере усложняет привычные для паломнической литературы законы повествования.

¹ Radziwiłł «Sierotka» М. К. Podróż do ziemi Świętej, Syrii i Egiptu. 1582–1584 / Oprac. L. Kukulski. Warszawa, 1962.

² Путешествие купцов Трифона Коробейникова и Ю. Грекова // Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XVI вв. М., 1984 / Подготовка текста, предисл. и коммент. Н.И. Прокофьева. Еще в XIX в. А. Забелин установил, что «Хождение Т. Коробейникова», описывающее паломничество 1582 и 1593–1594 гг., представляет собою незначительную переделку более раннего текста – описания путешествия Василия Позднякова середины XVI в. (См.: *Забелин И.* Хождение купца Василия Позднякова в 1558 г. М., 1884). Его автор был смоленским купцом, занимавшимся торговыми делами в Москве. В составе посольства с дарами для александрийского патриарха Иоакима Василий Поздняков совершил поездку в Святую землю, отчет о ней не сохранился, а описание Иерусалима и его окрестностей под авторством Т. Коробейникова вошло в историю русских хождений в Святую землю. См.: *Рудаков В.Е.* Поздняков // *Христианство. Энциклопедия.* В 3-х т. Т. 2. С. 357 и *Пыпин А.* Паломничества и путешествия в старой письменности // *Вестник Европы.* 1896. № 8.

³ О значении данных паломнических текстов и особенности их функционирования в культуре России и Польши см.: *Лескинен М.В.* Образ Иерусалима в описаниях христианских паломников XVI в. // *Славянский альманах.* 2001. М., 2002. С. 330–344.

⁴ *Замятин Д.Н.* Географические образы путешествий // *Культурный ландшафт: теоретические и региональные исследования.* М., 2003; *Ямольский М.Б.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000.

⁵ И до сего дня такие путеводители не очень изменились. См., например: *Ермакова Н., Ремпель П.* Путеводитель по Святым местам на горе Синай // *Православный паломник.* 2002. № 1 (3) и другие материалы этого издания.

⁶ О некоторых особенностях западноевропейских паломничеств и их жанровом своеобразии см., в частности: *Мельникова Е.А.* Образ мира: географические представления в Западной и Северной Европе V–XIV вв. М., 1998; *Рогачевская Е.* Русское паломничество: общее и особенное (западноевропейские и русские средневековые паломнические тексты о путешествии в Святую Землю) // *Jews and Slavs. Vol. 10. Semiotics of Pilgrimage.* Jerusalem, 2003. С. 136–137. Автор приносит благодарность С.М. Толстой за информацию об этом издании и предоставленную возможность ознакомиться с библиографией современных исследований о паломничествах.

⁷ Об этом свидетельствуют многие исследования, структура которых оставалась неизменной на протяжении многих столетий. К XV в. большой популярностью в Европе начинают пользоваться руководства по ars apodemica, с этого времени всякое путешествие мыслится по модели паломничества, а с середины XV в. меняется отношение к паломничеству в целом. Однако, так или иначе видоизменяясь и расширяясь, схема

изложения человека путешествующего в целом остается неизменной – причем независимо от авторства и эпохи. Примером тому могут служить, например, описания нравов и обычаев различных стран Европы и Азии иностранными путешественниками XIII–XIX вв.

⁸ Radziwiłł M.K. Op. cit. S. 19.

⁹ Ibid. S. 38–40.

¹⁰ Рогачевская Е. Указ. соч. С. 141.

¹¹ Известно, что М. Радзивилл-Сиротка получил хорошее для своего времени образование. В начале жизненного пути он был кальвинистом (принял католицизм под влиянием П. Скарги, уже будучи взрослым), учился в Европе (Лейпциг, Страсбург, Рим, Париж). Таким образом, надо учитывать, что мы имеем дело с изложением известного мотива устами образованного паломника с протестантским прошлым.

¹² Харитонович Д.Э. *Mundus Novus*. Первозданная природа глазами человека эпохи Возрождения // *Природа в культуре Возрождения*. М., 1992. С. 109.

¹³ Radziwiłł M.K. Op. cit. S. 195.

¹⁴ Харитонович Д.Э. Указ. соч. С. 102.

¹⁵ Путешествие купцов Трифона Коробейникова и Ю. Грекова // *Путешествия в Святую Землю*. М., 1995. С. 72.

¹⁶ Об этом см.: Лескинен М.В. Указ. соч.

¹⁷ Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // *Лотман Ю.М. Семиосфера*. М.; СПб., 2000. С. 297–303. *Он же*. Символические пространства // Там же. С. 298.

¹⁸ Путешествие купцов Трифона Коробейникова и Ю. Грекова // *Путешествия в Святую Землю*. С. 56.

¹⁹ Мельникова Е.А. Указ. соч. С. 110–112.

²⁰ Прокофьев Н.И. Хождения как форма древнерусской литературы // *Ученые записки МГПИ*. М., 1970. Вып. 363. С. 12. О роли проскинитариев в паломнической литературе русского средневековья см.: Попов Г.В. Древнейший русский лицевой проскинитарий // *Иерусалим в русской культуре*. М., 1994. С. 87–88.

²¹ Radziwiłł M.K. Op. cit. S. 64.

²² Ужанков А.Н. Указ. соч. С. 24. Автор относит эту характеристику к «Хождению игумена Даниила», но она полностью применима и к тексту XVI в.

²³ Отмеченные черты типичны, в частности, для раннесредневековых хождений – например, игумена Даниила (см.: Ужанков А.Н. Указ. соч. С. 22–28); однако отличия паломничества XVI в. состоит в том, что в поле зрения автора попадают не только сакральные локусы пространства, но и другие объекты – и легендарные, и обыденные. Хотя все указанные особенности в описании святынь остаются традиционнo-средневековыми.

²⁴ Там же. С. 25.

²⁵ Radziwiłł M.K. Op. cit. S. 48–49.

²⁶ Путешествие купцов Трифона Коробейникова и Ю. Грекова // Путешествия в Святую Землю. С. 75.

²⁷ *Рождественская М.* Путь к святости: древнерусские описания рая и Святой Земли // *Jews and Slavs. Vol. 10. Semiotics of Pilgrimage. Jerusalem, 2003.* С. 28. Подробнее об этом см.: *Она же. Святая Земля и Иерусалим как воплощение рая // Антропология религиозности // Канун. 1998. № 4.*

²⁸ *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 77.

²⁹ *Гардзанти М.* «Хождение игумена Даниила в Святую Землю». Литература и богословие на Руси XII века // *Славяноведение. 1995. № 2.* С. 30.

³⁰ Это дало основание полагать, что в основу Хождения Позднякова лег справочный путеводитель, переведенный в первой трети XVI в. в России («Поклоненье Святому граду Иерусалиму») и с некоторыми сокращениями русского переводчика известный и автору Путешествия (См.: *История русской литературы. В 10-ти т. М.—Л., 1945. Т. 2. Ч. 1. С. 542.*)

ЛАНДШАФТ И ИСТОРИЯ

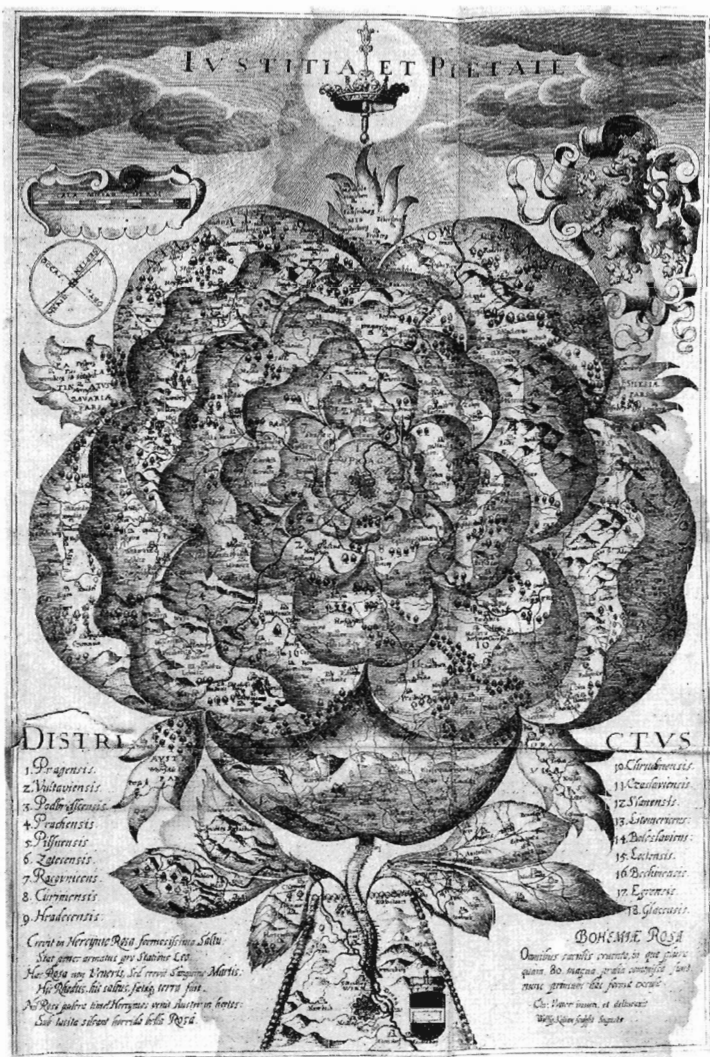
ИСТОРИКО-ЛАНДШАФТНАЯ ОПТИКА ЧЕШСКОГО БАРОЧНОГО ПАТРИОТИЗМА

В комплекс барочного патриотизма, чешского, как и всякого иного, входят история страны, причем в ее легендарно-мифологизированной интерпретации, история и бытие населяющего эти земли народа, в том числе дворянства (шляхты, панства) как квинтэссенции «нации», трактуемой еще как средневековая категория, объединяющая локальное, этническое и этатическое начала. Однако доминантой барочного патриотизма становится его религиозно-сакральный, конфессиональный компонент. Остается в силе средневековый исторический провиденциализм и христианский план спасения человечества, что обусловило понимание исторического процесса как явления прогресса, начиная еще с учения бл. Августина. Однако к этому в эпоху барокко присоединяется открытое эпохой Возрождения понимание «нации» как этничности (при сохранении иерархичности сознания по схеме от низшего компонента к высшему: этнос — государственно-политическая принадлежность — вхождение в христианский универсум). В барокко, в эпоху непрерывных межконфессиональных и «внутринациональных» войн, вновь появляется ветхозаветное понятие избранного народа (национального сообщества), основанного на «праведной вере». Реформация уже усложнила это членение общества, прибавив к средневековым еретическим сектам крупные протестантские церкви, в силу объективных причин приобретших этническую окраску (англиканство, лютеранство, французское гугенотство). На сто лет раньше появился чешский гусизм. Барочное патриотическое сознание, таким образом, имело две доминанты: доказательство древности своего этногосударственного

организма («нации») и верности истинному христианству. «Патрия» эпохи барокко — это древняя страна с населением, происходящим от славных народов древности, верная Христу, что все вместе отражается в том комплексе благ (природных, климатических, торгово-промышленных и, главное, сакральных), которыми Бог наделил эту страну. Конечно, более четко барочный патриотизм был выражен в католических странах, поскольку там первое место в перечне Божьих благ занимали святыни (монастыри, иконы, статуи святых, места паломничества, мощи), благодаря которым данная страна и становилась угодной Богу.

Специфика чешского барочного патриотизма заключалась в истории Чешского королевства, в котором ранее всего развилось реформационное движение (с начала XV в.), ставшее основой некаатолических конфессий королевства, к началу XVII в. объединявших подавляющую часть чешского населения государства. В результате поражения некаатолических сословий и победы католицизма в стране, узаконенной указами 1620-х годов, начался процесс рекатолизации страны и ее народа. Она не была цельным явлением, в ней существовали и сталкивались разнородные тенденции, направленные, однако же, к изменению конфессионально-культурного облика страны. Центральную роль здесь играл Орден Иисуса (иезуиты), деятельность которого в реальности была весьма далека от того негативного типа, который был сформирован просвещенческо-будительским сознанием XIX в.¹, и который ныне успешно преодолевается новым поколением чешских ученых-гуманитариев на основе тотального исследования фактов культуры и отказа от считавшейся традиционно-патриотической, прогрессивной, но оказавшей лишь мутированной будительской трактовкой всей эпохи барокко².

Основой чешского барочного патриотизма стала миссия возвращения чешского «заблудшего» народа, некогда процветавшего в лоне католицизма, на путь истинной католической веры. В этом сходились все силы чешского общества: государственная власть, сословные органы, архиепископ Пражский, независимые от него иезуиты и другие ордена, мещанство и крестьянство, объединявшиеся в многочислен-



Карта Чехии в виде розы.

Гравюра из книги В. Bablin «Miscellenea Ristorika regni».
Bohemiae, 1679 – 1682-е гг.

ные религиозные общества³ и, конечно, дворянство, видевшее в конфессиональной консолидации стабилизацию подданных отношений в деревне. К тому же значительная часть высшего дворянства после Тридцатилетней войны была иноземного происхождения, и главным средством ее инкорпорирования в сословия Чешских земель было именно католическое вероисповедание.

Чешский барочный патриотизм, в котором одну из ведущих ролей играло Общество Иисуса, поставил своей целью доказать национальную легитимность чехов в семье католических народов. Это означало, кроме покаяния в содеянном «грехе гуситской ереси», также религиозный ретроспективизм. Возвращение к культам догуситских чешских святых, прежде всего к культу святого князя Вацлава – патрона всей страны и ее жителей, а также к особому почитанию св. Войтеха-Адальберта, св. Прокопа Сазавского требовало их наглядного выражения. Одной житийной литературы, ориентированной на простого чешского читателя, чем занималось иезуитское издательство имени Святого Вацлава, руководимое М.В. Штейером, было недостаточно. Уже в патриотической концепции Бальбина (также иезуита), выраженной в его многочисленных сочинениях, содержалась идея «священной чешской земли», награжденной Всевышним различными благами, что ставило ее в ряд лучших земель мира. Эта земля / страна обладает также христианскими святынями и памятниками / свидетельствами славного исторического прошлого, включая и гусизм, который Бальбин толковал в основном как борьбу с немцами-завоевателями. Так в среде иезуитов (у Бальбина была целая «дружина») возник сплав священной (христианско-католической) и гражданской (локальной, национальной) истории, что вводило чехов в состав квазибиблейских народов (напомню, что одним из оправданий чехов эпохи барокко в «соблазнении в ересь гуситскую» служили соответствующие места из Ветхого Завета об отступничестве богоизбранного народа израилева).

Итак, в лоне Католической Реформации (Контрреформации, как тенденциозно было обязательным называть этот общеевропейский процесс) в Чешском королевстве сформирова-

ровалась парадигма преобразования страны и народа, выразившаяся в возврате в лоно католицизма, но уже реформированного Тридентским собором и получившего новые культурные формы. В соответствии с этим общим изменением в провиденциалистской трактовке страны менялась историко-ландшафтная оптика, т. е. видение пейзажа и исторических событий в их неразрывном единстве, где главное место отводилось истории священной. Примерно с середины XVII в. начался процесс сакрализации ландшафта страны, основанный на сочетании общехристианских сюжетов, их топосов, помещаемых из географически библейского (ближневосточного) пространства в местное (самый известный пример — перенесение ангелами хлеба, где родился Христос, в Италию, в Лорето и строительство Лорет по всей Европе, включая Прагу), и «своего», местного христианства, выразившегося в поклонении как местнотимым сакральным изображениям, мощам святых, так и в особом пиетете к своему историческому христианскому наследию. В последнем главная роль отводилась чешским святым и местам, связанным с их земным пребыванием. В итоге произошла тотальная сакрализация ландшафта страны, где на каждом холмике, на каждом перекрестке, каждой площади города, местечка, села, на фрагментах строений появлялись часовни, кресты, моровые столпы, статуи святых и другие малые сакральные объекты. Возведение колоссальных барочных комплексов (монастырей, паломнических центров, коллегий, приходских храмов) создавало доминанту этому всеобщему пре-творению естественного пейзажа страны.

Таким образом, сакрализованный пейзаж становился христианским ландшафтом, но, естественно, не библейским, но и не только напоминающим о нем, т. е. квазибиблейским. Он насыщался изображениями «своих» христианских святых и героев, превращался в «патриотически христианский». В Чехии, как, может быть, ни в одной стране Европы, эта специфика стала определяющей. Наполнение географического пространства огромным количеством новых христианских объектов преобразило то жизненное пространство, в котором разворачивалась ежедневная жизнь простого чело-

века, проходили его будни и праздники, что, безусловно, отразилось на национальном менталитете чехов.

Любой культурный ландшафт становится «запечатленной историей»⁴, так или иначе связанной с ретроспективными воспоминаниями и переживаниями значительной группы людей, идентифицирующих себя как этно- (конфессионально-) историческая общность. В мировой живописи лишь романтизм, а затем реализм разрушили историческую (историко-мифологическую) оптику пейзажа.

Историчность ландшафта чешского барокко — это прежде всего (абстрагируясь от общехристианских образов) необычайно большой процент изображений своих, или считающихся своими, как Кирилл и Мефодий, святых. При этом среди видов изобразительных искусств безраздельно господствует скульптура. Именно она в силу своей объемности и способности существовать на открытом пространстве несет на себе основную семантическую нагрузку нового измерения ландшафта. Возникшая в итальянском барокко скульптурная театральность в сакральном топосе создает «*theatrum sacrum*». Отдельные фигуры объединяются в богатые выразительностью, рассчитанные на объемное восприятие и разнообразие точек зрения композиционные группы, которые, в свою очередь, служат частями огромного целого — больших синтезных произведений пластической культуры, наделенных сложной и глубокой программой. Алтари, балюстрады, щиты, лестницы храмовых интерьеров превращаются в театрализованные группы, разнообразное членение которых, натуралистический иллюзионизм и чрезмерная патетика вносят в повседневную жизнь ощущение свершаемого на глазах чуда. При этом очень важно отметить, что в подобных многофигурных композициях заметное место занимают чешские святые. Самым известным примером такого рода может служить ансамбль скульптур Карлова моста в Праге, складывавшийся на протяжении десятилетий. Заказчиками подобных проектов выступали монастыри и дворянство. Своеобразный каталог священных образов, их эталоны, широко разошедшиеся в многочисленных вариантах по всей стране, создал крупнейший скульптор центральнойвропейского барокко М. Браун

в соборе св. Климента в Праге, насчитывающем около 200 изображений⁵. Необходимо учесть, что значение этого собора, ключевого в композиции площади перед Староместской башней Карлова моста, — нового семантического пространственного узла сакральной топографии Праги — возросло и в чисто религиозном смысле, так как вновь ожила старая легенда о том, что св. Кирилл на пути в Рим хранил некоторое время в Праге мощи св. папы Климента, особо почитаемого папской курией⁶. Кстати, в честь этого же святого было названо новое иезуитское училище в Праге — Клементинум. Очевидно, св. папа Климент в христианско-историческом сознании чехов давно «чехизировался».

Особо важной темой чешской барочной пластики стало «Убиение св. князя Вацлава». Среди многочисленных скульптур на эту тему (к одной из них, расположенной в лесном массиве, мы еще вернемся) выделяется алтарная композиция (1729) в костеле св. Вацлава в городе Стара Болеслав — месте убиения святого, созданная М. Брауном⁷. Форма скульптурного «священного театра» доведена здесь до совершенства, соразмерность скульптурных фигур человеку и их положение, близкое к полу костела, снимает тот дистанцирующий «священный трепет», который католик испытывал перед барочными алтарями. Общее решение композиции (архитектор Ф.М. Канька) соответствует идеологеме неразрывной близости чешского народа и его главного небесного заступника, приближает зримо выраженный эталон мученичества к реальной жизни.

Историко-ландшафтную локализацию в барокко нашел второй по значению чешский святой — пражский епископ Войтех (Адальберт). Поскольку реальный Войтех был относительно мало связан с чешским географическим пространством, его скульптурными изображениями были отмечены «галерея святых» на Карловом мосту (Ф.М. Брокоф, 1709) и Марианский столп в основанном им Бржевновском монастыре (К.Й. Хирнле, 1739)⁸.

Гораздо обширнее (во всех смыслах) представлен Св. Проккоп — аббат Сазавского монастыря. Барокко «забыло» о его антинемецких настроениях, о сохранении в Сазаве кирилли-

ческой письменности и культе свв. Бориса и Глеба. Св. Прокоп превращается в могущественного, властного церковного начальника, главная заслуга которого — изгнание бесов, в основном из окружающего пространства. Таким он предстает на картинах и гравюрах XVIII в. В ареале же Сазавского монастыря, в XIII в. переданного немцам, уничтоженного гуситскими войсками в XV в., в эпоху барокко возрождается церковная жизнь. Самое примечательное в этом явлении то, что почитание св. Прокопа идет по принципу «народного христианства»⁹: окрестности Сазавы насыщаются колодцами, источниками, крестами, часовенками, камнями св. Прокопа¹⁰, что, учитывая программное славянство самого святого, типологически сближает покровителя чехов с формами культа святых, распространенными у русского народа. Само же пространство вокруг Сазавы тотально сакрализуется, точнее христианизируется, поскольку из него святой при помощи новосозданного барочного инструментария полностью изгнал нечистую силу. Равным образом в барокко расцветает культ полулегендарного Иоанна-пустынника: если ранние сведения о нем более чем сомнительны¹¹, то его барочный топос (пещеры, кресты, камни, колокола и т. п.) лишь немногим уступает другим, намного более популярным чешским святым¹².

Однако наиболее топографически распространенным стал культ нового чешского святого Яна Непомуцкого. Канонизация этого человека, уверенности в реальном существовании которого почти нет никакой, была произведена Римом на волне нового католического наступления в 1729 г. Она имела длительную подготовку в самой Чехии, где Ян Непомуцкий стал образцом нового типа святого: он не связан с государственной властью и церковной иерархией, он простой исповедник, отказавшийся нарушить тайну исповеди даже по приказу короля Вацлава IV, следовательно, он священник очень честный (что было всегда относительной редкостью), близкий народу, принципиальный в своих обетах до самого конца. Он не имеет оттенка локально-исторического святого, так как подвигом своим подтверждает общехристианское правило тайны исповеди. Тем самым

впервые чех (!) достигает уровня общекатолического святого: его культ распространяется в Италии, Германии, Австрии, Венгерском королевстве, Польше. Прославление Яна Непомуцкого стало символическим завершением программы возрождения догуситской славы христианской Чехии. Не случайно для канонизации был выбран 1729 г., когда в Чехии широко и торжественно отмечалось 800-летие мученической кончины св. Вацлава¹³. Сочленением этих культов создавалась новая чешская историческо-христианская оптика. Ландшафтной реализацией нового культа стала буквальная перенасыщенность пространства, в особенности открытого, скульптурными изображениями нового святого. Именно эта перенасыщенность, избыточность была одним из наивысших проявлений чешского барочного патриотизма, доказавшего, что чех, о котором почти ничего не известно, кроме честного выполнения своего долга, может быть в общекатолическом масштабе носителем христианских ценностей. Другим следствием той же избыточности стало глубокое проникновение культа Яна Непомуцкого в народную культуру, в том числе в ту ее область, которую можно назвать аутоидентификацией.

В новом барочном архитектурном облике страны, на века в целом сформировавшем ее характер, разительным контрастом к господствующим формам прозвучала «барочная готика» уроженца Чехии Я.Б. Сантини-Айхеля. В целом его архитектуре был присущ повышенный спиритуализм, скрытый символизм и усложненное решение пространства, что сделало его любимым зодчим монашеских орденов. Ретроспективный синтетизм Сантини позволил именно ему воплотить чешско-католический религиозный ретроспективизм в архитектуре, вернувшись к некоторым формам архитектуры эпохи Карла IV, что и создало уникальность «барочной готики» в Чехии XVIII в., проявившейся в костелах в Седлеце у Кутной Горы, Кладрубах, Ждяре-над-Сазавой (все – первая четверть XVIII в.). Обращение к наследию догуситской готики было вызвано теми же устремлениями чешского барочного патриотизма, что и реновация культов земских патронов с их последующей широкой репрезентацией в ландшафте. Готические формы Сантини использует не как декор или



Дж. Сантини-Айхель.
Интерьер костела в Кладрубах. 1711 – 1725-е гг.

цитаты, не как внешнее подражание, что получит распространение в европейской архитектуре несколько позднее, положив начало эпохе «историзма». Для Сантини это естественный строй мышления, архитектурно-тождественный устремлениям барокко к надматериальности, из чего следует глубокая органичность и целостность этого на первый взгляд эклектического соединения¹⁴. В определенном смысле, прежде всего религиозно-историко-культурном, «барочную готику» Сантини следует поставить в один ряд с бароккизацией чешских святых патронов.

Мы рассмотрели лишь один тип сакрализации чешского ландшафта, связанный с деятельностью церкви, прежде всего иезуитов. Однако историко-ландшафтная оптика чешского барочного патриотизма имела и другой аспект, связанный с высшим сословием и породивший тот тип ландшафта, который следовало бы назвать шпорковским.

Он должен быть так назван в честь графа Франтишка Антонина Шпорка (1662–1738) – крупного землевладельца, мецената, тонкого ценителя искусств, страстного охотника, вольнодумца, создавшего собственную систему природопонимания через текст самой природы, трактуемой как выявление человеком ее скрытых символов, т. е. через культурный ландшафт. «Шпорковский ландшафт» специфичен, во многом обусловлен личностью графа, но в то же время несет в себе то общее, что позволяет не ограничиваться локусом шпорковских поместий, а говорить именно о типе, созданном там, но частично проявлявшемся и в других частях страны (например, в Цитолибском панстве потомственного чешского дворянского рода Пахта).

В шпорковском ландшафте, наиболее ярко представленном в таких местах, как Лыса-над-Лабой с окрестностями (в реконструкции) и знаменитый Кукс, сложилась цельная система гармонического *со-бытия* Бога, природы, святых и людей, занятых своими делами. При этом природная среда тотально сакрализировалась, но несколько по-иному, чем у соседей и врагов Шпорка – иезуитов. Те *наделяли* природу сакральностью, он же (ибо сам был автором всех существенных проектов) *выявлял* сакральность, в природе уже содер-

жащуюся. Может быть, в этом и состояло «вольнодумство» вельможи, подозревавшегося иезуитами в ереси и задним числом причисленного к «отцам» масонства.

Весь шпорковский ландшафт представляет собой работу духа через природу посредством рук и разума человека. Здесь не место вдаваться в подробный анализ деятельности и взглядов Ф.А. Шпорка, тем более, что это великолепно сделано в солидной монографии П. Прайсса¹⁵. Для нашей темы важно понимание Шпорком священной (библейской и позднейшей христианской) истории как совершающейся здесь, сейчас и всегда, т. е. константная этернизация момента, локусом которой (поскольку она абсолютна и духовна) может быть любое место, в том числе родная страна, а еще точнее – владения графа. Отсюда в шпорковском ландшафте не хронологическое, а сущностное, вневременное единение образов ветхозаветных, новозаветных и исторически чешских.

Сама земля, ее недра и воды уже божественны, лишь стоит выявить их сущность соответствующими сооружениями. Так, храмовый «священный театр» приобрел новое, общеприродное звучание и поэтому буквально вышел на лоно природы.

В Лысе-над-Лабой Шпорк создает сад при замке, который состоял из сложно геометризованных аллей, боскетов, подстриженных по французской моде растений и целого комплекса скульптур, над которыми потрудились ученик М. Брауна Ф. Адачек и знаменитый И.Ф. Платцер. Были представлены 12 месяцев, Времена года, Солнце и Луна, олицетворения сил природы и любви («Венера и Адонис»), континенты, а также львы и сфинксы¹⁶. В итоге перед посетителем представала антиклизированная картина мира, Вселенной в ее скульптурно овеществленных символах. Природа являла посвященному посредством искусства свой тайный смысл на лоне самой же природы. Парк, таким образом, становился «алтарем» Храма Природы, единением храма земного и храма небесного¹⁷.

В некотором отдалении, в лесу на берегу реки Лабы, был сооружен целый комплекс. На развилке дорог среди леса стояла (и теперь стоит) пустынь св. Вацлава (1690-е гг.), представляющая собой стену, в углублении которой находится выполненная в низком рельефе сцена убиения свято-

го. Рядом стоят две гигантского размера каменные статуи Ангелов – блаженной и позорной – смерти (по атрибуции И. Коржана – работа молодого М. Брауна 1712 г.¹⁸). На пути от пустыни к Лаббе находился летний дворец с садом, далее «чудесный сад», где были различные скульптуры, среди них Распятие, где из ран Христа капала вода, символизировавшая кровь Спасителя. Тем самым в едином сакральном комплексе были объединены 4 стихии (земля, вода, воздух, огонь в факелах ангелов), земное и небесное, божественное и человеческое, историко-христианское и чешская история. В пустыни жили священник, отшельник и садовник. Специфика места как соединения указанных выше сакральных сил была акцентирована и церемониально: во время охоты в этих местах императора Карла IV угостили ягодами, явно символизировавшими (в соответствии со средневековой символикой) кровь Христа. Таким образом, кровь Спасителя и кровь чешского мученика за него, претворившись в ягоды – дары природы, стали своеобразной евхаристией христианского императора.

Около Лысы-над-Лабой возникла целая система пустыней. Одна из них была посвящена св. Франциску Ассизскому – патрону Ф.А. Шпорка, а другая – Иерониму Далматинскому. Эта патронация удивляет, объяснение ей может состоять в том, что данный святой – один из Отцов Церкви – сочетал научно-богословскую деятельность с умерщвлением плоти в своей ближневосточной пустыни, а также в том, что его в Средние века считали изобретателем славянской письменности и иногда изображали в сонме «чешских» святых. Невдалеке находилось Бонрепо как место уединенных размышлений стареющего вельможи.

Таким образом, уже в Лысе-над-Лабой мы видим тотальную сакрализацию ландшафта, включающую лес, поля с межевыми крестами, дороги, сакральные постройки и скульптуры, сады и парки. В таком ландшафте, называемом нами шпорковским, мы также, как и в первом случае, отмечаем сочетание общехристианских святых и чешских земских патронов.

Позднее построенный Кукс стал квинтэссенцией шпорковского ландшафта. Дворец (несохранившийся) был соеди-

нен мостом через реку (по бокам моста шел каскад, в котором по праздникам вместо воды изливалось красное вино) с госпиталем, ставшим доминантой всего ансамбля. Там размещались Храм св. Троицы, лазареты, богадельни, аптека, регулярный парк с загадочного значения скульптурами. Особую загадочность Куксу придают скульптуры М. Брауна, размещенные на балюстраде госпиталя и символизирующие грехи и добродетели. Однако к нашей теме это имеет весьма отдаленное отношение. Гораздо интереснее т. н. Вифлеем, расположенный на лесистой горе недалеко от Кукса. Он многократно описан в исторической, краеведческой, искусствоведческой литературе, что избавляет нас от его подробного описания. Остановимся лишь на тех смыслах, которые куковский Вифлеем выявляет для понимания барочного ландшафта. (Скульптурная специфика шедевра М. Брауна детально проанализирована в названных монографиях Э. Похе и И. Коржана.)

Перед путником, точнее паломником, предстает таинственный ландшафт, где искусство прямо продолжает природу, вырастая из нее. Исходя из Священной Истории и христианского предания или истории церкви ландшафт историзируется, не теряя своей природности. Стирание граней между природой, религией, историей и культурой объединяет мир божественный и мир земной в едином состоянии углубленного созерцания таинства рождения Спасителя этого мира. (Сейчас, с утратой рельефа Рождества, выпадает центральное звено комплекса.) Лес сам по себе представляет сакральный, даже сказочный объект: путник испытывает некую особую атмосферу таинственности к центральной скульптурной группе не проложен прямой путь, нет легкой тропинки, паломник все время идет в гору, испытывая при этом все физические трудности (скрытый топос *Via dolorosa?* *Via crucis* в лесу?) Преодолев пешком 3 км в гору, через лес, поля и перелески, может, сбившись с истинного пути (как автор этих строк, не заметивший почти незримого указателя на нужную, но узкую тропинку), паломник, наконец, устает в этом лесном лабиринте (еще один символ этого, грешного мира, известный в чешской культуре со времен Я.А. Коменского),

ищет правильного пути, но как же он радуется, когда находит, обретает искомое! Сначала его встречают искусственные малые водоемы (сейчас почти все разрушенные) для омовления и краткого отдыха. Однако по пути он мог и не заметить таких мест, в особенности рельефа со сценой стигматизации св. Франциска, расположенного на скале под, а не над тропинкой. Выбор святого для такого «природного тайника», где из скалы сочится ручеек, не случаен. Он вдвойне семантический: Франциск Ассизский наделял природу особыми знаками божественной любви, одухотворял ее и в то же время являлся святым покровителем самого графа Ф. Шпорка, чем последний явно намекал и на свое не вполне ортодоксальное отношение к мирозданию.

Наконец, добравшись до самого Вифлеема, состоящего из рельефов на скалах и гигантских, сделанных из песчаника, скульптур М. Брауна, паломник испытывает физический и духовный отдых. (Приведенное описание достижения «наисакральной зоны» Кукса преследует отнюдь не беллетристические цели, а стремится показать психофизическое состояние паломника, что имеет цель научно адекватного постижения арт-объекта прошлого, тем более, что реальная топография описываемого пространства с XVIII в. почти не изменилась.) На вершине лесной горы путник приобщается тайн, понимаемых как природно-божественные. На скалах он обнаруживает рельефы поклонения волхвов и охоты св. Губерта, расшифровывающейся как жертва Христа (для более глубокого понимания святогубертовской темы и охоты вообще отсылаем читателя к фундаментальному труду П. Прейсса). Грандиозные фигуры нагих, изможденных, но духовно и физически сильных отшельников подчеркивают оторванность места и происходящего в нем события от привычных форм культуры. Они как бы воплощают в себе внутренние силы дикой природы, одухотворенные новым сакральным смыслом (Рождеством Спасителя мира). Подобное единство прослеживается и в композициях искусственных водоемов, где утоляют жажду = приобщаются к святой воде люди и другие живые существа. Мотив воды становится центральным: ручеек, вытекающий из грота св. Гарино, мыслит-

ся как Иордан со всей присущей ему семантикой. В скале есть укромное пространство, где паломник может отдохнуть в вечном холоде скалы и воды, побывав таким образом на границе двух сфер бытия: живой и неживой. Для более комфортного отдыха и обозрения почти всей композиции служит «скамья Брауна» — место созерцательных размышлений. Лишь одно обстоятельство тревожит набожного путника: в Вифлееме нет креста, нет распятия, часовня со всеми этими атрибутами (несохранившаяся) помещена на боковой дороге, ведущей к человеческому жилью.

Сам топос шпорковского Вифлеема как пещеры на горе совмещает в себе все основные вехи земной жизни Христа: рождение, крещение в Иордане, гуляние в Гефсиманском саду, погребение мертвого тела в пещеру (= Голгофа), но нет самого распятия! Очевидно, Рождество уподоблено Распятию, поэтому-то вифлеемская пещера помещена не под горой, а на горе (= Голгофе). Тем самым жертвоприношением Иисуса Христа, его распятием оказывается бытие природы. Поэтому оно одновременно весьма ясно, благотворно, но полно сокровенных тайн. Отметим, что топос и локус паломнических центров барочной Чехии и Моравии в корне отличаются от сакральности шпорковского Кукса.

В куксовском Вифлееме, как нигде, происходит непосредственное богообщение на лоне природы, которая выступает как носитель христианского сакрального начала, принципиально до конца не раскрываемого.

«Священный театр» барочной скульптуры перенесен в Куксе и его Вифлееме в реальную природу. Тем самым произошла экстерриторизация сакрального, ибо храмом стала вся природа, ее элементы и фрагменты.

Казалось бы, в этом трудно усмотреть феномен чешского барочного патриотизма, скорее неортодоксальное христианско-пантеистическое понимание мира. Однако не только вся деятельность Ф.А. Шпорка как чешского мецената дает основания к иному толкованию: граф расположил наисакральнейший объект — рождение Спасителя человечества из сил природы в Куксе, что безусловно, утверждало сакральный статус самих Чешских земель: вновь, в «культурном



Фронтиспис книги И. Лауритша
«Первый век Богородицы Рушанской».
1743 г.

ландшафте», Христос родился уже на иной, чешской почве. В этом смысле Вифлеем в Куксе и весь шпорковский ландшафт можно считать неотъемлемой частью чешского барочного патриотизма.

¹ Čornejová J. Továryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách. Praha, 1995.

² Vlnas V. (ed.). Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století. Praha, 2001.

³ См. новаторскую работу о состоянии массовой католической религиозности в послебелогорской Чехии: Mikulec J. Barokní náboženská bratrstva v Čechách. Praha, 2000.

⁴ См. капитальный труд на эту тему: Кириченко Е.И. Запечатленная история России. в 2 т. М., 2001.

⁵ Poche E. Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna. Praha, 1986. S. 39–58.

⁶ Мельников Г.П. Политический миф в чешской хронистике. («Перенесение веры» из Великой Моравии в Чехию в хрониках XIV–XVI вв.) // Культура и история. Славянский мир. М., 1997. С. 159–170.

⁷ Kořán J. Braunové. Praha, 1999. S. 93.

⁸ Svatý Vojtěch. Tisíc let svatovojtěšské tradice v Čechách. Praha, 1997. S. 118–121.

⁹ Указанный тип религиозного сознания на ином материале исследован: Панченко А.А. Исследования в области народного православия. Деревенские святые Северо-Запада России. СПб., 1998.

¹⁰ По материалам выставки Регионального музея г. Колин «Святой Прокп» (2003 г.).

¹¹ Bohemia Sancta. Životopisy českých svatců a přátel Božích. Praha, 1989. D. 1. S. 52.

¹² Ševčík J. Album svatoivanské. Praha, 2002.

¹³ Vlnas V. Jan Nepomucký – česká legenda. Praha, 1993.

¹⁴ Horyna M. Jan Blažej Santini – Aichel. Praha, 1998.

¹⁵ Preiss. P. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách. Praha – Litomyšl, 2003. Особенно см. главу «Земной Рай». S. 221–324.

¹⁶ Подробнее см.: Chmelová B. Příběhy, pověsti a historie města Lysá nad Labem a okolí. Lysá nad Labem, 1999. S. 39–68.

¹⁷ Подробнее о семантике храма и понятии «природа как храм» см.: Храм земной и небесный / Сост. Ш.М. Шукуров. Т. 1. М., 2004.

¹⁸ Kořán J. Op. cit. S. 47.

ИДЕЯ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ДЕТЕРМИНИЗМА В ПОЛЬШЕ.
ПРОСВЕЩЕНИЕ И РОМАНТИЗМ

Соотносить тип личности с природными условиями, культуру и историю народов с географической средой ученые пытались, начиная с древности и кончая сегодняшним днем. Особенно активно роль естественной среды в истории подчеркивалась в позитивистской науке — у историков Ш. Бокля, В.О. Ключевского; в философии искусства И. Тэна. Развивая идею географического детерминизма, т. е. определяющего влияния географической среды на развитие истории и культуры, ученые-позитивисты продолжали научный дискурс эпохи Просвещения, когда этой идее придавалось первостепенное значение. Недаром основоположником географического детерминизма считается Ш.Л. Монтескье, оказавший наибольшее влияние на науку XVIII—XIX вв. Несмотря на то что французский философ имел многих предшественников, именно его «климатическая» теория задавала направление европейской мысли.

В «Духе законов» Монтескье утверждал, что географическая среда и прежде всего климат определяют «характер ума и страсти сердца», а эти последние, в свою очередь, обуславливают характер законодательства соответствующих стран. «Народы жарких климатов робки, как старики; народы холодных климатов отважны, как юноши», — писал Монтескье¹. Азию он считал родиной рабства, а Европу — отечеством свободы. Монтескье полагал, что на ход исторического процесса в Европе и Азии оказали влияние различия характеров у жителей двух континентов, которые определяются особенностями климатических зон. Климатические контрасты в Азии — существование там холодного и теплого климатиче-

ских поясов — являются причиной контрастов в характерах. Народы, населяющие холодный пояс, активные и воинственные, сталкивались здесь с народами другого, теплого пояса — изнеженными, праздными и трусливыми. Одни подчиняли других — так возникли рабство и деспотизм. В Европе же все выглядело по-другому. Здесь, если двигаться с севера на юг, не существовало столь резких изменений климата, а потому нет и разительного контраста в характерах. Соседние народы характеризует более или менее одинаковая степень активности, поэтому трудно было подчинить один народ другому.

Сходные идеи развивал И.Г. Гердер, который в «Идеях к философии истории» уделил немало внимания влиянию природных условий на человечество. «Люди — это податливая глина в руках климата», — утверждал он, составляя «картину климата» из «высоты, на которой расположена та или иная область земли, ландшафта, плодов и растений, пищи и питья, людей, образа жизни человека, его занятий, одежды...»² Пытаясь познать причины различий внутри человеческого рода, Гердер обращается к связи человека с природными стихиями, стремится проникнуть в естественнонаучные законы, определяющие эту связь. «Климатические картины жизни» множества народов — от камчадалов до обитателей Огненной Земли — помогают немецкому философу прийти к выводу о воздействии климата на органы чувств и воображение. В природе Гердер видит источник суеверий и фантазий диких народов — «чувственно воспринимающих мир, во всем строении своем приспособленным к своей земле»³. Идея органической зависимости человека от природы, в контексте которой немецкий просветитель характеризует тот или иной народ, являлась для него ключевой.

Вопрос о том, влияет ли, а если влияет, то в какой степени, естественная среда на умственное развитие человека, всесторонне обсуждался европейскими учеными эпохи Просвещения. Не остались в стороне от него и польские мыслители XVIII в. В Польше оживленная дискуссия на эту тему велась в 1750–1780-е годы, приобретая то публицистический, то теоретический характер⁴. Ее начал посетивший эту страну итальянский монах Убалди Миньони, который в сочинении

«Бдения сарматскими ночами» (1752) доказывал, что поляки по своему интеллектуальному развитию и способностям к наукам заметно уступают другим народам. Этот факт он объяснял негативным воздействием североευропейского климата.

Итальянцу возразил Франчишек Богомолец, выступив с речью в защиту соотечественников. Богомолец одновременно пытался путем довольно наивных умозаключений доказать, что умственные способности не зависят от климата («Неверно приписывать климату и местности то, в чем мы должны видеть проявления наивысшей воли»), и искал аргументы против тезиса Миньони в рамках заданного им дискурса. Польский автор указывал на северные народы, в способностях которых никто не сомневается, — англичан, голландцев, писал о том, что на юге невозможно спастись от летней жары, препятствующей интеллектуальным занятиям, в то время как северный мороз не является такой преградой — в холод вполне можно, сидя в утепленном жилище, спокойно предаваться науке. Кроме того, он утверждал, что южане не очень выносливы и жадны к удовольствиям, а жажда удовольствий — это, по словам Богомольца, самый большой враг науки⁵.

Игнаций Влодек, продолжив эту дискуссию в 1780 г., посвятил обширную часть своего трактата «О свободных науках в общем и в частности» опровержению тезиса о влиянии на человеческое сознание факторов, которые он называл существующими «помимо нас», т. е. климата, рельефа и т. д. Он доказывал, что человеческая природа универсальна («Человеческие души ... все одного происхождения, одного рода и вида»⁶), опровергая саму мысль о том, что народы отличаются друг от друга специфическими духовными чертами. При этом И. Влодек, следуя научной традиции своего времени, широко оперировал высказываниями и аргументами авторов, так или иначе затрагивавших проблему типологизации человеческих характеров и влияния природы на человека, начиная от Птолемея, Полибия и Аристотеля и кончая Ж. Боденом и Ш. Ролленом. Аргументы И. Влодека против идеи географического детерминизма свидетельствовали о его знакомстве с трудами Гельвеция, Локка, Декарта.

Влодек отрицал определяющее влияние климата на культуру. Он ссылаясь на то, что, во-первых, отдельный человек за свою жизнь может менять место жительства, но его способности от этого не меняются. Во-вторых, целые народы и государства, по его словам, переживают периоды упадка и подъема науки, в то время как климатические условия в них остаются неизменными. В-третьих, он указывал на то, что в одном и том же месте живут люди с разным интеллектуальным уровнем. Однако, несмотря на негативное отношение ученого к идее географического детерминизма, его сочинение вводило ее в обиход польской науки, свидетельствовало об устойчивом присутствии данной идеи в просветительском дискурсе истории и антропологии.

Глубже концепция географического детерминизма была осмыслена польскими философами-просветителями в конце XVIII – начале XIX в. В частности, ее развивал в «Теории органических существ» (1811) Енджей Снядецкий. Среди факторов, влияющих на человеческую натуру, он называл географическую широту, температуру, циркуляцию воздуха, рельеф, виды водных источников, растительности и вытекающий из всего этого самый главный фактор – тип пищи, преобладающий в каждом из климатических поясов. Исходя из этого, Снядецкий выделял три типа характеров, соответствующих жаркому, холодному и умеренному поясам. В жарком климате, считал он, живут люди с сильными страстями, живой фантазией, порывистые, смелые, запальчивые, фанатичные. Другой тип личности, по его мнению, сформировался в зоне холодного климата, где «преобладание мясной пищи не позволяет расшататься нервной системе». Человек севера спокоен, не склонен к буйной фантазии и фанатизму, воинственен, превыше религии и морали ставит материальные ценности. Самым же благополучным – «счастливым» – называл Е. Снядецкий человеческий тип, сложившийся в полосе умеренного климата. Именно последний, полагал философ, может породить и совершенных рыцарей, и совершенных мудрецов. Люди этого типа религиозны без фанатизма, мужественны, но не склонны к жестокости. Преобладанию умеренного климата «большая часть Европы обязана своим

возвышением и господством над остальным миром», — заключал Е. Снядецкий⁷.

Однако Снядецкий ограничивал влияние географического фактора на человека, применяя концепцию географического детерминизма лишь к древней истории. С последующим развитием цивилизации, полагал он, на характер народов в большей степени влияют культурные — политические и религиозные институты.

Подобное, ограниченное место отводил географическому детерминизму и Г. Коллонтай. В его представлении человек изначально обладает врожденным набором черт характера. Какие из них проявятся в наибольшей степени, а какие вовсе не разовьются, возьмут верх «плохие» или «хорошие» склонности — зависит от того, какие именно потребности человеческой природы удовлетворяет природа, т. е. каковы ее «дары» в той или иной климатической зоне. «Способ удовлетворения потребностей» определяет разное соотношение отдельных черт характера на севере и юге, востоке и западе. Географический фактор, таким образом, по Коллонтаю, определяет неравномерность развития человечества, существование одновременно «диких» и «просвещенных» народов. Однако, если на ранних его этапах характер народа определяется исключительно действием природного фактора, то по мере того, как человек становится менее зависим от природы, решающая роль переходит к культуре — религии, обычаям, законам.

Таковы были концепции просветителей. Они основывались на материалистическом объяснении исторических процессов, включавшем в себя идею биологической зависимости человека от природы. Такое объяснение сочеталось с идеей разумного устройства мира, в котором человек рассматривался как ее составная часть. Просветителей живо интересовала история нравов и склонностей людей в разных точках земного шара. Изыскания в этой области соотносились с исследованиями национального характера. Именно последний стал главным предметом внимания польской науки, публицистики, художественной литературы в первые десятилетия XIX в., когда образ нации стал приобретать романтические черты⁸.

Как же применялась идея географического детерминизма к рассуждениям о польском характере на рубеже двух историко-культурных эпох — Просвещения и романтизма?

Очевидно, что сторонники концепции, приписывавшей особую роль климату, чаще всего апеллировали к оппозиции Север—Юг. Об актуальности этой оппозиции в польских дискурсах национального характера свидетельствует хотя бы публикация в 1825 г. в «Библиотеке польской» статьи Шарля Виктора Бонстеттена «Человек Юга и человек Севера, или влияние климата»⁹. В классической традиции юг Европы — центр античной культуры, а впоследствии — Возрождения, представлялся синонимом цивилизации, роль же отсталого и дикого была закреплена за севером континента. В то же время, когда в конце XVIII — начале XIX в. культурная репутация Севера была восстановлена (немалую роль в этом сыграли, в частности, сочинения Ж. де Сталь, превозносившей северную литературу¹⁰), противопоставление этих частей света наполнялось разными смыслами¹¹.

Польские авторы искали для Польши особое место в рамках данной оппозиции. Так, К. Козьмян, для которого юг оставался колыбелью цивилизации, не будучи в состоянии изменить географическую принадлежность Польши, выходит из положения тем, что сравнивает поляков с античными народами:

На склонности народов, их стремления и обычаи
Непреренно влияет положение стран.
Те, что оказались под горячими лучами солнца,
Наделены живым умом и клокочущими чувствами.
Те, над которыми нависли мглистые облака,
Имеют холодное сердце и мрачный ум.
Тебе, Сармат, эти раскинувшиеся поля
Дали гостеприимные обычаи, независимую душу
И отвращение к неволе, которым издавна
Ты напоминал миру и римлян, и греков¹².

Романтики вслед за Ж. де Сталь и братьями Шлегелями увидели источник вдохновения в природе севера Европы —

мрачного и таинственного. Называя себя «детьми Севера», они демонстративно относили Польшу к этой части Европы. М. Мохнацкий писал о связи польской романтической поэзии с мифологией северных стран. Он обращался к «мрачному краю ледяных глыб и страшных чудес природы», стремясь в первозданности его мифов найти ключ к национальной душе и веря, что эта географическая область «несомненно, очертит более широкие границы воображения и поэтического вдохновения»¹³.

Равнины, поля, просторы, плодородная земля – наиболее часто обыгрываемый мотив в польской характерологии. Так, Ю.У. Немцевич в приложении к «Историческим песням», озаглавленном им «Замечания о характере и упадке польского народа», упоминает роль географического положения, воздуха, которым дышат поляки, называя главными их чертами «сельскость» и «воинственность». «Обилие плодородной почвы требовало от нас земледелия, агрессивные нападения соседей – постоянных войн, поэтому народ разделился на две самостоятельные части», – заключает он¹⁴. К. Бродзинский пишет: «Чувства поляков, пожалуй, соответствуют их земле. На ней нет вулканов, как и в их сердцах – великих страстей. Скорее веселая, нежели угрюмая или величественная, она воспитывает сыновей, более склонных к веселости и спокойным чувствам, чем к бурным страстям и мрачным фантазиям. Бедная мягким золотом, она богата железом – символом мужества и земледелия. Не слишком изобильная, она препятствует восточной изнеженности, но, благодарная работе земледельца, не способствует развитию купеческого эгоизма»¹⁵. Интересно, что в другом месте у него славяне говорят о себе прямо противоположное (цитируется легенда из византийской хроники): «Мы не умеем обращаться с оружием и только играем на гусях; в нашей земле нет железа, и мы, не зная войн, любим музыку и ведем спокойную, тихую жизнь»¹⁶.

Крупнейший польский историк первой половины XIX в. И. Лелевель указывает, что на характер и формы общественного устройства поляков оказывают влияние их нравы «жителей равнин»: кротость, которая «не дает волю страстям,

препятствует дикости и вспыльчивости», «врожденная храбрость», проявляющаяся открыто, простое сердце, «нескорое к резким порывам», любовь к свободе¹⁷. Такой характер, по мнению Лелевеля, создан для республиканских форм правления (им обусловлено неприятие Польшей западноевропейского феодального образца). В целом же поляки, развитию национального характера которых И. Лелевель уделял особо пристальное внимание, это, в первую очередь, народ северный. Довольно суровый климат, хотя и не остудил их умы, наделил их в сравнении с другими братьями-славянами с юга более слабой фантазией, меньшей ловкостью, проворством и порывистостью.

В своих исторических изысканиях И. Лелевель сочетал идею географического детерминизма с романтической концепцией национального духа, трансформирующегося в ходе истории и находящегося в постоянной борьбе с чужеземными влияниями. Естественной среде он отводил роль исходного фактора в формировании человека. Лелевель неоднократно подчеркивал, что всякий раз, когда историк приступает к исследованиям, он должен принять во внимание физические характеристики местности, в которой живут интересующие его народы. Во всех вариантах сочинения под названием «Historyka», посвященного методологии исторической науки, Лелевель рассуждает о «свойствах места» и его влиянии на историю и культуру разных народов.

Очевидно, что И. Лелевель знаком с точкой зрения сторонников географического детерминизма французского ученого XVI в. Ж. Бодена и Ш.Л. Монтескье, но не полностью разделяет ее, считая, что Монтескье «слишком заострил этот вопрос». Тем не менее польский историк признает разнообразные пути воздействия природы на историю. Это, в первую очередь, климат — «ибо повсеместно жаркий климат располагает человека к некоторой праздности, подневольному состоянию и беспомощности, умеренный приносит самые лучшие результаты, прохладный делает его хмурым, а совсем холодный развивает бездеятельность и холодность». Кроме климата Лелевель указывает и на другие факторы: есть ли реки на данной территории, влажно там или сухо, каков тип почвы. Все

это определяет виды деятельности человека, которого «оживляет работа по осушению территории, а безжизненные пески принуждают к нищенскому, разбойническому скитанию»¹⁸.

Немаловажен, по мнению историка, и чисто биологический фактор, такой как преобладающий тип пищи: растительная смягчает горячий темперамент, мясная, напротив, его усиливает, а вынужденный рыбный рацион способен лишь поддержать жизнь.

На полях рукописи «Historyka» Лелевель делает замечания о влиянии климата на геополитику, о том, как меняется зависимость человека от природы в разных географических поясах. Наиболее ощутимо, по его мнению, воздействие природных условий на человека в крайних климатических поясах, тогда как в умеренном поясе, где человек меньше зависит от природы, существует больше возможностей для изменения и совершенствования характеров. Именно поэтому жители умеренной зоны сумели развить свои способности и завоевать превосходство над остальными обитателями земли, несмотря на то что последние занимали территории «более теплые, богатые дарами природы и изобилующие ценными металлами»¹⁹. На заданный себе самому вопрос «Влияет ли место на нравственность и характер?» историк не дает прямого ответа, что свидетельствует об осторожном подходе к идее географического детерминизма, о его приверженности к рационалистическим интерпретациям в материалистическом духе.

В то же время идея воздействия ландшафта на человека приобретает у Лелевеля и романтическую окраску. Существенным для него является эстетическая функция окружающей природы, ее воздействие на воображение, фантазию, формирование «поэтичности», которая, по его словам, «развивает человека».

Так, ареал древней цивилизации, к которому историк относил бассейн Средиземного моря и Индию, он делил на север, населенный «иафетической» – индоевропейской – группой народов (инды, персы, пеласги и траки), и юг, населенный «семитскими» народами – жителями Ассирии, Вавилона, Сирии, Ханаана и большей части Египта. Север описан исто-

риком как зона мягкого климата и изменчивого ландшафта: реки, горы, полуострова, море. Имеющий же более суровый, континентальный климат юг характеризуется монотонным пейзажем: пустыней, равниной. Различиями «первых впечатлений» людей от окружающей природы Лелевель объясняет разницу в характерах у этих двух ветвей человеческого рода. Согласно его заключению, индоевропейские народы наделены живым, чувствительным характером, свободным, независимым умом, а семитские отличаются жестокостью и замкнутостью в себе²⁰.

Сравнивая национальные характеры испанцев и поляков, Лелевель обращает внимание на разное развитие у них воображения: у испанцев оно «богатое и чрезмерное», у поляков — «живое и умеренное». Это ученый объясняет «воздействием места».

Как профессиональный историк Лелевель выводил свои концепции из скрупулезного исследования эмпирического материала. В этом отношении его разносторонний подход к географическим данным приближался к позитивистскому. Однако мысль о том, что природа воздействует на человека не посредством физиологии, а через психику, роднила его с другими представителями его собственного, романтического поколения. Романтические мыслители, активно развивавшие идею национального характера, переносили на народ черты личности. Они стремились исследовать прежде всего его душу, а не тело, психику, а не физическую природу. В стремлении познать свою национальную сущность они следовали не за Монтескье и Гердером с их «натуралистической» ориентацией, подчеркивающей биологические черты человека, а за Кантом, предложившим типологию национальных характеров, основанную на своеобразии психики.

Философ и историк литературы Михал Вишневецкий, одним из первых в Польше обратившийся к психологии как к науке, в работе «Типы человеческого ума» (1836) связывает типы национального характера с типом личности, усматривая в каждом народе своеобразное сочетание ума, чувств и воображения. Повторяя утверждение, что «климат и природа формируют людей и влияют на их души; так, мы зна-

ем, что люди холодного пояса любят больше рассуждать, умеренного — остроумны, жаркого — склонны к порывам», он изредка прибегает к «климатическому» объяснению²¹. М. Вишневецкий полагает, что «климат Индии ослабляет нервы, склоняет к мечтаниям и располагает к одиночеству». Ироничность римлян, по его словам, — следствие их воображения, которое, по Вишневецкому, подогревается или температурой окружающего воздуха, или близостью горы Везувий. В целом же его описание национальных характеров больше основывается на истории культуры и литературы, нежели на материалистических концепциях, сочетает «ученый» подход с мифологизированным.

В романтических концепциях национального характера, сложившихся в польской науке и публицистике незадолго до восстания 1830 г., акцент делался на духовном мире нации, отраженном в ее языке, литературе, культуре в целом. Выражением национальной индивидуальности считались присущие именно данной нации художественные способы осмысления мира, развития творческой фантазии, воображения, чувства прекрасного. В таком контексте национальный ландшафт осмысливался прежде всего как пейзаж, формирующий эстетическое чувство и символизирующийся.

А. Мицкевич большое значение придавал национальному пейзажу, который, по его мнению, во многом определил духовный облик славянских народов, воздействовал на их традиции, культуру, фольклор. «Если я так долго распространялся о земле, животных, насекомых, — объясняет он в «Лекциях о славянских литературах», — то это потому, что народные предания, песни и даже все шедевры современной литературы полны описаний и упоминаний о природных явлениях...»²² Для Мицкевича важна символическая роль пейзажа. Так, олицетворением славянской природы он считает дуб, «воспеваемый всеми славянами от Днепра до Вислы»²³. Подобным образом в его собственных произведениях символизируются природные явления, воплощающие национальное начало. «Таким выразительным и мощным символом, синтезирующим судьбу и характер народа, является символ вулкана и лавы»²⁴, — утверждает современная исследовательница его творчества.

В «Лекциях о славянских литературах» Мицкевич описывает не столько биологический расовый тип славян, сколько тип культурный. Строение тела и внешний облик человека отражают, по его словам, образ национальной души. Рассуждая о физическом типе славян, об их принадлежности к той или иной семье народов, Мицкевич замечает, что «натуралисты совсем не принимали во внимание духовного и религиозного элемента, не задумывались ни над общественным идеалом, ни о языке и традициях». Его подход к человеку и нации через категорию духа не позволяет ему принять «климатическую» теорию: «Не думаю, чтобы климат влиял на людей так сильно, как думают современные философы. К роду человеческому нельзя подходить как к царству животных и растений. Человек — это не продукт почвы, но очевидно, что человек всегда искал землю и климат, которые бы соответствовали его духовному и физическому организму»²⁵. Соответствие между склонностями человеческой природы и ландшафтом польский романтик объяснял волей Провидения.

Мистическую интерпретацию связи национального характера с природой предлагал другой романтик — Антоний Малецкий. Вдохновленный идеями Гегеля, он рассматривал национальную индивидуальность как одну из форм воплощения абсолютного духа, а национальный дух отождествлял с миссией и призванием. С этих позиций Малецкий отрицал всякое влияние на характер народа естественных условий — ландшафта, климата, земли и способа ее возделывания. Несмотря на то что народ помещен в мир природы, источником всего, согласно взглядам ученого, может быть только дух. Дух предопределяет и взаимосвязь человека с окружающей его средой, ибо народ и предназначенное для него место на земле одновременно возникли в мысли Божией. Поэтому существует изначальная корреляция между условиями жизни, естеством нации, ее языком и стремлениями²⁶.

Подобное «переворачивание» концепции географического детерминизма, ее приспособление к мистической интерпретации истории ярко характеризует романтическую модель мышления.

Итак, на примере польской мысли второй половины XVIII – первой половины XIX в. мы видим, что идея географического детерминизма, представляющая собой устойчивый «топос» культуры, проявляется всякий раз по-разному. Оппозиции частей света могут в ее рамках наполняться разным содержанием, варьироваться, меняться. Варьируется – в зависимости от концепции автора – и область ее применения. Чаще всего, ученые эпохи Просвещения, рассматривающие зависимость человека от естественной среды в материалистическом ключе, используют ее избирательно, относя к древности или отводя природе лишь роль исходного фактора в развитии человечества.

В эпоху романтизма меняются представления о взаимодействии природы и человека. Оно рассматривается теперь сквозь призму духа, что не позволяет выдвигать теории, основанные на биологии. Поэтому в концепциях польских романтиков, уделявших гораздо более пристальное внимание идее национальной индивидуальности, географический детерминизм играет незначительную роль. Они активно развивают идею национального характера, создают свои характерологические карты Европы. Однако подчеркивание бестелесности национального духа, одухотворение национального начала, свойственное выдающимся представителям романтической историософии, не оставляет место географическому детерминизму. Он отходит в прошлое, чтобы вновь возродиться в эпоху позитивизма.

¹ Монтескье Л.Ш. О духе законов. М., 1999. С. 198.

² Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 178–179.

³ Там же. С. 175.

⁴ *Stasiewicz I.* Poglądy na naukę w Polsce okresu Oświecenia na tle ogólnoeuropejskim. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967. S. 129–140.

⁵ *Bohomolec F.* Pro ingeniis polonorum // *Suchodolski B.* Nauka polska w okresie Oświecenia. Warszawa, 1953. S. 229–242.

⁶ Цит. по: *Stasiewicz I.* Op. cit. S. 137.

⁷ Śniadecki J. Teoria jestestw organicznych. Warszawa, 1811. T. 2.

⁸ О польских концепциях национального характера см.: Zieliński A. Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815–1831. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969; Kamionka-Straszakowa J. Nasz naród jak łąka. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu. Warszawa, 1974; Wierzbicki A. Spory o polską duszę: z zagadnień charakterologii narodowej w historiografii polskiej XIX i XX wieku. Warszawa, 1993; Филатова Н.М. Формирование романтического образа нации в польской литературе первой трети XIX в. // Автопортрет славянина. М., 1999. На наш взгляд, трудно согласиться с мнением А. Вежбицкого, согласно которому идея географического детерминизма не прижилась на польской почве (См.: Wierzbicki A. Op. cit. S. 36). Скорее можно говорить о том, что она использовалась польскими мыслителями избирательно.

⁹ Bonstetten Ch. V. de. Człowiek Południa i człowiek Północy, czyli wpływ klimatu // Biblioteka Polska, 1825. T. 3.

¹⁰ Мильчина В.А. Жермена де Сталь и ее «философическая география» // Сталь Ж. де. Десять лет в изгнании. М., 2003.

¹¹ В последнее время исследователи все чаще обращаются к понятиям «ментальных карт», или «воображаемой географии», т. е. географии, подчиненной философским, идеологическим конструкциям и отличающейся разнообразием суждений. Насчет того, какая именно ось – Восток – Запад или Север – Юг главенствовала в «воображаемой географии» Европы в эпоху Просвещения, нет единого мнения. Л. Вульф, например, утверждает, что в XVIII в. в представлениях о делении Европы произошла переориентация с оппозиции Юг–Север на оппозицию Запад–Восток. (См.: Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003.) Его же оппоненты полагают, что эта переориентация имела место несколько позже и противопоставление Юг–Север сохраняло свое значение еще в первой половине XIX в. (См.: Шенк Ф. Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. См. также предисловие А. Миллера к переводу книги Л. Вульфа.) Нам представляется верным последнее мнение, особенно если принять во внимание нестабильность иерархии данных оппозиций, составлявших единую картину мира, постоянно колебавшихся, менявших свое содержание и обраставших новыми значениями. Польская литература, например, еще в середине XIX в. прочно ассоциировала Россию с Севером, видя в ней прибежище варварских нравов и противопоставляя не столько Югу, сколько Западу.

¹² Цит. по: Zieliński A. Op. cit. S. 99.

¹³ Цит. по: Witkowska A. Sławianie, my lubim sielanki. Warszawa, 1972. S. 116.

¹⁴ Niemcewicz J. U. Śpiewy historyczne. Warszawa, 1816. S. 433–440.

¹⁵ Brodziński K. Pisma estetyczno-krytyczne. Wrocław etc., 1964. T. 1. S. 83.

¹⁶ Ibid. S. 211.

Идея географического детерминизма в Польше...

¹⁷ *Lelewel I.* Dzieła. Warszawa, 1959. T. 3. S. 379.

¹⁸ *Lelewel I.* Dzieła. Warszawa, 1964. T. 2. Cz. 1. S. 124.

¹⁹ *Ibid.* S. 251.

²⁰ *Lelewel I.* Dzieła. Warszawa, 1966. T. 4. S. 51.

²¹ *Wiszniewski M.* Charaktery rozumów ludzkich // *Bacona metoda tłumaczenia natury i inne pisma filozoficzne.* Warszawa, 1976. S. 388.

²² *Mickiewicz A.* Dzieła. Warszawa, 1955. T. VIII. S. 62.

²³ *Ibid.* S. 63.

²⁴ *Kamionka-Straszakowa J.* *Op. cit.* S. 354.

²⁵ *Mickiewicz A.* Dzieła. T. VIII. S. 59.

²⁶ Эта концепция нашла отражение в его сочинении: *Malecki A.* О żywej, pojmującej się i dokonywającej narodowości (1843). О нем см.: *Kamionka-Straszakowa J.* *Op. cit.* S. 406.

ГОРОДСКОЙ ЛАНДШАФТ
НА РОССИЙСКИХ КРУПНОМАСШТАБНЫХ КАРТАХ
1700–1840-е гг.

Среди многочисленных изображений и описаний земных ландшафтов, сохранившихся в музеях, архивах и библиотеках различных стран мира, особое место занимает комплекс картографических источников. Они позволяют в исторической перспективе визуально представить изменения природного ландшафта, различные пути его превращения в геокультурный, зачастую *почти* детально *проследить* этапы процесса как результат влияния различных природных, социальных, культурных явлений и событий.

Для отображения объектов реального мира картография использует математические приемы построения изображения, переводит объемный объект на плоскость, а для записи информации применяет особую знаковую систему – картографическую символику, причем отбор передаваемой информации осуществляется с применением специальных способов, именуемых картографической генерализацией. Эти три видовых признака карты, обуславливающие ее специфику как графического источника информации, связаны с такими качествами, как полнота, точность и достоверность содержания, которые определяют возможности использования карт в качестве надежного исторического источника.

По графическому способу передачи информации карту можно отнести к научно-технической документации (чертежи, схемы), а образность изображения сближает ее с рисунком или фотографией. В результате развития картографических методов и методик карта из предмета искусства, каким была первоначально, постепенно превратилась в предмет

строго утилитарный, в тиражируемый научно-технический, пространственно-географический документ.

Этот процесс трансформации ландшафтного изображения прослеживается в данной статье путем сравнительного описания методик, которые применялись в российской топографической картографии XVIII – середины XIX в. для воспроизведения городских ландшафтов, передачи о них картографической информации. Исходя из этих задач объекты художественного творчества, сохранявшиеся на картах в данное время, как то: картуши, орнаменты, заставки, рамки, шрифты, нами не рассматриваются.

Материалом для анализа послужили крупномасштабные карты и планы (не мельче 1:21000). Уровень условности передачи ландшафта на картах такого типа существенно ниже, так как воспроизведение особенностей местности в них достигается посредством соединения фотографической детальности изображения и свойственного карте обобщенного образа.

В отечественной литературе, рассматривающей карты как источник, можно выделить несколько направлений, наиболее полно отражающих проблематику их использования для исследования и реконструкции состояния природных и социальных составляющих ландшафта.

Во-первых, это выявление и описание картографических фондов коллекций в архивах и библиотеках страны. За последние десять лет увидели свет такие капитальные работы, как путеводитель по Российскому государственному архиву древних актов с подробным описанием фондов, содержащих картографические памятники¹, аннотированный указатель фондов Российского государственного архива военно-морского флота², каталог русских географических чертежей XVII в. В.С. Кусова³ и др.

Во-вторых, это многоаспектное изучение картографических памятников как исторических источников с применением максимально широкого спектра исследовательских методов – от сравнительно-хронологического до математического моделирования и физико-химического анализа основы. В этом плане приоритетны труды отечественных и зарубежных специалистов, в которых исследуется форми-

рование антропогенных ландшафтов. Не затрагивая богатое наследство советской эпохи, из современных работ отметим проведенное в последние годы комплексное изучение территории Бородинского поля⁴.

Другое направление связано с историей архитектуры и градостроительства, анализом планировочной структуры и городской застройки. Оно представлено в работах В.Л. Янина⁵, в капитальном многотомном труде «История русского градостроительного искусства»⁶ и др. Такого рода исследования приобретают особую актуальность в ходе создания нового кадастра земель, что наиболее заметно на примере Московского региона. В истории российской картографии, развитии ее методики отображения основных составляющих элементов ландшафтов, можно выделить несколько основных этапов.

1. Хронологические рамки первого периода **1700–1760-е годы**, от появления в России картографии Нового времени до начала Генерального межевания.

Для этого периода, наряду с развитием новых методов передачи топографической информации на крупномасштабных картах, вплоть до 30-х годов XVIII в. оставалось характерным применение древнерусской картографической манеры, изображение городской застройки и рельефа перспективными и полуперспективными внескандинавскими рисунками. В качестве карт продолжали использовать планы, составленные без полевых съемок на основе более ранних по происхождению документов. Им остались присущи все видовые особенности русского географического чертежа – схематичность, отсутствие масштаба и соразмерности в передаче различных объектов, перспективное изображение разных топографических объектов без топонимов (горы, дороги, здания), расположение пояснительных надписей по всему листу вместе с результатами обмеров сооружений.

Изучение планов городов, относящихся к 1720–1730-м годам, позволяет вычлениить три основных способа представления объектов. Два из них характерны для древнерусской картографии: *перспективное* изображение, как бы с высоты птичьего полета; *плоскостное*, без указания масштаба, с на-

несением наименований непосредственно на план. Третий, новый для России способ основывался на западноевропейской традиции – это было *масштабное* изображение с соответствующей привязкой к конкретной географической ситуации, азимутальной ориентировкой и реальным масштабом.

Тем не менее все эти планы объединялись общей метрологической системой, общими были единицы измерения (сажень, аршин, фут), обозначение размеров арабскими цифрами взамен российской буквенно-цифровой системы, а в наименованиях объектов – активное использование иноязычных слова, которые появились в обиходе только с началом петровских преобразований (канцелярия, ратуша, магазин, ландратский двор, цейхгауз и т.д.).

Для крупномасштабных планов этого периода также характерны наличие азимута, унифицированное обозначение церквей (абрис фундамента здания), фортификационных сооружений (стены, рвы и др.). Как правило, при обозначении гидрографии (реки, болотистые места и др.) используется илюминировка («раскрашивание»), т.е. введение цвета как одного из способов повышения информативности изображения.

Рельеф практически на протяжении всего века отображался отмывкой – сильными мазками при вертикальном освещении. В результате плотность застройки в городской черте практически «забывала» особенности рельефа, и общее представление о городском ландшафте несло существенные потери. Изображение ландшафта в пределах 2–10 верст от городских стен, наоборот, страдало от размытости общей картины. Цветная акварельная отмывка рельефа здесь выступала как самостоятельный, зачастую скорее художественно-декоративный, чем информативный элемент карты. К сожалению, дополнительные условные знаки (лес, дороги, мельницы, корчмы и др.) в этот период не уточняют, а «смазывают», искажают представление о ландшафте, так как их расположение на информационном картографическом поле не связано с масштабом изображения и точной топографической привязкой к местности.

Военное происхождение и цели топографической картографии обусловили постепенное формирование системы ус-

ловных знаков для объектов, примечательных в военном отношении и в большинстве своем объединяющих содержание современного понятия о ландшафте.

В целом рукописные планы городов и укрепленных мест начинают включать все элементы крупномасштабной карты: линейный масштаб является обязательным, причем за основание берется стосаженная линейка; пути сообщения обозначены одинаково двойной или одинарной пунктирной линией; реки и ручьи (гидрография) ярко выделены двойной линией и вдоль берегов подкрашены краской или сепией, специально нанесены мосты; основными ориентирами служат общественные здания и сооружения (церкви, канцелярии, городские башни, валы и рвы), планировочная структура населенного пункта передана их реальным соотношением и расположением; показано наличие местных особенностей (старые городища с ярко выраженными валами и т.п.); представлены отдельно стоящие сооружения (мельницы на реках, дорогах и др.); система условных обозначений дается латинскими буквами; экспликация четко оформлена. Однако какие-то характерные местные особенности по-прежнему описываются в экспликациях (гора, овраг, болото и т.п.).

Большой интерес представляет комплекс документов, выявленных в связи с подготовкой книги Б.Х. Миниха «Сила Российского государства», которая так и осталась незавершенной. С достаточной определенностью к ней можно отнести свыше 30 планов городов и крепостей, в том числе такие, как Аренсбург, Архангельск, Брянск, Гапсаль, Гаривалдай, Дерпт, Джилль, Мариенбург, Мерехва, Новгород, Рогервик (Балтийский порт) и др.⁷ Изучение этих планов представляет специальный интерес в контексте общего развития географической науки первой половины XVIII в. Будучи материалами вторичными, т.е. составленными по результатам ранее проведенных съемок, они весьма важны как документ, фиксирующий промежуточное состояние городской или крепостной застройки с применением общих приемов отбора, классификации и унификации обозначений различных природных и общественных объектов для разных территорий (от Архангельска до Дагестана).

В 1729–1730, 1740, 1752, 1755–1756 гг. был составлен ряд атласов, реестров и ведомостей, включающих планы действующих российских крепостей и укреплений Сибири, Прибалтики, Финляндии, Украины, прикаспийских провинций. Они содержат также обозначения и описания более ранних, оказавшихся на их территории оборонительных построек – кремлей и замков и дополнены краткими сведениями и схематическими изображениями окружающей застройки. Для составителей этих карт и описаний, чье основное внимание было сосредоточено на фортификационных сооружениях, фиксация окружающей среды была важна как составляющая этой фортификации. Так, например, на сохранившихся планах Астрахани 1764 г.⁸, Ростова 1755 г.⁹ и других городов, ансамбли кремлей и посадов зафиксированы достаточно полно, но в экспликации состояние крепостных стен и башен отмечено как ветхое.

Планы городов и крепостей, созданные в 1730–1750-е годы, в основных чертах хорошо известны и неоднократно публиковались. Однако состав сохранившихся планов позволяет выделить общую тенденцию – военными ведется съемка и составляются планы в основном стратегически важных объектов. Территориальный рост Российской империи и, соответственно, перемещение границ лишает укрепления конца XVII в. их военного значения, делает ненужной фиксацию состояния их фортификационных сооружений. Оборонительные сооружения ветшают и разрушаются, а количество планов городов Европейской части России в архивах неуклонно сокращается.

Методическое обеспечение картосоставительских работ сводится в этот период к Инструкции 1721 г. «Пункты, каким образом сочинять ландкарту¹⁰» и «Реэстру, что при сочинении карт поелику описывать и примечать принадлежит»¹¹. Они предназначались более для рекогносцировочных съемок и нуждались в дополнении относительно описания «гор, лесов, болот, степи».

2. Для **1770–1790-х годов** наиболее характерными являются планы городов, составленные в период проведения екатерининской губернской реформы (1760–1790-е годы)¹², и,

в особенности, материалы Генерального межевания (1765 – 1780-е гг.). К ним примыкает комплекс планов губернских, уездных и заштатных городов, относящийся ко времени царствования Павла I¹³.

Возможность анализа всех элементов карты (применение масштаба, методика полевых операций, содержание, символика условных обозначений, оформление листа) базируется, прежде всего, на основной съемочной инструкции по межеванию, позволяющей проследить важные моменты становления российской географической науки. Эта методика зародилась в стенах Академии наук и нашла воплощение в «Инструкции землемерам к генеральному всей империи нашей размежеванию» (1766)¹⁴, которая была дополнена в 1797 г. «Межевой инструкцией канцеляриям и конторам»¹⁵.

В конце 1760 – начале 1770-х годов и в военном ведомстве появляется первая таблица условных знаков. Это были «Чертежи различных частей, изображающихся на топографических картах» Б.А. Стейнхеля, принятые как учебное пособие в Первом кадетском корпусе¹⁶. Позднее, в 1794 г., преподаватель корпуса С. Лукин опубликовал еще одну таблицу условных знаков «Начальное основание ситуации, заключающее в себе все, что изображается на топографических частных картах и военных планах в пользу упражняющихся в сей науке»¹⁷. Причем именно рельефу в этом пособии уделено основное внимание: «высокая гора», «высокая гора с каменным уступом», «развалившийся замок на каменной горе», «лесом поросшая гора». Главной особенностью и главным значением этих таблиц стало введение в общий оборот передачи рельефного изображения штрихами не только на гравированных картах, но и на материалах как съемочных, так и сводных крупномасштабных карт и планов.

Однако в этот период в изображении градостроительных объектов на крупномасштабных планах городов еще не сложилась общая для военного и межевого ведомств система условных обозначений городской застройки и объектов природно-географического характера. Не существовало точной географической привязки для крупномасштабных планов и

карт, пользование ими затрудняли обширные пояснительные надписи в экспликации. Отсутствие обоснованного научного подхода к передаче особенностей рельефа, его происхождения, характера и т.п. объясняется общим уровнем тогдашнего состояния наук о земле.

Все это наглядно можно проследить на планах крепости и города Великие Луки.

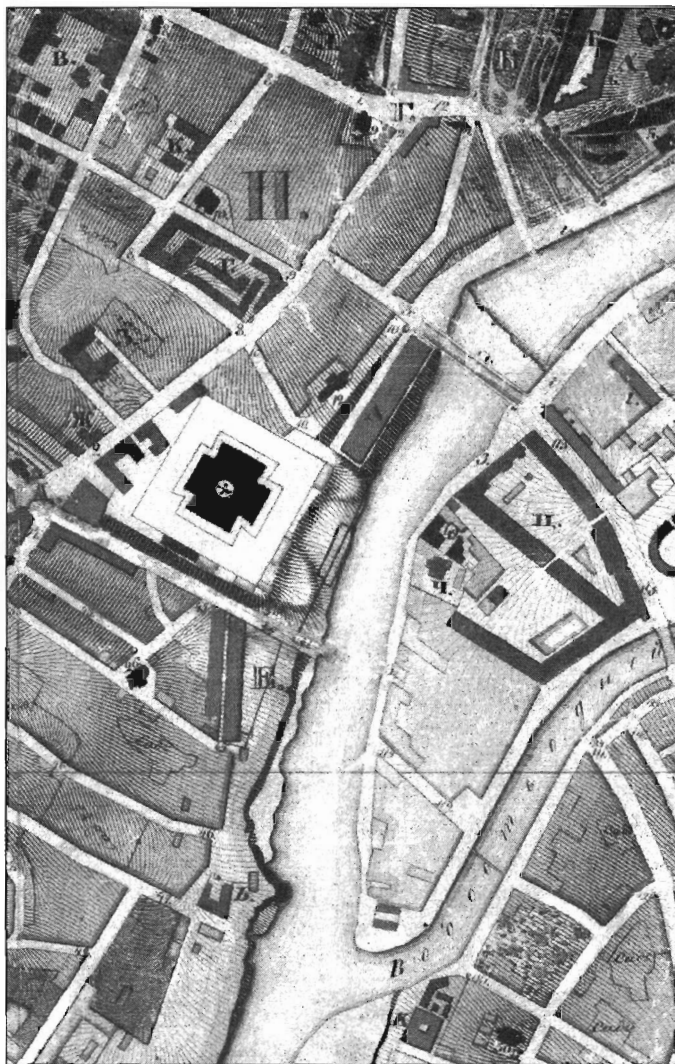
3. Период с середины 1790-х и до конца 1840-х гг. Внешнеполитические события (наполеоновские войны), активное взаимовлияние научных школ в области наук о земле и целый ряд других причин привели к необходимости создать в военном министерстве специализированную службу – Корпус военных топографов (1822) и начать планомерные регулярные топографические съемки в европейской части страны. Такая задача не могла быть решена без специальных научно-методических разработок, а главной проблемой, решению которой были посвящены работы российских геодезистов и топографов, являлось отображение рельефа как важнейшей составляющей ландшафта.

Первый шаг в этом направлении был сделан в 1819 г., когда своим начальником Главного штаба и одновременно директором Военно-топографического депо (создано в 1812 г.), было предписано использовать при вычерчивании рельефа метод штрихов по шкале Лемана, заменяющий методику передачи крутизны склона «отмывкой». Огромное значение в российской картографии сыграли утвержденные в 1821 г. «Правила для надписывания карт и планов», определившие основной съемочный масштаб в 250 сажень в дюйме (1:21000) для полевых съемочных брульонов. Основные принципы, сформулированные в «Правилах», остаются неизменными по сей день. Это касается, прежде всего, соразмерности надписей, расположения их на карте и последовательности в их нанесении. В следующем – 1822 г. – были высочайше утверждены «Условные знаки для употребления на топографических, географических и квартирных картах и военных планах...» Часть из них также сохранилась до настоящих дней (колодцы, фруктовые сады, паромы и др.).

Принцип применения условных знаков 1822 г. был призван создать впечатление вида местности с высоты. Обязательным стало оттенять контуры населенных пунктов, берегов рек и озер, и т. п. при условном освещении местности с северо-запада. Такая наглядность изображения земной поверхности позволяет успешно реконструировать утраченные ландшафты. Устанавливались масштабы для съемки различных территорий. Так, для Виленской губернии предписывался масштаб в 200 сажен (1:16800)¹⁸, в то время как «места любопытные», а также планы городов рекомендовалось снимать в более крупном масштабе 100 сажен (1:8400).

В 1831 г. были утверждены новые «Правила для руководства при вычерчивании и надписывании топографических планов», включавшие «Образцы чертежей и надписей на планах». В этой же инструкции была сформулирована методика штрихового изображения рельефа, действовавшая до перехода на изображение рельефа в горизонталях. Она заключалась в увеличении толщины штриха в зависимости от увеличения углов наклона и крутизны подъема (от 60°). Максимальная крутизна обозначалась черной заливкой, в то время как горизонтальные поверхности оставались белыми. Для изображения рельефа в соответствии с правилами поверхность должна была быть рассечена несколькими горизонтальными плоскостями, находящимися на равных расстояниях по вертикали. Штрихи надлежало вычерчивать перпендикулярно линиям пересечения поверхности рельефа с горизонтальной плоскостью. Этим достигался показ направления стока вод с возвышенностей. Одним из лучших картографических памятников этой эпохи являются брульоны топографической съемки Москвы 1838 и 1839 гг. в масштабе 100 сажен в дюйме, занимающей 16 планшетов в 400 квадратных верст¹⁹. Рассекреченные только в 1989 году, они стали настольной картой практически для всех градостроительных работ в историческом центре Москвы (ил. XIV, XV).

С появлением в 1848 году новой методики передачи рельефа горизонталями начинается следующий этап в развитии топографической картографии. Основные составляющие этого процесса сохранились вплоть до середины XX века, до



Фрагмент плана Хамовнической части города Москвы, 1839 г.
*План расположения строительной площадки храма Христа Спасителя
на Волхонке. Российский государственный военно-исторический архив.*

времени, когда аэрофотосъемка и новые технологии печати кардинально изменили процесс картосоставления и изготовления крупномасштабных картографических документов.

К выводам:

1. Принципиальное значение крупномасштабных картографических источников российского происхождения XVIII – первой половины XIX вв. для изучения городских ландшафтов заключается в их фиксационном характере, общей методике составления и распространении этой методики на всю территорию бывшей Российской империи. Несмотря на самые разнообразные природные условия, происхождение и особенности ландшафтов, единая система передачи картографической информации в российской картографии позволяет анализировать и получать эту информацию из самых разнообразных источников отечественного происхождения.

2. Топографические планы и карты, фиксирующие любые градообразующие объекты, приобретают законченную ценность как источник только при неременном условии привлечения данных по методике топографического картографирования именно этой территории, учитывающей все особенности ее рельефа и состояние географической науки на момент проведения съемочных работ и составления тиражированных карт и планов.

3. Сохранившийся корпус картографических источников по всем российским городам за XVIII – первую половину XIX вв., за исключением столиц – Москвы и Петербурга, не позволяет детально проследить ни все этапы развития градостроительной ситуации, ни все изменения в городских ландшафтах. Следовательно, изучение этих этапов и изменений применительно к любому из существовавших городов требует привлечения самого широкого круга самых разнообразных источников (не только картографических) и выработки специальной методики использования этих источников применительно к каждому исследуемому объекту.

4. Одним из средств изменения ситуации для работы с

неполной источниковой базой для изучения антропогенных изменений природных ландшафтов (в т. ч. и городских) мог бы стать общероссийский сводный межархивный каталог крупномасштабных планов городов и населенных пунктов России. Такой каталог включал бы научное описание и поисковые данные планов городов, хранящихся в федеральных и региональных архивах всей страны от ранних чертежей XVII и до начала XX века.

¹ Российский государственный архив древних актов (далее – РГАДА). Путеводитель по фондам. М., 1992–1999. Т. 1–4.

² Российский государственный архив военно-морского флота. Аннотированный указатель фондов. СПб., 1995–1997. Т. 1–2.

³ Кусов В.С. Чертежи Земли Русской. Каталог-справочник. М., 1993.

⁴ Пономаренко Е.В., Офман Г.Ю., Пономаренко С.В. Исторический анализ изменения ландшафта Бородинского поля // Бородинское поле. История, культура, экология. М., 1994. С. 37–74; Борисов А.Ю., Герасименко В.В. Биомониторинг Бородинского поля методом флюоресцентного анализа // Там же. С. 91–106.

⁵ Янин В.Л. Планы Новгорода Великого XVII–XVIII веков. М., 1999.

⁶ История русского градостроительного искусства. М., 1993–1998. Т. 1–4.

⁷ РГВИА. Ф. 349. Оп. 3. Д. 1506, 1682; Оп. 5. Д. 5; Оп. 12, Д. 293, Д. 313; Оп. 12. Д. 4671, Д. 4718; Оп. 19. Д. 1999, Д. 2229; Оп. 20. Д. 6479; Оп. 3. Д. 3526.

⁸ РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 21650. Л. 1.

⁹ РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 22402. Л. 1.

¹⁰ РГАДА. Ф. 248 (Сенат). Кн. 1/1201. № 39, 55, 78.

¹¹ РГАДА. Ф. 248 (Сенат). Кн.1/1201. № 12 и 13.

¹² 1 ПСЗР. Книга чертежей и рисунков: Планы городов. СПб., 1839.

¹³ РГВИА. Ф. 846. Оп.16. Д. 21528. Ч. 1–5; Д. 21529. Ч. 1–3.

¹⁴ 1 ПСЗР. Т. XVII. № 12570.

¹⁵ 1 ПСЗР. Т. XVII. № 12659.

¹⁶ РГВИА. Ф. 846. Оп.16. Д.17862.

¹⁷ РГВИА. Ф. 414. Оп.1. Д. 3842. Л. 1–14.

¹⁸ РГВИА. Ф. 40, Оп.1. Д. 133. Л. 35–40.

¹⁹ РГВИА. Ф. 386. Оп.1. Д. 3642. Л. 1–8.

НОВЫЕ ЗЕМЛИ ИМПЕРИИ
В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ:
НОВОРОССИЯ Г.П. ДАНИЛЕВСКОГО

Одним из исключительно перспективных для культурологии векторов исследований является сложившаяся на стыке нескольких научных дисциплин аксиологическая география. Имея своим предметом оценочные, ценностные характеристики пространственных объектов (локусов), структурированные на уровне индивидуального и коллективного сознания в своеобразные «ментальные карты»¹, аксиологическая география способна анализировать как сведения исторических источников, так и произведения, основанные на художественном вымысле.

Суммируя разработки западных исследователей в данной области, М. Бэссин заключает, что географический образ (*geographical image, geographical vision*) содержит информацию «не столько об объекте представлений, сколько об убеждениях, надеждах, предрассудках и разочарованиях той группы, которая формирует этот образ... Географические регионы воспринимаются и моделируются идеологически весьма сходным образом с социальными институциями и процессами – например (в российском случае), крепостничеством или индустриализацией». Между ожиданиями, порожденными мироощущением субъекта, и реалиями объекта проецирования всегда существует несоответствие, ниша, в которой и размещаются географические образы. Чем дальше находится объект и чем скуднее достоверные знания о нем, тем шире диапазон этих образов². Во многом подобно тому, как конструируется образ нации (воображаемые сообщества, этнические стереотипы, изучаемые имагологией), челове-

ческое сознание формирует представления о пространстве, которые становятся исключительно важным элементом мировидения.

Для аксиологической географии существенно, в каких категориях описываются локусы и их обитатели, как различные понятия соотносятся между собой, образуя ту или иную систему координат с определенными символическими смыслами.

В русле обозначенных выше подходов обратимся к новороссийской теме в русской общественно-политической мысли и художественной литературе. В случае интересующей нас территории ее обозначение проделало эволюцию от славянского (Новая Сербия, Славяносербия) к российскому. В 1764 г. создается регулярная Новороссийская губерния, обязанная своим названием лично Екатерине II, — готовившие вопрос комиссии предлагали назвать ее именем императрицы³. По мере продвижения империи в южном направлении имя Новороссии служило для обозначения все большего пространства. Если (воспользуемся предложенной Б.А. Успенским классификацией⁴) первоначально название нового региона по своей природе имело характер метафоры (культурного уподобления), то со временем оно приобретало черты метонимии — отождествления как следствия распространения имени центра на периферию.

Вошедшее в состав Российской империи во второй половине XVIII в. в основном в результате двух больших русско-турецких войн Северное Причерноморье на протяжении многих десятилетий оставалось активно колонизируемым регионом, причем его население отличалось крайней пестротой в этническом и сословно-правовом отношениях⁵. Любование этой мозаикой и восторги в связи с приобретением земель, хранивших память об античной цивилизации, довольно скоро сменились тревогой по поводу чужеродности данного региона в здании империи. В 1810 г. в глазах русского путешественника, жителя внутренних губерний, Новороссия — «сторона новая, завоеванная, вся заселена беглыми и бродягами». «Россиянин в Одессе, — отмечал И.М. Долгорукий, — конечно, не дома... Мы сели в наши коляски и поскакали в Россию. Так изъясняются все, говоря здесь о нашей стороне, когда в нее собирают-

ся ехать»⁶. По авторитетному свидетельству Н.И. Надеждина, «вообще великороссийские губернии народ называет просто “Россиєю”. Жители их, находясь в прочих губерниях и областях империи, считают себя не в России»⁷.

В 30–50-е годы XIX в. представления о чужеродности региона послужили основанием для весьма критических оценок Новороссии как в русских общественных кругах, так и во властных структурах. При этом олицетворением целого края нередко становился образ его самого большого города Одессы, значение которой в империи неуклонно возрастало. Романтик В.В. Пассек пишет в конце 30-х годов И.И. Срезневскому: «Харьков в отношении народности — царь против Одессы: здесь все попондопулы, макарони, араб-оглу и подобная братия — или Шлемки, Дудели с песиками, — хотелось бы видеть хоть скверную, но национальную рожу»⁸. «Вавилонским городом» называл Одессу известный мемуарист Ф.Ф. Вигель — в отличие от «немецкой» Риги, «польского» Вильно и «русской» Казани⁹. Общеимперский порядок здесь еще не вполне утвердился. И все это, заметим, несмотря на бурный демографический и торговый рост черноморского порта и его благоустройство.

«Новороссийский край, гораздо позднее устроенный, — отмечал в конце 1830-х годов министр внутренних дел Д.Н. Блудов, — не представляет и досель того соединения в массе населения своего, ни того согласия и единства в направлении деятельности народной, какие заметны во внутренних губерниях; здесь по новости населения края, по разноплеменности жителей, по разительному различию самой природы нет еще никаких особенных местных, а в иных пунктах даже и никаких общественных связей, кроме подчиненности одному центру управления»¹⁰.

В то же время Новороссия в глазах властей — регион менее проблемный, чем соседний Западный край с характерной для него польской социокультурной доминантой. Присоединение к новороссийским губерниям граничащих с ними частей западных губерний неоднократно рассматривалось в 1830–1860-е годы в процессе обсуждения путей решения польского вопроса.

Встречаются и оценки того времени, в которых акцент делался на многообещающую будущность края. «Это настоящая мозаика, — заключал А.А. Скальковский свою характеристику Новороссии. — Все вместе составляет обширную богатую и больших надежд область великого Русского Государства»¹¹. К подобному выводу приходил и другой крупный научный авторитет Л.В. Тенгоборский. «Это (степное. — Л.Г.) пространство, составляющее почти пятую часть всех владений Российской империи в Европе или превышающее более чем в два раза величину Франции, — писал он, — и по своему огромному протяжению, и по своему географическому положению призвано к тому, чтобы получить важное значение в постепенном развитии производительных сил России, и в этом отношении заслуживает особенного внимания». Однако сам Тенгоборский характеризовал свою оценку региона как находящуюся между «двумя крайними мнениями». «Мнения, которые мы слышали об этих странах относительно земледелия, очень различны и часто противоположны, — свидетельствует он. — Одни смотрят на большую часть степей, как на пустыни, которых никогда невозможно будет сделать плодоносными; другие, напротив, увлекаемые процветанием нескольких отдельных колоний, думают, что недостает только рук и рациональной обработки, чтобы обратить эти степи в равнины отменно богатые и плодоносные»¹².

Сообщение Тенгоборского подтверждается материалами времен Крымской войны. «Теперь-то хорошо, посмотрим, как-то будет в степях», — говорили солдаты (покидая Харьковскую губернию. — Л.Г.). «Искренно сознаюсь, — писал участник похода Д. Самарин, — что и мы, разделяя сомнение это, составили себе какое-то странное понятие о пустынности нашей благословенной Украины». Однако в степях военные встретили «и богатство, и изобилие, и братское радушие, и чисто русское хлебосольство», причем русскими «по сердцу и характеру» неожиданно для всех оказались даже ногайцы¹³.

В то же время И.С. Аксаков, имевший за плечами многочисленные разъезды по империи в качестве чиновника

Министерства внутренних дел, в бытность свою во время Крымской войны офицером государственного ополчения писал: «Очевидно, что в этом пришлом народонаселении нет никакой привязанности к России, да и не к чему привязаться, потому что оно не в России, а в Новороссии; нет почвы туземной, в которую можно было бы пустить корни». Немецкие колонии в Саратовской губернии и те, по его мнению, теснее связаны с Россией. Осевшие в Новороссии русские в основном из беглых, они враждебны России и не испытают никакого сожаления, отделись край от империи. В Новороссии «русские будто на чужбине». Непосредственно прилегающий к театру боевых действий регион гораздо менее занят войной, чем внутренняя Россия. «Выбор пункта для нападения на Россию очень удачен, — заключал Аксаков. — Это самое слабое ее место. Я уверен, что если бы высадка произведена была в Архангельской губернии, в Финляндии, даже в Остзейском крае и Петербурге, она могла бы произвести народную местную войну со стороны русских, финляндцев и латышей»¹⁴. Касательно частных с оценкой Аксакова можно спорить — «слабые места» империи Новороссией не ограничивались. «Если бы союзники, — писал Л.А. Тихомиров, — вместо того, чтобы бороться с нами в Крыму, высадили свои армии на Кавказе, мы бы рисковали потерять все свои владения и на Северном Кавказе, и в Закавказье»¹⁵.

Несмотря на более чем серьезные опасения за целостность империи, в результате Крымской войны на ее ментальной карте появляются новые ориентиры — «город русской славы» Севастополь, «драгоценный перл венца нашего» Одесса. Уже в 1854 г. обстрел мирной Одессы с неприятельских кораблей сделал ее героическим форпостом. По горячему следу событий П.А. Вяземский писал:

А ты страдалица, Одесса молодая,
Ты южная звезда на русских небесах,
Ты младшая сестра в семье родного края,
Царевна в русских городах!..
Своими язвами ты нам милее стала,
Россия за тебя о мести вопиет...¹⁶

Эти же мысли и чувства воодушевили другого автора стихотворного послания черноморскому городу – Н. Арбузова:

Но тебе твои богатства,
Изобилие даров
Не могли доставить братства
Православных городов.
Как пришелец у порога,
На границе ты стоял...
И не родственны для нас
Были те твои скрижали,
На которых начертали
Имена свои вначале
Ришелье и де Рибас...
Торжествуй же! окрестился
Ты гранатами врагов,
Ты с семьею породнился
Русских славных городов...¹⁷

С завершением войны правительство решило коренным образом изменить представления о Новороссии. 26 августа 1856 г. по случаю своей коронации Александр II подписал четыре приличествующие торжественному моменту грамоты, которые адресовались новороссийским губерниям, пострадавшим в ходе военных действий особенно сильно¹⁸. Для каждой из них нашлись особые слова благодарности, сочувствия и поощрения.

Обращаясь ко «всем сословиям» Екатеринославской губернии, царь апеллировал к доблести запорожцев: «В пределах вашего края, на берегах реки, видевшей первую славу России и заветной русскому сердцу, еще недавно вольные сыны порохов, как передовой оплот христианства против варваров, с рыцарской отвагой посвящали жизнь свою на защиту Православия и Русской народности. При громе недавней упорной брани в вас ожил дух увлечения, который в былое время одушевлял ваших предков».

Жителям Херсонской губернии напоминалось, что менее чем за сто лет под сенью «Орла Русского» их земли прошли

путь от варварства и запустения до просвещения и процветания: «С остальной Россией не доставало вам только связи страданий и терпения (намек на то, что «гроза двенадцатого года» не затронула Новороссии. — Л.Г.), и вот в текущие годы рука Провидения ниспослала на вас тяжелое испытание войны. В эту незабвенную эпоху вы блистательно поддержали честь имени Русского». Совершенно в духе патриотических стихотворений времен войны чествовалась Одесса.

В грамоте Таврической губернии акцент делался на традицию крещения Руси. «Многозначительная жертва очищения на развалинах Севастополя принесена на вашей почве, — говорилось в грамоте, — на том самом месте, где около девяти столетий тому назад великий Просветитель России принял Святую купель Христианства и откуда свет любви и образования разлился на безмерные пространства родного нашего Севера»; «С именем страны вашей отныне соединена память беспримерных подвигов самоотвержения и громких дел. Наше сердце сочувствовало вам в ваших страданиях, болело вашими ранами».

Жителей Бессарабской области, хотя та и не подверглась ожидавшемуся вторжению неприятеля, монарх заверял, что они «явили истинную, бескорыстную преданность Отечеству, усыновившему вас и давшему вам порядок, возможное благосостояние и начала образованности. Вы сумели оценить эти дары и достойно возблагодарили за них Россию... Вы связали имя свое с торжественнейшими минутами Русской Истории и оправдали то сочувствие, которое питает к вам великое Отечество Наше».

Коронационные грамоты Александра I адресовались не только «всем сословиям», но представителям многих народов: наряду с «коренными русскими» («коренными детьми России») в них равным образом приветствовались «юные поселенцы иного племени». В бессарабской грамоте речь шла о «коренных туземцах» и «младших поселенцах края».

Общим лейтмотивом всех грамот была, как видим, констатация того, что героические события военных лет явились успешно сданным «экзаменом на зрелость» для сравнительно новых частей империи и окончательно привязали

последние к государственному целому России. Благодаря энергичному сопротивлению на окраинах и при полном содействии самих окраин враг не был допущен во «внутренность России».

В свете сказанного повышенный интерес к Новороссии на рубеже 1850–1860-х годов вполне понятен: еще недавно вся империя буквально жила поступавшими оттуда сводками военных действий. Правда, следует заметить, что после Крымской войны, существенно пошатнувшей международное положение России, потеснив последнюю из европейской политики, приоритетной для нее становится активность в Азии. Империя не только вступает в решающую стадию борьбы с горцами на Северном Кавказе, но в фокусе общественного внимания оказывается освоение Приамурья, закрепленного за Россией в результате территориального урегулирования с Китаем 1858–1860 гг.¹⁹

После необходимого введения в тему обратимся к главному сюжету, заявленному в заглавии статьи.

Важным источником сведений об образах и особенностях восприятия степного юга Европейской России, а также фактором формирования этих образов служат романы уроженца Харьковской губернии Г.П. Данилевского (1829–1890) «Беглые в Новороссии» и «Воля. Беглые воротились», опубликованные в 1862–1863 гг. в журнале братьев Достоевских «Время» и отразившие: первый – канун отмены крепостного права, второй – период, непосредственно следующий за этим судьбоносным для страны событием. Третий «новороссийский» роман писателя «Новые места» опубликован в начале 1867 г. в катковском журнале «Русский вестник». Достаточно посредственные в плане художественных достоинств, эти произведения отмечены характерным для тогдашней литературы тяготением к элементам бытописания, тому особенно, что отличало место и время действия, а также живущих на страницах романов персонажей. Романы имели читательский успех и создали их автору имя еще до того, как он сконцентрировался на исторической тематике. Издаются они и по сей день, пусть и не столь часто, как «Княжна Тараканова», «Сожженная Москва» или «Мирович».

Данилевским постоянно подчеркивается различие между Новороссией («низовой степной Украиной») и «старой Украиной», «срединной Украиной», «старыми украинскими губерниями», которые зачастую сопровождаются эпитетом «старосветские» [С. 21, 46, 261, 292]²⁰. Его странники и переселенцы испытывают ностальгию («Что-то отдавалось уже не украинскими, простыми и тихими картинками, а чем-то иным... Покинутая родина и чужая даль») [С. 30].

В старосветской Украине Данилевского двойной смысл. *Во-первых*, он сознательно стремится к соотнесению своей дилогии начала 1860-х годов с миргородским циклом Гоголя. Новозаимочный хутор, на котором разворачивается основная сюжетная линия «Беглых в Новороссии», назван Новой Диканькой. «Что старая Диканька! что из того, что ее вместе с старосветскою умирающею Украиною воспел Гоголь! — восклицает герой романа. — Эта старосветская Украина была когда-то хороша! Теперь это все еще милая, но уже печальная и пустынная могила... Жизнь здесь, а не там, здесь, у нас, в нашей Новороссии! Здесь все надежды юга! Отсюда выйдет его будущность» [С. 135]. «Крестьяне... чересчур ленивы и довольны, до скотства, малым, — описывается старая Украина. — Быт со дня на день беднеющих окольных помещиков наводил... уныние и тоску.. Сказочное былое гостеприимство исчезло. Не встречалось более ни Пульхерии Ивановны, ни Афанасия Иваныча, ни Ивана Иваныча и Ивана Никифoryча» [С. 289–290]. «Предания старосветские, предания русско-польские» у Данилевского противопоставлены «молодым побегам явлений новых, наплывных, колониальных»²¹.

Надо сказать, что Данилевский лично познакомился с Гоголем незадолго до кончины последнего и в 1852 г. предпринял поездку на родину классика, в тот самый «хуторок близ Диканьки». В оставленном Данилевским описании своей поездки мотива умирания еще не было — в восприятии природы, хуторов и людей сказывалось властное обаяние гоголевских произведений²². Ныне же, в эпоху обновления страны, Гоголь оказывается обращенным в прошлое, писавший три десятилетия спустя Данилевский — в будущее. Хотя

Данилевский всю жизнь боготворил Гоголя, гоголевские герои на страницах новороссийского цикла умирают – в отличие от сочинений Салтыкова-Щедрина, в которых Иван Иванович Перерепенко продолжает жить в новом сатирическом контексте²³.

Данилевский солидарен с гоголевским обличением («Старосветские помещики») осевших в столице «печальных авантюристов Украины» из разночинцев, что «наводняют Петербург и теснят своих же земляков» среди общей холодности и насмешливого равнодушия к их и без того уединенной и мало знаемой родине²⁴. Но при этом он вряд ли разделял симпатии Гоголя в отношении старой Украины. Гоголь пишет про «ясную, спокойную жизнь, которую вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии, всегда составляющие противоположность тем низким малороссиянам, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *въ*. Нет, они не похожи на эти презренные и жалкие творения, так же как и все малороссийские старинные и коренные фамилии». Примечательно, что в галерее положительных типажей Данилевского, культуртрегеров Новороссии бывшие столичные чиновники, сделавшие выбор в пользу провинции.

Гоголю, как известно, ставили в вину противопоставление Малороссии и Великороссии – не в пользу последней. «Говорят, – писал об этом С.Т. Аксаков, – Гоголь не любит России; посмотрите, как хороша Малороссия и какова Россия; прибавляют: заметьте, что самая природа России не пощажена и погода даже все мокрая и грязная»²⁵. Земляки же Гоголя обрушивались на него за «пасквили» на Малороссию. Спор критиков о том, где разворачивается действие «Ревизора» и «Мертвых душ», еще при жизни их автора достиг высокой степени накала и, как нам представляется, тема эта до сих пор не исчерпана. Сам впоследствии печатавшийся в украинофильской «Основе», Данилевский, подобно некогда Гоголю, был

подвергнут на ее страницах А.С. Афанасьевым-Чужбинским критике за неточности в изображении малороссийских реалий и зло отвечал рецензенту в «Северной пчеле», доживавшей свои последние годы после смерти Булгарина²⁶.

Решительный защитник Гоголя от критиков, Данилевский сам писал исключительно на русском языке, что не помешало ему внести существенный вклад в пропаганду украинской культуры, в том числе в роли собирателя фольклора, переводчика с украинского на русский и автора ряда исследований, в частности о Сковороде, Каразине и Квитке-Основьяненко. В последнем качестве он получил признание и русского учебного сообщества, о чем свидетельствует награждение писателя во второй половине 1860-х годов – время не самое благоприятное для выражения украинских симпатий – малой Уваровской премией.

Впрочем, Данилевский придерживался точки зрения, что малороссийская культура должна вливаться в русскую, подобно, по его мнению, тому, как шотландская обогащает английскую: Шотландия «не стремилась никогда к дикой национальной исключительности, абсолютизму и замкнутости», но «свободно и доверчиво несла роскошные цветы своей народности... в общую сокровищницу богатой английской поэзии». Данилевский с иронией относился к вовсе не утратившим значения «спорам Бурачка и Булгарина о том, кто более знаток в деле Украины и ее “маленько-мужицкой речи”, как выражался некогда “Маяк”». С другой стороны, он решительный противник еще звучащих претензий «партии прежней, исключительной, заносчивой, давно осмеянной всеми, партии степных абсолютистов»²⁷.

Развернутая характеристика последних была дана писателем в 1859 г., еще до начала работы над романами. «На первом слове у них старина и бывшие патриархальные предания. Таинственные и мрачные патриоты, господа каролинцы большею частью опираются на примеры старобытной, старосветской Малороссии. Это наши южные казакофилы, хотя в старом казачестве было более свободы, чем в их требованиях. Их внешнее знамя – поклонение салу и вареникам. Их идеал – возвращение родных степей к временам

Хмельницкого. Небольшой круг наших любимых народных писателей с ними ничего не имеет общего. Они плачут над виршами Сковороды, считая этого мистика за поэта, плачут над слабейшими из повестей Квитки и не признают Гоголя... наших Кавуров зовут предателями, наших Меттернихов превозносят последними и бесплодными овациями»²⁸. Как видим, в определенных отношениях новороссийские степи все же выступают прямыми наследниками старой Украины.

Это важное свидетельство современника об умонастроениях в малороссийском образованном обществе и их распространении в Новороссии, которое стоит учитывать, говоря об интеграции Украины в Российскую империю. Кроме Харьковской губернии, где после возвращения писателя из столицы развернулась его активная общественная деятельность в 1857–1869 гг., Данилевскому были хорошо известны Киевская, Полтавская, Екатеринославская и Херсонская губернии²⁹. Приведенная характеристика Данилевского находит подтверждение у Н.И. Костомарова, писавшего в середине 1870-х годов о «духе полудворянского малорусского местного патриотизма, воспитанного на псевдоконисском, — патриотизма, недавно еще бывшего в моде в среде малорусской публики»³⁰.

Данилевский за то, чтобы об Украине писали на двух языках. «Бессмертный Гоголь писал Бульбу и Старосветских помещиков по-русски, но и он в то же время был очарован поэтическими песнями Кобзаря и Гайдамаков Шевченка»³¹. Эта характеристика отношения Гоголя к Шевченко, данная в связи с выходом в свет первого номера «Основы», впоследствии Данилевским несколько корректируется. В своих поздних воспоминаниях о встрече с Гоголем в 1851 г. Данилевский приводит его критические высказывания о творчестве Шевченко, заключение о невозможности «провансальского поэта Жасмена поставить в уровень с Мольером и Шатобрианом», завет малороссам писать по-русски, на «языке Пушкина» и общает об отрицательном приеме этой гоголевской позиции земляками³².

Таким образом, оценка Данилевского как «самого горячего проповедника малороссийского сепаратизма», данная

ему в 1864 г., в разгар гонений на украинофильство, другим малороссом — А.В. Никитенко, как справедливо указывали издатели дневника последнего, не соответствует действительности³³.

Герои двух первых романов Данилевского — преимущественно крестьяне, выходцы из Малороссии, хотя и знающие по-русски, но не великорусы. Один из них, говоря о своих корнях «были мы когда-то казаками», явно перефразирует шевченковское «когда мы были казаками». При этом шевченковского противопоставления исконной Украйны обрусевшей Малороссии в анализируемых текстах не прослеживается. Малороссия, малороссы, Украйна и производные от нее слова не несут в себе у Данилевского аксиологической нагрузки.

И вблизи Волги украинец не чувствует себя чужим: издавна «украинские и русские колонизаторы этого края» «селились вперемешку» [С. 247, 260–261]. Однако ментальная граница между ними сохраняется, о чем можно судить по следующему высказыванию одного из персонажей: «...Ты казак по крови, по дедам, а мои деды москалями сюда пришли; у нас тут каша, месиво... ты черномазый, а я белобрысый, ты казак с Днепра, а я казак с Дону, то есть почти не казак!» [С. 275].

Приведенный пассаж свидетельствует об определенных украинофильских предпочтениях Данилевского: к середине XIX в. казацкий строй на Днестре был практически полностью разрушен (правда, по традиции, во время Крымской войны и в 1863 г. комплектовались малороссийские полки), тогда как донское казачество сохранялось и в начале 60-х годов в русле общего подъема областничества явилось даже отправной точкой для построений, нацеленных на расширение автономии Дона. Впрочем, и в Земле Войска Донского немало малороссов³⁴. Русско-украинские трения («коренастых хохлов» и «москалей») дали о себе знать в 1861 г. в среде казачества Черноморья³⁵.

И для Данилевского Новороссия — не Россия. Однако прямые противопоставления ее *России* в романах крайне редки: «вольная земелька» — «панская наша Расея» [С. 35; но в другом месте — «наша панская Украйна» — С. 23]. Новороссия

выступала новой по отношению ко всей старой триначальной (великорусско-малорусско-белорусской) России.

В смешанной восточнославянской колонизации южных рубежей империи вдоль оси Харьков—Одесса преобладал малороссийский элемент, а вдоль оси Харьков—Урал — великороссийский. Украинская колонизация Причерноморья долгое время находилась вне поля зрения украинофильского будительства и не вызывала серьезных опасений властей³⁶. Именно в этом смысле об однородности «главной колонии русского народа» говорил в 1860-е гг. А.А. Скальковский — едва ли не самый авторитетный эксперт того времени по Новороссии³⁷. Даже на рубеже веков смешанная русско-украинская колонизация Новороссии оценивалась как преимущество. Геополитик В.П. Семенов-Тян-Шанский считал, что «этот способ расселения, подобно поперечным железным скрепам в каменной стене, придавал только большую прочность колонизации южно-русских степей»³⁸.

Основанная на буквальном толковании понятия «Новороссия», мысль о том, что возрождение России начнется именно оттуда, очень важна. Это весьма раннее выражение представлений об упадке наиболее обжитых регионов империи и перемещении из них центра России.

К началу XX в. старые названия обретают дополнительные значения. Новой Россией все чаще именуют азиатские владения империи. П.А. Столыпин, по свидетельству С.Е. Крыжановского, придавал большое «значение Сибири и Средней Азии как колыбели, где можно в условиях, свободных еще от общественной борьбы и передраг («старой России». — Л.Г.), вырастить новую сильную Россию и с ее помощью поддержать хиреющий русский корень»³⁹. Отмечались и изменения в культурной географии России. Согласно Г.П. Федотову, с начала XX в. русская литература оставляет Центр, «оскудевший вместе с упадком дворянского землевладения. Выдвигается Новороссийская окраина, Одесса, Крым, Кавказ, Нижнее Поволжье»⁴⁰.

В последнем из новороссийских романов Данилевского противопоставление со старосветской Украиной отсутствует. Лишь однажды упомянута «старая Россия» [I. С. 150]⁴¹.

Видимо, не без влияния чтения Чернышевского, автор более глубоко осмысливает вопрос о новизне, описывая «места, где, казалось бы, старые человеческие страсти и старое людское зло еще не имели времени и сил пустить в девственную почву края прочных и глубоких корней» [I. С. 181–182]. Впечатление это, согласно Данилевскому, обманчиво: «Места здесь новые; но люди, страсти и привычки людей старые, ветхие». «Новых людей», качественно отличных от массы «старых» современников, нет, оказывается, и в Новороссии, ибо «переход одного рода в другой совершается не вдруг» [II. С. 612–613].

Во-вторых, «старосветское» начало у Данилевского обретает еще один смысл, если принять во внимание то, что его произведения изобилуют параллелями между Новороссией и Новым Светом – Северо-Американскими Соединенными Штатами. «По всем новым вопросам тут решительно те же Соединенные Штаты Северной Америки, с которою наша молодая Украинская Новороссия имеет вообще столько родственного, – писал он еще в 1859 г. – Недаром и для слова колонии здесь давно есть свое слово: “заимка”. Так и по крестьянскому делу здесь явились свои пенсильванцы и свои каролинцы, свои северные штаты, поклонники эманципации, и свои южные, противники и закоренелые враги ее... Та же здесь, как и в Америке, смесь сословий и народов и та же поэтому горячая местная борьба умирающего с начинающим жить». Данилевский называет Новороссию «нашей русской, степной, украинской колонией»⁴².

Активно заселяемый и бурно развивающийся край, охваченный «торговой горячкой» [С. 164] – «клад, а не земля; уголок непочатой; своя Элебема (Алабама. – Л.Г.) и Висконсин...» [С. 131]. «... Вот где жизнь начинается! Там наша Русь заново перестраивается... Край непочатой, сущие американские степи, – пишет Данилевский, продолжая Новороссию далеко на восток. – Поволжье – настоящие штаты по Миссисипи, а низовье Дона и азовские побережья – Виргиния и Кентукки» [С. 291]. «Да и чем эти новые, непочатые места хуже самой Америки? Отчего бы и здесь не попытать счастья выходцам старых мест и старых обществ?» [I. С. 147].

«Мы читаем записки о колонизации Канады, Новой Зеландии, Перу и Колумбии, а допытывался ли кто-нибудь до недавних событий заселения наших былых запорожских земель, нашего азовского поморья..? Это целая поэма во вкусе Купера и Вашингтона Ирвинга...» [С. 51]. Классические же сюжеты русских романтиков утратили актуальность: «Кавказ вон замирен, Шамиль в губернском городе в шашки с чиновниками играет, а встал бы Марлинский, не о чем ему и писать!» [И. С. 180]. Примечательно, что еще в 1856 г. «украинский рассказ» Данилевского «Изюмские вечерницы» публикуется в Петербурге под одной обложкой с «американской былью» В. Ирвинга (1783–1859) «Похождения Ралфа Рингвуда». Третьей новеллой сборника, изданного А. Смирдиным в «Библиотеке для дач, пароходов и железных дорог», был «Крестный отец» Ч. Диккенса (1812–1870). А в 1864 г., с легкой руки критика Е.Ф. Зарина, сам Данилевский производится в «русские Куперы»⁴³.

Новые владения империи – это плохо управляемая и еще малонаселенная территория с характерным для фронта правам беспределом⁴⁴ – «пампасы, пампасы девственных пустынь Америки... Наша Новороссия иногда Америкой зовется! Ее не подведешь под стать наших старых хуторов: что в Техасе творится, то и у нас» [С. 311, 125]. Американский Дикий Запад оказывается ближе Новороссии, чем соседняя с ней старая Украина. Местные помещики уже приспособились к использованию вольнонаемного труда. Это земля обетованная для беглецов от крепостного гнета: «Да если бы сюда Чичиков из “Мертвых душ” заехал, и его, кажется, Петрушка тут от него бежал, почуяв здешнюю волю, о которой они там на севере-с и не предполагают» [С. 148]. У Пассеков так оно когда-то и случилось. В «вавилонской» Одессе от молодой четы один за другим бегут крепостные слуги: «Бессарабия, турецкая граница, безлюдье степей, бездействие полиции – хорошая приманка бежать», – комментировал случившееся В.В. Пассек⁴⁵.

Надеждам России («здесь кроются дельные уроки и для самой метрополии»⁴⁶) Данилевский противопоставляет криминальный произвол новороссийских нотаблей. Ведущий

отрицательный персонаж «Новых мест» уездный предводитель Музыкантов, сознательно вступая на путь мщения государству за недавние реформы, проповедует мысль о том, что «у нас только и может быть киргизское отношение гражданина к отечеству» [I. С. 234; II.С. 522]. Новороссия же для претворения в жизнь подобных взглядов представляет самую благоприятную почву. «Всех влекла сюда к новым здешним людям и местам жажда перемены, но больше всего, попросту... нажива, — заявляет Музыкантов. — Это, повторяю, зная Новороссии. Наш край пришел к простому и совершенно верному заключению, что выше материального благосостояния мало есть хороших вещей на земле... Привлеченные сюда желанием нажиться, здешние капиталисты, не привязанные никакими другими выгодами к стране, которая не имеет для них значения родины, в первое время смотрят на этот край как на место своего временного изгнания, потом как на тропинку, по которой, поправив свои обстоятельства, они могут возвратиться домой — в Немечину, в Грецию, во Францию, во внутреннюю Россию...» [I. С. 221]. Бывалому «волку» вторил его молодой единомышленник: «Наша Новороссия, чем она ушла вперед дальше хоть бы Запорожья? Запорожцы кутили и грабили турок, а тут все грабят друг друга» [II. С. 560]. В приведенном высказывании запорожская традиция сопряжена уже не с форпостом христианства, а с разбойничьей вольницей.

Уже после появления первых романов критики указывали на то, что в описании новороссийских безначалия и злоупотреблений писатель превзошел всякую меру правдоподобия. Не щадил «русского Купера» Е.Ф. Зарин, называя «беспардонное царство» Данилевского «страной, выдаваемой... за “Новороссийский край”». «Он делает все, — отмечал критик, — что только в силах его фантазии, чтобы показать, что изображаемый им край есть истинное царство беглых». На страницах романов выводятся «люди, которые по своим нравственным правилам скорее составляют противоположность, чем подобие пуританским основателям североамериканских колоний». Особенно рецензента коробили описываемые Данилевским отношения внутри чиновной иерархии⁴⁷.

Видимо, поэтому в «Новых местах» писатель усилил положительный ряд образов. В центре романа — честный и успешный труженик, просветитель и благотворитель в одном лице. Его поддерживает местный исправник, призывающий не уповать на опеку правительства, а объединяться, сомкнуться «плечом к плечу» в интересах края [I. С. 223]. Однако и «темное царство» Музыкантовых еще в силе — победа добра в финале выглядит далеко не полной. Симпатии Данилевского на стороне предпринимателей, преимущественно из разночинцев, аболиционистов, «новых небывалых людей — степных янки, квартиргеров наших будущих Франклинов»⁴⁸.

Вряд ли можно считать заслуженной репутацию апологета капиталистического предпринимательства, созданную Данилевскому некоторыми его критиками⁴⁹. Писатель воспекает трудовую предприимчивость на новороссийской почве — положительные герои романов провозглашают тосты «за здоровье честных тружеников... чернорабочих нашей родины!» [II. С. 617].

Данилевский считал, что силы русских людей (немногочисленных в Новороссии иностранных колонистов!), и прежде всего русской провинции с ее практической хваткой и неприхотливостью, должны быть направлены не на заокеанскую охоту за удачей, а на освоение российского имперского фронта. История главного героя «Новых мест» соотносится с судьбой его друга, который уехал на американский Запад и потерпел фиаско, оказавшись там лишним. В результате последний готов вернуться и обосноваться в Новороссии: «Не стоило переезжать океан, чтоб увидеть ту бедность, дикость, голь и глушь... какую можно... встретить сплошь и рядом, проехав всего несколько дней на перекладной, в любом из уездов степной Саратовской или болотной и лесной Смоленской губернии» [II. С. 615].

Итак, со сделанными выше оговорками, у Данилевского свободный Юг противопоставлен рабовладельческому Северу, как будто, отразившись в российском зеркале, «американские» стороны света поменялись местами. В эпоху отмены крепостного права, совпавшую с гражданской войной в Соединенных Штатах, в России широкое хождение полу-

чили такие понятия, как «плантаторская партия» и «беглые рабы». Популярен изданный в 1858 г. на русском языке в качестве приложения к журналу «Современник» аболиционистский роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Россия официальная и образованная поддерживает северян. В 1865 г. В.Ф. Одоевский в застольном спиче сказал следующее: «Позвольте вам, господа, предложить выпить рюмку вина в честь дружбы между Америкой и Россией. Нас сближают не одни материальные интересы – есть связь внутренняя: то же необозримое пространство, то же многообразие климатов. Вы освободили негров, государь наш освободил крепостных. Вы уняли американскую шляхту, мы уняли польских плантаторов...»⁵⁰

Кроме того, бывшее «Дикое поле», как и «Wild West» Соединенных Штатов, также заселялось совместными силами Севера и Юга. Применительно к смешанной восточно-славянской колонизации Сибири эту российско-американскую параллель проводил П.М. Бицилли⁵¹.

Третий аспект новороссийских соотношений связан с классической оппозицией Европы и Азии. Нижнее (низовое) Заволжье, где разворачивается действие второго романа Данилевского, непосредственно примыкает к Новороссии (однажды оно даже названо «новороссийским востоком» [С. 292. Действие третьего романа происходит вблизи Черноморского побережья и, видимо, Бессарабии]. Это «степная полутатарская пустыня» «у границ Азии» (упоминается и «азиатская Россия»), где много инородцев-азиатов, а среди мещан встречаются типажи «с полуазиатскими лицами». И одновременно это – «русский юго-восток», где «дом губернатора напоминал собою какое-то европейское заморское консульство» [С. 249, 260, 287, 323–324, 344, 458]. Заметим, что, выбирая в середине века место ссылки для Н.И. Костомарова, к Юго-Восточной России глава III отделения А.Ф. Орлов относил такие города, как Пенза, Саратов, Астрахань и Оренбург⁵².

Данилевский любит колониальными контрастами, нарочито сгущая ориентальный колорит. «С одной стороны, тут сушая Татария, Курдистан; а на другой и матушка Русь здесь

же, как дома, расположилась! — восклицает чиновник, долгое время служивший в Петербурге. — Ждешь тут, что убьют тебя, либо зашьют как раз в мешок, да и в воду! а тут же скворец вон тихо прыгает в клетке, девка белобрысая чулок вяжет, барыня пасьянс в гостиной раскладывает, тупоумный тульский маятник упорно постукивает в лакейской, точно в бессонную ночь где-нибудь на станции, когда ждешь лошадей...» [С. 353]. В последнем романе Данилевского описываемая им деревня «носила восточное, во вкусе той местности, имя» [I. С. 153], проводилась там, как мы уже знаем, и киргизская параллель (киргизами тогда называли казахов).

Своего рода ментальное напряжение при описании этой полосы обнаруживается не у одного Данилевского. «Знакомые черты великорусского типа надо было с трудом отыскивать в этом море голов иноязычных, — делились своими впечатлениями спутники цесаревича Николая Александровича, посетившего Астрахань в 1863 г. — Мы как будто попали в другой мир и с удивлением готовы были друг друга спрашивать: где мы?» На этом недоуменном вопросе непосредственные впечатления К.П. Победоносцева и И.К. Бабста обрываются и обозначается поворот к идеологическому постижению увиденного, характерный, между прочим, также для восприятия русскими Казани. «Но как ни странна была для нас картина, — читаем далее, — в эту минуту явственнее, чем когда-либо чувствовали и понимали мы, что находимся в России, в одном из отдаленных краев великого царства, сплоченных воедино крепкою связью государственной силы и сознанием государственного единства; мы чувствовали, что этому смещению “одежд и лиц и наречий” основным тоном служит все-таки великий, созидательный и собирательный элемент русского племени»⁵³.

Азия, однако, не только в собственно Азии — Азии зауральской, географической: она как на восточной, так и на западной границе Новороссии. В середине 1850-х годов завожская Самарская губерния «считалась Азией, потому что население было в ней частью русское, частью башкирское»⁵⁴. Это отражение представлений социальных низов, а вот как мыслили о западной границе Новороссии высокопостав-

ленные современники Данилевского. «Должен признаться, что возвращение на родину, после целого года отсутствия, произвело на меня какое-то грустное впечатление, — вспоминал Д.А. Милютин о своем пути из Дунайских княжеств в Новороссию (Яссы — Одесса) в начале 1840-х годов. — Въезжая в отечество из страны, только что вырванной из-под турецкого гнета, не успевшей еще сбросить с себя азиатской дикости, не замечал я у нас значительного превосходства ни в административном благоустройстве, ни в культуре и благосостоянии населения, такого же смешанного, как и там, такого же бедного и приниженого»⁵⁵. П.А. Валуев помещал Белград и Бухарест в «полу-европе» — между Европой и Азией⁵⁶. Австрийский же канцлер К.В.Л. Меттерних считал, что «Азия начинается там, где Восточное шоссе выходит из Вены»⁵⁷.

Вся Новороссия, таким образом, по преимуществу азиатская. Точнее сказать, она не принадлежит Европе, на ментальной карте Данилевского располагаясь где-то между Азией и Америкой.

Четвертый аспект — соотнесение Новороссии с народными утопиями, отразившими извечные искания земли обетованной, российского Эльдорадо. Южные степи рисуются Данилевским как места, «которые северным и срединным русским людям (курсив мой. — Л.Г.) еще с сказочных времен, постоянно в горьких думах о домашних невзгодах мерещатся кисельными берегами и молочными и медвяными реками, где бабы на живых осетрах белье моют, а на месяц да на звезды, вместо гвоздей, его сушить вешают» [С. 426]. Действительно, народное сознание помещало земной рай за пределы жизненного опыта⁵⁸. Предчувствиям не суждено было в полной мере сбыться — новый мир оказался суровым и несправедливым.

И, наконец, *пятый ряд* соотнесений. Говоря о молодости Новороссии в здании империи, следует делать существенную оговорку о том, что вместе с ней к России отошли греческие и скифские древности. Символический смысл их перехода под власть всероссийских императоров, приобщения к античности всячески пропагандировался в век Екатерины⁵⁹. Этому, в



І. Икона «Топография Палестины».
Вторая половина XIX века.
Атрибуция И.Л. Бусевой-Давыдовой



П. Иордан.
Фото



III. Е.М. Корнеев.
Вид татарской деревни Коктебель. Фрагмент. 1804.
Тушь, кисть, перо. ГИМ



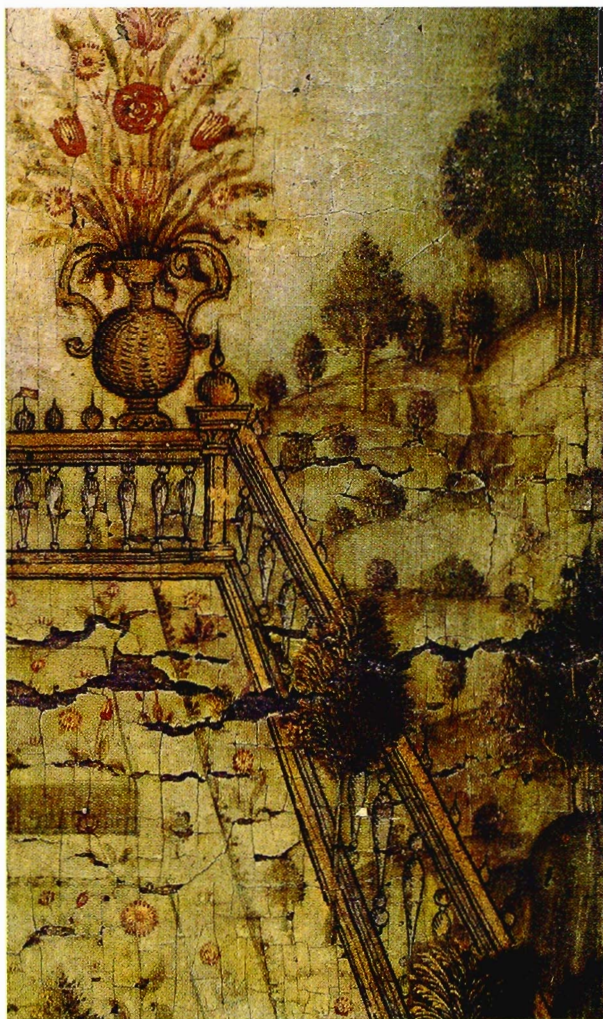
IV. Лоренцо Монако.
Встреча Марии и Елизаветы. Ок.1420.
Рис. Берлин-Далем



V. Троица Ветхозаветная. Конец XV - начало XVI вв.
*Историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
Новгород.*



VI. Никита Павловец.
Богоматерь Вертоград Заключенный. 1670.
ГТГ



VII. Никита Павловец.
Богоматерь Вертоград Заключенный.
Фрагмент



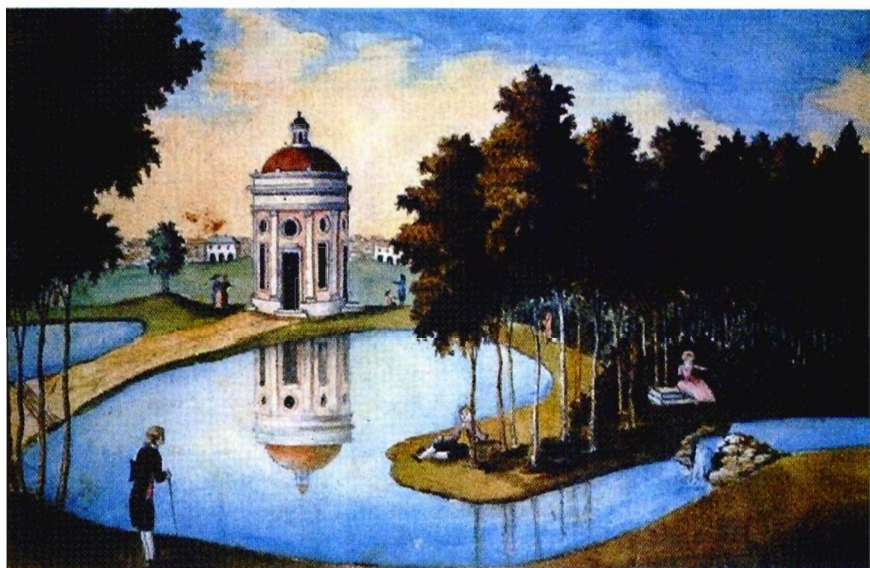
VIII. Конрад Вит. Чудесный улов.
Створка алтаря св. Петра. 1444.
Музей искусства и истории. Женева



IX. Каспар Давид Фридрих.
Тетшинский алтарь. Крест в горах. 1808.
Библиотека земли Саксонии и Университетская библиотека. Дрезден



Х. Доменико ди Микелино.
Данте. Фреска. Фрагмент. 1465.
Флоренция. Санта Мариа дель Фьоре



XI. Андрей Болотов.
Богородицкий парк.
Акварель. 1786. ГИМ



ХII. Сальватор Тончи.
Портрет Г.Р. Державина. 1801.
Областной художественный музей. Иркутск



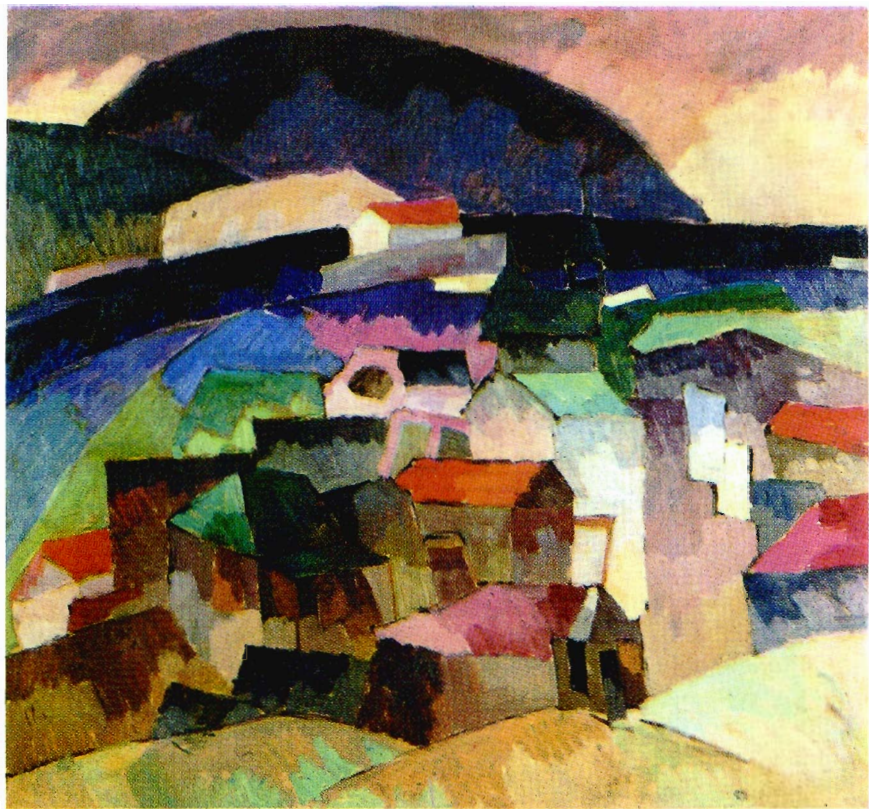
ХІІІ. Владимир Боровиковский.
Портрет Д.А. Державиной.
1813. ГТГ



XIV. Воробьевы горы в районе Андреевского монастыря.
Фрагмент плана Хамовнической части города Москвы. 1839.
Российский государственный военно-исторический архив



XV. Усадьба Трубецких в Хамовниках и комплекс Хамовнических казарм.
Фрагмент плана Хамовнической части города Москвы. 1839.
Российский государственный военно-исторический архив



XVI. Аристарх Лентулов
Гурзуф.
1913

частности, служило возрождение древнегреческих названий городов. В императорской титулатуре появляется четвертое по счету «царство Херсонеса Таврического» – не только как подчеркнутый отказ от правопреемства с Крымским царством, в отличие от Казанского, Астраханского и Сибирского царств⁶⁰. Херсонес, в котором крестился равноапостольный князь Владимир, осмысливался как новый центр Святой Руси, являющийся в определенном отношении сакральным противовесом Киеву: во «времена покоренья Крыма» город на Днестре был скромным форпостом империи, и, посетив его во время путешествия на юг, Екатерина Великая, как известно, была немало разочарована.

Аллюзии, связанные с античностью и делавшие новый край древней страной, у Данилевского, в отличие от авторов XVIII в., практически отсутствуют. Тем не менее по крайней мере дважды такого рода упоминания в романах фиксируются – оба раза в описаниях природы. «Небо опять нахмурилось, налетели с севера тучи, и Новороссия, южнорусская Италия, опять становится мертвою, суровою Скифией» [С. 177]. «Она почти все та же, как была в далекие времена, эта черноморская, гайдамацкая, новороссийская степь. Вряд ли много она изменилась от темных кочевых времен, от Аттилы и Владимира Святого» [I. С. 152].

Итак, Данилевский знакомит читателя с Новороссией, предоставляя ему целую систему историко-культурных соотношений, в которых новое противополжено старому, народная утопия соседствует с разнообразными параллелями из арсенала далеких стран и эпох. Таков на ментальной карте писателя южный фронтир Российской империи.

¹ Вешнинский Ю.Г. Аксиологическая география (аксиография) как метод получения точного гуманитарного знания // Точное гуманитарное знание: традиции, проблемы, методы, результаты. М., 1999. С. 57.

² Bassin M. Imperial Visions. Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840–1865. Cambridge, 1999. P. 6, 278.

³ *Елисеева О.И.* Геополитические проекты Г.А. Потемкина. М., 2000; *Благодатских И.М.* Из истории иностранной колонизации юга Российской империи: Новая Сербия и Славяносербия (середины XVIII в.) // Пути познания истории России: новые подходы и интерпретации. М., 2001.

⁴ *Успенский Б.А.* Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // Вопросы философии. 2004. № 6.

⁵ Демографическая, социальная и хозяйственная характеристика региона дана в цикле монографий Е.И. Дружининой. См.: *Дружинина Е.И.* Северное Причерноморье в 1775–1800 гг. М., 1959; *Она же.* Южная Украина в 1800–1825 гг. М., 1970; Южная Украина в период кризиса феодально-крепостнического строя в 1825–1860 гг. М., 1981.

⁶ *Долгорукий И.М.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1869. Кн. 3. С. 175.

⁷ *Надеждин Н.И.* Великая Россия // Энциклопедический лексикон. СПб., 1837. Т. 9. С. 263.

⁸ *Вадим Васильевич Пассек и его письма к И.И. Срезневскому (1837–1839)* // Русская старина. 1893. № 9. С. 546.

⁹ *Вигель Ф.Ф.* Записки. М., 2000. С. 171.

¹⁰ Российский Государственный исторический архив (г. Санкт-Петербург). Ф. 1290. Оп. 4. Д. 59. Л. 57–57об.

¹¹ *Скальковский А.* Хронологическое обозрение истории Новороссийского края. 1731–1823. Одесса, 1836. Ч. 1. С. 63–64.

¹² *Тенгоборский Л.В.* О производительных силах России. М., 1854. Ч. 1. С. 38–39.

¹³ Сборник известий, относящихся до настоящей войны. Отдел III – Патриотизм России. Кн. XIII–XXIV. СПб., 1856. С. 118–120.

¹⁴ *Аксаков И.С.* Письма к родным 1849–1856. М., 1994. С. 386, 401, 407.

¹⁵ *Тихомиров Л.А.* Тени прошлого. М., 2000. С. 110.

¹⁶ *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1887. Т. 11. С. 125.

¹⁷ Сборник известий, относящихся до настоящей войны. Кн. XIII–XXIV. Стихотворения. С. 69–70.

¹⁸ Полное собрание законов Российской империи. Собрание II. Т. 31. № 30879–30882.

¹⁹ *Rieber A.* The Politics of Autocracy. Letters of Alexander II to Prince A.I. Variatinskii, 1855–64. Paris–The Hague, Mouton, 1966; *Bassin M.* Op. cit.

²⁰ Здесь и далее в квадратных скобках даются ссылки на издание: *Данилевский Г.П.* Беглые в Новороссии. Воля. Беглые воротились. М., 1964.

²¹ *Скавронский А.* Пенсильванцы и каролинцы (Второй рассказ из путевых заметок губернского депутата) // Современник. 1859. № 10. С. 473.

²² *Данилевский Г.* Хуторок близ Диканьки // Московские ведомости. 1852. № 124.

²³ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. В 10-ти т. М., 1988. Т. 4. С. 240 («Дневник провинциала в Петербурге»).

- ²⁴ Данилевский Г. Малорусский абсолютизм (По поводу первого номера журнала «Основа» // Северная пчела. 1861. № 120. С. 488.
- ²⁵ Аксаков С.Т. Собр. соч. В 4-х т. М., 1956. Т. 3. С. 248.
- ²⁶ Данилевский Г. Малорусский абсолютизм.
- ²⁷ Там же. С. 488.
- ²⁸ Скавронский А. Указ. соч. С. 473–476.
- ²⁹ Данилевский Г. Малорусский абсолютизм. С. 488–489.
- ³⁰ Костомаров Н.И. Русские инородцы. Исторические монографии и исследования. М., 1996. С. 149.
- ³¹ Данилевский Г. Малорусский абсолютизм. С. 488.
- ³² Данилевский Г. Знакомство с Гоголем. (Из литературных воспоминаний) // Исторический вестник. 1886. № 12. С. 478–480.
- ³³ Никитенко А.В. Дневник. М., 1955. Т. 2. С. 410, 630.
- ³⁴ Победоносцев К., Бабст И. Письма о путешествии государя наследника цесаревича по России от Петербурга до Крыма. СПб., 1864. С. 433, 527–529.
- ³⁵ Милютин Д.А. Воспоминания генерала-фельдмаршала. 1860–1862. М., 1999. С. 127, 129, 147.
- ³⁶ Лисяк-Рудницкий Г. Историчні есе. Київ, 1994. Т. 1. С. 19, 155.
- ³⁷ Скальковский А. Географическая и этнографическая терминология Новороссийского края // Северная почта. 1868. № 194. Отдел неофициальный. С. 775–776 (статья также издана отдельной брошюрой).
- ³⁸ Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей. СПб., 1903. Т. 7. С. IV.
- ³⁹ Крыжановский С.Е. Воспоминания. Из бумаг последнего государственного секретаря Российской империи. Берлин, б.г. С. 221; Он же. Заметки русского консерватора // Вопросы истории. 1997. № 4. С. 113.
- ⁴⁰ О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 454.
- ⁴¹ Здесь и далее таким образом (первая римская цифра – указание номера журнала) даются ссылки на: Данилевский Г. Новые места // Русский вестник. 1867. № 1, 2.
- ⁴² Скавронский А. Указ. соч. С. 473–474.
- ⁴³ Н.К. Русский Купер // Отечественные записки. 1864. № 8.
- ⁴⁴ Замятина Н.Ю. Зона освоения (фронтир) и ее образ в американской и русской культурах // Общественные науки и современность. 1998. № 5.
- ⁴⁵ Вадим Васильевич Пассек и его письма к И.И. Срезневскому.. С. 552.
- ⁴⁶ Скавронский А. Указ. соч. С. 474.
- ⁴⁷ Н.К. Русский Купер. С. 823, 829.
- ⁴⁸ Скавронский А. Указ. соч. С. 474–475.
- ⁴⁹ Свясов Е.В. Данилевский Григорий Петрович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 81.
- ⁵⁰ Одоевский В.Ф. «Текущая хроника и особые происшествия». Дневник 1859–1869 гг. // Литературное наследство. М., 1935. 22–24. С. 204.

⁵¹ *Bitsilli P.* Geopolitical Conditions of the Evolution of Russian Nationality // The Journal of Modern History. 1930. Vol. II. № 1.

⁵² *Костомаров Н.И.* Исторические произведения. Автобиография. Киев, 1990. С. 488.

⁵³ *Победоносцев К., Бабст И.* Указ. соч. С. 356–357.

⁵⁴ *Жакмон П.П.* На царском смотре (Из воспоминаний партионного офицера) // Исторический вестник. 1903. № 9. С. 871.

⁵⁵ *Милютин Д.А.* Воспоминания генерал-фельдмаршала. 1816–1843. М., 1997. С. 413–414.

⁵⁶ *Валуев П.А.* Дневник министра внутренних дел. М., 1961. Т. 1. С. 263.

⁵⁷ *Хобсбаум Э.* Век империи 1875–1914. Ростов-на-Дону, 1999. С. 27–28.

⁵⁸ См.: *Горизонтов Л.Е.* Внутренняя Россия и ее символические воплощения // Российская империя: стратегии стабилизации и опыты обновления. Воронеж, 2004.

⁵⁹ *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.

⁶⁰ *Успенский Б.А.* Царь и император. Помазание на царство и семантика монарших титулов. М., 2000. С. 51, 97.

ЛАНДШАФТ КАК ЭЛЕМЕНТ
ИДЕНТИФИКАЦИИ И САМОИДЕНТИФИКАЦИИ
В СЛОВЕНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье «“Гео-этнические” панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению функций)»¹ В.Н. Топоров вводит понятие гео-этнической панорамы, под которой предлагает понимать «максимально широкий по диапазону, синтетически-обобщающий по характеру способ «разового» узрения целого, дающего ответ на поставленные ...три вопроса — г д е? (пространство, представляемое страной-землей или населяющим ее народом), к о г д а? (время), к т о? (держатель власти над *этим* пространством в *это* время, творец «исторического» деяния, «этническое» тело в его пространственном аспекте). Спецификой такого видения-узрения целого, отмечает ученый, следует считать то, что «его объекты даются в пространственно- или этнически-“географическом” кодах, чаще всего взаимопереводимых друг в друга»², и добавляет, что «г.-э. п. — явление универсальное, хотя его структура и конкретное заполнение (объем, характер, типы объектов) могут существенно различаться по традициям»³. Иными словами, одним из главных составляющих г.-э. п. оказывается видение объекта как целого в пространственно-или этнически-«географическом» кодах.

В нашем случае объектом является словенское пространство, а целью оказывается выделение объема, характера, типа данного объекта, что в результате позволит выявить, опираясь на тексты культуры, специфику конкретной (т. е. словенской) национальной «гео-этнической» панорамы. Это, естественно, отсылает нас к первому вопросу схемы, предложенной В.Н. Топоровым, — к вопросу — «где?» Иными словами, како-

во оно, это пространство, где располагается и чем (т. е. какими кодами или знаками) отличается в представлении людей, его населяющих, от другого, иного, чужого. Для ответа на этот вопрос нам представилось возможным обратиться к тем описаниям, которые даются, в первую очередь, в литературных произведениях на словенском языке, т. е. к образцам авторского литературного пейзажа, рассмотрев их в диахронии.

Как в народных словенских песнях, так и в немногочисленных авторских произведениях периода Реформации пейзаж представлен как нейтральный (абстрактный), чаще всего не имеющий атрибутивной привязки к определенному месту, в котором иногда лишь выделены главные характеристики, дающие самое общее представление о местном ландшафте.

Холмики, опуститесь,
Долинушки, поднимитесь,
Так, чтобы сделалось ровное поле,
Так, чтоб видела я, где парень мой идет, —

поется в любовной краинской песне⁴.

Уже здесь мы встречаем не только пример, представляющий ведущие элементы местного ландшафта, но и образец четкой ориентированности пространства, его распространения (протяженности) по вертикальной оси с четким смысловым разграничением или оппозицией «верх — низ».

В духовных песнях-гимнах (например, Юрия Юричича «Песня, поющая, когда кто-то желает идти через эту землю») присутствует и образ дороги-пути, и традиционное сочетание «гóры (в словенском варианте часто — холмы) — долины — реки⁵. Использование подобных, восходящих к фольклорной традиции ориентиров отмечены и немногочисленные образцы литературы барокко. Например, у прекмурского поэта Штефана Кюзмича («Теперь отдыхают люди, / деревья, вещи (божьи твари) и поля...») или в красочном описании весны из либретто, написанного Феликсом Девом к опере «Белин».

В эпоху национального Возрождения наиболее многочисленные примеры местного — краинского — пейзажа дают нам произведения, вошедшие в состав первого на словен-

ском языке альманаха светской поэзии «Pisanice od lepeh umetnost» («Писаницы изящных искусств»), который выходил в Любляне в трех выпусках (1779, 1780, 1781 гг.). В нем помимо чисто пейзажных зарисовок (например, весеннего утра над Шкофьей Локой Мартина Куралта — «Утренняя весенняя песня крестьянина»⁶) особое внимание привлекают несколько стихотворений, авторы которых делают акцент не столько на чистом пейзаже, сколько обращают наше внимание на родной ландшафт Верхней Крайны. Это и «Милая песнь...» (возрожденческий гимн, как характеризует ее словенский исследователь А. Гспан) Янеза Михелича, в которой автор, сравнивая собираемые им народные поговорки и изречения с розами, призывает искать их в полях и долинах, в садах и на горах. Элементы этого же ландшафта — «глубокие долины, высокие горы, с которых по лесам и полям разносятся песни краинской земли» — дает нам в ответном гимне Марко Похлин⁷.

В стихах другого автора той поры, жителя Каринтии Урбана Ярника, наряду с поражающими своим великолепием поэтическими картинами божественного, вселенского пейзажа («Весной», 1809) присутствует и описание его малой родины, верхней Каринтии, сосредоточенной в районе Зильской долины. Так, в стихотворении «Крес» (ок. 1812)⁸ Ярник воспекает ее горы, за которые садится солнце, ее праздничные костры на Ивана Купалу, взвивающиеся по горам, холмам и долинам.

Следует обратить внимание на выявленную нами впервые у Ярника и затем подхваченную многими словенскими писателями традицию своеобразной иерархии в описании пейзажа. В ней непременно присутствует описание родного места (деревни, села, городка), затем — родной провинции и, наконец, родной земли (здесь наиболее распространенным оказывается жанр гимна или поэтическая форма молитвы родной земле). Наиболее яркие примеры подобной иерархии — стихи Франце Прешерна, посвященные родному селу Врба, Крайне и Словении («Венок сонетов», «Сонеты несчастья»), а также разбросанные по разным произведениям Ивана Цанкара описания Врхники (небольшого городка под Люблянкой — «Алеш из Разора»), разных уголков Крайны и Словении. Немногочисленны примеры, когда восторженно-

поэтическое отношение возникает у автора к «чужой» провинции, где он оказывается в силу тех или иных обстоятельств. Это и признание в любви Янеза Трдины Нижней Крайне, где он долгое время жил; и удивительный по красоте и проникновенности образ Приморья и его людей в произведениях писателя нашего времени — краинца и бывшего столичного жителя Марьяна Томшича (роман «Шавринки», 1985).

Но вернемся в начало XIX в. С Валентина Водника, признанного уже современниками первым словенским поэтом, начинается новый этап в описании словенского пейзажа. В целом ряде стихотворений он выразил мысль о единстве, неотделимости своего родного пространства («милой Крайны») от всех других территорий, населенных словенцами («Довольный краинец»), и при этом задал некие параметры и границы этого формирующегося (пока в его воображении) национального целого, за которыми лежит чужая земля. В стихотворении «Драмило» («Призыв»), где он обращается уже не только к своим землякам, но и ко всем словенцам, Водник дал и ландшафтные ориентиры этого общего национального пространства: горы, море, поля. Точно такие же ориентиры характеризуют пейзажные зарисовки Франце Прешерна и Симона Григорича, которые идею общесловенского объединения в первой половине XIX в. выразили благодаря постепенному, но последовательному отказу в пейзажных зарисовках от краевого обозначения в пользу родового с соответствующими изменениями в поэтической лексике (например, у Ф. Прешерна вместо краинец — словенец).

Прешерн вносит еще один новый штрих в литературный пейзаж своего времени. В поэме «Крещение у Савицы» (1836) он делает образ *храма Марии*, расположенного на острове посредине озера Блед (а именно в окрестностях Бледа происходит главное действие второй части поэмы) неотъемлемым компонентом описания пейзажа этой красивейшей части Словении.

Анализ произведений ряда словенских авторов XIX в. демонстрирует удивительную картину: описание храма на фоне местного пейзажа с уже отмеченными нами атрибутами (горы — долины — реки — море) все чаще приобретает характер

доминирующего образа. Несомненно, это обусловлено широко распространенным паломническим движением в католической Словении. Тем не менее образ белой церкви на горе и ведущей к ней, чаще всего круто поднимающейся вверх дороги оказывается доминирующим образом многих словенских литературных текстов. Порой он становится своеобразным атрибутом, символом пространства, занимаемого определенной общиной, как, например, у Я. Трдины в «Сказках и повестях о горянцах» (в истории о мастере Петере Шавбаре: «Никто не знал, кто он, где родился и почему пришел жить именно под шмихелский колокол»⁹), или оказывается незримо присутствующим, даже не будучи вербально развернутым в тексте, как в романах Янеза Керсника, где звон колокола местной церкви лишь упоминается на фоне картины пейзажных зарисовок времен года. Иными словами, здесь визуальная картина заменяется звуковым кодом. Аналогичное развертывание образа можно встретить и в литературе более позднего периода, например в поэзии периода Народно-освободительной войны 1941–1945 гг. Так, в «Элегии» Мирана Ярца ставится знак равенства между родным селом и церковным колоколом:

О, освященный этот край,
где кровь напоила землю.
Умер голос колокола,
Напрасно здесь ищешь ты родную деревню¹⁰.

Еще более выразительный пример подобной персонификации дан в стихотворении Йоже Удовича «Последняя минута», в котором поэт сумел передать мучительное прощание с жизнью одной из бесчисленных жертв войны. И хотя не понятно, кто перед нами, пойманный партизан или заложник, арестованный после партизанского нападения, это не важно и для автора, и для нас. Включив звуковой ряд, поэт создает эффект присутствия знакомой картины, понятной каждому словенцу:

Пред ружьями стою,
утро просыпается, живое утро последнего мая,
тонкий плач колокола донесся до тихого края¹¹.

Начиная с середины XIX в. к жанру пейзажа активно обращаются и художники разных направлений. Большое внимание уделял ему один из ярких представителей так называемого романтико-реалистического направления XIX в. Марко Пернхарт. Будучи родом из каринтийского Целовца, он немало путешествовал и по другим словенским землям, поэтому среди его пейзажей есть самые разные виды и мотивы: горные вершины Триглав, Стол; Шмарна гора, Церкнишское озеро в разные времена года. Эти произведения, несущие в себе романтическое настроение, полны света, воздуха и чувства пространства.

В это время создают пейзажные полотна со словенскими мотивами также австрийские и немецкие художники, проживавшие здесь или посещавшие словенские земли, преимущественно Крайну. Одним из них был Павел Кюнл (Pavel Künl), хорошо известный в Словении благодаря духовной живописи, образцы которой сохранились в церквях Крайны и Штирии. Среди его наиболее известных работ выделяется «Вид на Шентпетер у Любляны» (1847).

У другого немецкого художника, Антона Гейне, племянника великого поэта, интерес к Крайне, в которую он переселился в конце XIX в., вылился в хорошо известное панорамное полотно «Вид на Крань со Страдишча» (1844). А Франц Курц (Franc Kurz), долгое время живший в Любляне и основавший здесь художественную школу, был известен как автор около 200 акварелей с видами разных словенских мест.

Весьма популярным в первой половине XIX в. было обращение к жанру гравюры. В Вене и других австрийских городах издаются целые циклы видовых гравюр, посвященных популярным историческим или живописным местам. Некоторые из них (венская Куникеева сюита, старая Кайзеровская сюита – в 1820-е годы; новая Кайзеровская сюита, сформировавшаяся в 1830–1840-е годы) включали отдельные виды Штирии (правда, австрийской) и Крайны, достопамятных оздоровительных и исторических мест словенских земель.

Наиболее известными в этом ряду являются циклы, посвященные ландшафтам Крайны: Сюита Йозефа Вагнера

(создана в 1842–1849 гг., в 1970 г. было подготовлено ее факсимильное издание под названием «Vedute kranjske») и Сюита Лампела, издателя из Граца. В период с 1841 по 1850 г. он выпустил 112 литографических листов, из которых 21 был посвящен мотивам словенской Штирии.

Однако этим работам, хотя они и отличались «фотографической» точностью и давали панорамный охват пространства (что позволяло увидеть все те элементы местного ландшафта, с которыми мы знакомы по литературным произведениям), не хватало теплоты и непосредственности. Не случайно, характеризуя работы Вагнера, исследователи отмечали, что «представленные мотивы изображены достаточно реалистично, но вместе с тем сухо и поверхностно; здесь нет той теплоты и непосредственности, какую несли в себе ведуты начала века. И хотя Вагнер не обладал сильной художественной индивидуальностью, однако, по мнению специалистов, после него в этом жанре не было создано ничего подобного, посвященного теме Крайны»¹².

Литература рубежа XIX–XX вв. не хотела мириться с таким сухим и поверхностным воспроизведением родного ландшафта. Наиболее ярко это отразилось в творчестве молодых литераторов, составивших ядро нового, во многом революционного течения художественной мысли, Словенской модерна.

Один из них, Йосип Мурн, в своей пейзажной лирике, отмечая все традиционные элементы словенского ландшафта (горы и долины, поля и луга), к главным относил поле и горы, словно обрамляющие равнину и белеющие на горизонте снежными вершинами. В стихотворении «Вечером» поэт рисует картину, от которой сжимается сердце, как будто «оно ощущает объятие целого мира»: под освещенной вечерней зарей вершиной Триглав лежит в немом спокойствии поле¹³.

В поэзии Отона Жупанчича и прозе Ивана Цанкара словенский ландшафт становится еще более выпуклым. Гора или холм, покрытый лесом, глубокая долина с раскиданными по ней домами и козольцами¹⁴, дорога, поднимающаяся вверх, и белая церковь на холме становятся центральными, доминирующими элементами общенационального, а не только местного ландшафта.

Следует отметить, что образ белой церкви на горе как некий символ, обладающей определенной значимостью для мировосприятия словенца, был выведен еще в XIX в. Симоном Грегоричем, которого называли «соловьем Горицы». В стихотворении «Святылище» поэт рисует знакомую до боли картину:

«С вершины зеленой церквушка белая
Приятно отражалась в цвете долины;
Вверх паломников многочисленных группки спешили
За покоем, отдохновением, которых нет в мире»¹⁵.

Но вот храм разрушен, и путника, видящего выползающую из развалин змею, охватывает страх и отчаяние:

«И почему тоска пронизывает мне сердце,
когда я вспоминаю церковь на вершине горы,
почему слезы появляются на глазах?...»¹⁶ –

вопросает поэт.

И. Цанкар дополняет, как бы разворачивает этот образ. В уже упоминавшейся повести «Алеш из Разора» он дает красочное, «звучащее» описание одной из таких церквей в родной Врхнике: «Белая, как невеста, светится на холме церковь св. Троицы, видная отовсюду»¹⁷. Ее звон, разносящийся по округе, воспринимается им как «приглушенная песня, как вздох из глубин земли, с высокого неба... И под покровом песни этой, над равниной трепещущей, – деревни, дорога, амбары, козольцы...»¹⁸. И этот звон-песню, по убеждению писателя, невозможно забыть ни словенцу (будь он житель Врхники или любого другого уголка маленькой страны), ни новоявленному словенскому американцу, который увозит этот образ и звуки этой песни с собой на чужбину. Так, храм на горе становится у Цанкара символом словенской идеи, символом внутреннего духовного единства/единения народа, а образ дороги, поднимающейся вверх, – символическим образом тяжелого крестного пути словенцев.

Примечательно, что и в творчестве словенских импрессионистов, особенно в их пейзажных и панорамных (так называемых «покраинских») полотнах мы можем наблюдать те

же выделяющиеся элементы родного ландшафта. У Ивана Грохара белая церковь на фоне окружающих город холмов («Под Копривником», 1902) или словенские козольцы для сушки сена, возвышающиеся над зеленеющими полями («Весна», 1903); у Максима Гаспари — написанная в символическом ключе величественная панорама гор, откуда видна затерянная среди лесов маленькая белая церковь («Горный пастух», 1907).

Как и в литературе предыдущего периода, в творчестве представителей Словенской модерна горы, этот неотъемлемый элемент словенского ландшафта, также несут важную смысловую нагрузку. В отличие от моря (образ которого не представляется им неким жестким и непреодолимым ограничением), именно горы, окаймляющие эту землю, оказываются главной границей *целого*, границей, отделяющей родину от чужбины (Жупанчич «В те тяжелые дни»).

Но этих бунтарски настроенных молодых и талантливых литераторов уже не устраивает состояние закрытости и ограниченности их мира. И поэтому в своих программных произведениях они говорят о своей мечте — раздвинуть холмы и горы и расширить границу своего мира. И. Цанкар выразил эту мысль в романе «Крест на горе» и «Нина», у О. Жупанчича она прозвучала в «Думе»:

Где ты, родина?..
Здесь? За морем? И нет тебе границ?
Некогда мне хотелось, чтобы ты расширилась,
Чтобы ты простерлась по всей земле —
Смотри, и теперь я вижу: ты сильная, безграничная,
Вдаль, словно семена, рассыпаешь свои плоды¹⁹.

Словенская литература последующих периодов не только восприняла, но и многое сделала для развития рассмотренных нами символических образов, ставших архесимволами словенской культуры. Так, в 1920-е годы цанкаровский образ-символ «крест на горе» стал названием литературно-художественного журнала («Križ na Gori», 1924—1927, редактор — Антон Водник)²⁰, программа которого объединила целое по-

коление словенской католической молодежи, ратующей за радикальные социальные и культурные преобразования.

Итак, словенская идея как обнаружение исторического самосознания, идея, которая, по мысли В.Н. Топорова, связывает определенный духовный комплекс с конкретным местом (для нас — территориями, населенными словенцами) и конкретным временем, на протяжении истории формировалась не столько благодаря собственно историческим текстам (летописям, хроникам)²¹, сколько благодаря текстам литературно-художественным.

Обращение к литературным описаниям словенского пейзажа позволяют выявить основные смысловые элементы национального ландшафта. Те, в свою очередь, помогают увидеть его территорию как единое целое, имеющее четкие пределы, а также понять ее как общее национальное пространство, именно так осознаваемое людьми, его населяющими. Долгое время оно воспринималось закрытым, отгороженным от остального мира местом. Однако прорыв, предпринятый на рубеже XIX–XX вв. в творчестве молодых поэтов Словенской модерна (в первую очередь, И. Цанкара и О. Жупанчича) и услышанный поэтами последующего периода, показал, что выход за пределы (т. е. преодоление) без ущерба для собственной целостности, необходим и возможен. Так литература указала путь к развитию национальной культуры от закрытой и ограниченной модели к модели открытого миру пространства, путь, по которому этот народ идет и сегодня.

1 Культура и история. Славянский мир. М., 1997. С. 23–61.

2 Там же. С. 30.

3 Там же.

4 Štrekelj K. Slovenske narodne pesmi. Ljubljana, 1903. Zv. II. S. 310.

5 Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX stoletja. Ljubljana, 1978. Zv. I. S. 39.

6 Ibid. S. 259.

7 Ibid. S. 222.

8 Ibid. S. 32.

⁹ *Trdina J.* Zbrano delo. Ljubljana, 1955. Zv. 7. S. 30.

¹⁰ *Pesmi partizanov.* Izbrano delo. Ljubljana, 1971. S. 83.

¹¹ *Ibid.* S. 93.

¹² *Štopar I.* Likovno snovanje v 19. stoletju // *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes.* Ljubljana, 1998. S. 198.

¹³ *Murn J.* Zbrano delo. Ljubljana, 1954. Knj. I. S. 135.

¹⁴ Специальное приспособление для сушки сена, напоминающее шведскую стенку под крышей – весьма распространенное сооружение в словенских землях вплоть до настоящего времени.

¹⁵ *Jenko S., Gregorčič S.* Izbrano delo. Ljubljana, 1969. S. 99.

¹⁶ *Ibid.* S. 100.

¹⁷ *Cankar I.* Zbrano delo. Ljubljana, 1970. Zv. 14. S. 213.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Dela Otona Županžiča.* Ljubljana, 1968. Zv. I. S. 220.

²⁰ После его закрытия его линию продолжил журнал «Крест» («Krst», 1928–1930), возглавляемый известным словенским поэтом Э. Коцбеком.

²¹ Практически полное отсутствие в них «словенской тематики» объясняется тем, что культурная деятельность монастырей на словенских территориях опоздала на целых 300 лет. В период XI–XIV вв., когда строительство монастырей здесь уже подчинялось строго разработанному плану, задачи этих центров культуры стали определяться как защита немецкого или онемеченного населения этих земель.

«КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ» XX ВЕКА:
«БЕЗ СУДЬБЫ» ИМРЕ КЕРТЕСА

Среди многочисленных исследований, оперирующих термином «ландшафт», автору наиболее близки те, где понятие «ландшафт культуры» рассматривается не только метафорически, но и характеризуется как некая пространственно-временная целостность, выражаемая в изменении ритма и движений жизни, смене ценностей и смыслов. Существуют такие объекты исследования – в первую очередь это относится к произведениям исповедальной прозы, – в которых подобный анализ и интерпретация приобретают действительно не метафорический смысл. Литература XX века богата повествованиями о судьбах страшных, трагических. Роман венгерского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе за 2002 г. Имре Кертеса «Без судьбы» отрицает даже само привычное наименование «судьба» применительно к жизни героя, чья юность пришлось на время Второй мировой войны¹.

Изображение ландшафта в романе, имеющее реалистический, описательный характер, – по мере развертывания событий обретает символическое значение. Рассказ ведется от лица четырнадцатилетнего подростка, который, при своем небольшом жизненном опыте, обладает холодноватым, но пытливым, аналитическим умом, всегда и во всех обстоятельствах стараясь выстроить более или менее гармоничную картину мира.

Когда этого подростка (его зовут Дюрка – уменьшительное от Дёрдь), вместе с тысячами других будапештских евреев, заталкивают в товарные вагоны и везут куда-то, он уверен, что впереди его ждет работа: Германии нужна рабочая сила. Первые впечатления от того места, куда они прибыли,

автор — через восприятие своего героя — выражает, прибегая к изображению ландшафта.

«Станция выглядела аккуратной. Под ногами скрипел обычный в таких местах щебень, в стороне зеленел газон, в траве пестрели какие-то желтые цветы, а дальше виднелось уходящее за горизонт, безусловно белое асфальтовое шоссе. Я также заметил, что шоссе это от начинающейся за ним необозримой территории отделено одинаково изогнутыми вверх столбами, между которыми металлически поблескивают нити колючей проволоки (...)

Оглядевшись, я снова поразился безграничности этой равнины. Правда (...) в ослепительном сиянии солнца по-настоящему точное представление о ней вряд ли можно было получить: я едва различал вдали какие-то приземистые строения, кое-где высокие сооружения, похожие на охотничьи засады, какие устраивают на высоких деревьях, выступы, башни, трубы».

Герой разглядел и название станции: Аушвиц-Биркенау.

Описание, данное с другой, более близкой перспективы: «Дальше мы увидели и строения, те самые, которые я заметил еще со станции. В самом деле, они и вблизи выглядели странными: длинные, приземистые, неопределенного цвета, с каким-то вентиляционным или осветительным устройством, выступающим по всей длине крыши. Каждое строение окружено было дорожкой, наподобие садовой аллеи, посыпанной красным щебнем, а от шоссе отделено широкой полосой аккуратно постриженного газона; между домами же этими я, испытав веселое удивление, увидел маленькие огороды с капустой и другой зеленью и клумбы с пестрыми цветами. Все выглядело очень чистым, ухоженным, все радовало глаз (...). Что-то, правда, меня немного смущало, и вскоре я понял, что: вокруг строений не было никаких признаков движения, жизни. Но, пожалуй, подумал я, это, может быть, и естественно: ведь те, кто здесь живет, сейчас, должно быть, все на работе».

Таким образом, в этих ландшафтах, увиденных глазами подростка, который еще ни малейшего понятия не имеет, для чего существует место, куда его привезли, и пребывает (как,

впрочем, и подавляющее большинство тех, с кем вместе он сюда доставлен) в иллюзии, что это место его будущей работы, — уже здесь присутствует элемент некой абстрактности, некоего стерильного порядка: порядка, который не просто чужд человеку, но прямо-таки враждебен ему. Недаром рассказчика смущает то обстоятельство, что этот рукотворный ландшафт — безлюден: в самом деле, в том, что место *концентрации* людей (концентрационный лагерь) выглядит пустым, как бы покинутым людьми, есть некая рационалистически-зловещая абсурдность.

Перспектива наблюдения затем снова сокращается: рассказчик описывает ландшафт, находясь уже непосредственно в нем.

«Двор наш, это залитое солнцем пространство, выглядел довольно голым (...). Все, что здесь было, это дощатый барак без намека на украшения, снаружи он напоминал огромный сарай; по всей видимости, он и должен был стать нашим домом. Но входить в него, как я узнал, разрешается лишь в момент отхода ко сну. Перед ним и за ним тянулся длинный, уходящий в бесконечность ряд таких же барачков, слева — еще один, точно такой же ряд; расстояние между ними, как и размеры площадок перед ними и за ними, были вымерены, казалось, до сантиметра. А за линиями барачков бежало широкое, ослепительно светлое шоссе: видимо, еще одно, точно такое же, по которому мы шли из бани, — из-за полной неразличимости дорог, площадей и построек на этом огромном плоском пространстве все стало путаться — по крайней мере, в моих глазах. Там, где шоссе пересекало проходящие между барачками улицы, на них стояли, перекрывая выход, маленькие, словно игрушечные, красно-белые, изящные шлагбаумы. Справа же тянулась уже хорошо знакомая проволочная ограда, по которой, как я с изумлением узнал, был пропущен электрический ток; и в самом деле, я лишь сейчас обратил внимание, что на бетонных столбах укреплено множество белых фарфоровых роликов, как дома — на телеграфных столбах и на стенах, куда были подведены провода. Ток этот, скажи знающие люди, убивает насмерть; но вообще-то достаточно ступить на узкую песчаную полосу возле проволочной

ограды, чтобы тебя без предупреждения, без единого слова застрелили со сторожевой вышки (вышки эти нам показали: это были те самые сооружения, которые я заметил еще со станции, приняв их за охотничьи гнезда-засады)...»

Здесь, как видим, появляется уже и «локус»; по-иному, пожалуй, трудно назвать то строение, которое нарратор, пользуясь привычным для него арсеналом понятий, определяет как «наш дом». В этот «дом», как мы видели, нельзя входить. Кроме того, там нет абсолютно ничего, что должно быть в доме, нет даже примитивных нар, и узники ночуют там, сидя на бетонном полу и прислонившись друг к другу спинами.

Впрочем, зачем нары и прочее, если лагерь не предназначен для того, чтобы люди там жили. Рассказчик скоро начинает понимать это, и в ландшафте, который мы видим его глазами, все более доминирует такая вот деталь: извергающиеся странный сладковато-тошнотворный дым трубы.

«...Выяснилось мало-помалу, хотя каким именно образом выяснилось, я точно сказать не могу, — словом, труба, что виднеется там, напротив, на самом деле вовсе не кожевенная фабрика, а «крематорий», то есть печь для сжигания трупов: так мне объяснили значение этого слова. Тогда я рассмотрел ее повнимательнее: она была приземистая, угловатая, с широким отверстием, как будто верхушку ее срезали вдруг одним ударом. Могу сказать, каких-то особых чувств, кроме некоторого почтения — ну и, само собой, запаха, который просто уже обволакивал, затягивал тебя, словно густая липкая жижа, словно болото, — я не испытал. Зато немного дальше мы, каждый раз удивляясь, увидели еще одну, потом еще одну, и, уже где-то на горизонте, на самой кромке сияющего небосвода, еще одну такую же трубу; две из этих, вновь обнаруженных труб извергали, подобно нашей, густой дым, и наверное, правы были те, кто с подозрением смотрел и на клубы дыма, поднимающиеся в небо из-за отдаленной, с вялой зеленью рощицы; им пришел в голову — на мой взгляд, вполне справедливо — вопрос: если тут столько трупов, неужто и в самом деле эпидемия так разгулялась?»

Роман Кертеса «Без судьбы» обладает одной странной на первый взгляд, но, на второй взгляд, гениальной особенно-

стью. Писатель стремится воздействовать на аудиторию в отличие от многих других авторов, писавших о концлагерях, не нагнетанием ужасов, не попытками противопоставить бесчеловечности фашизма некую стальную, «корчагинскую» волю и стойкость (пример: книга Бруно Апица «Голые среди волков»); то, благодаря чему держится герой Кертеса, это обычное, совсем не героическое, скорее подсознательное свойство искать и находить в любой обстановке некую моральную и психологическую опору, которая давала бы возможность сохранить свое человеческое «Я», а тем самым и жизнеспособность, даже человеческое достоинство. И здесь ни при чем принципы, ни при чем идеология: речь идет о некой внутренней потребности, о присущем человеку «упрямстве» в ожидании лучшего, в способности полностью использовать даже проблески надежды, помощи, солидарности. То есть примерно то же, что мы прочитали более сорока лет назад у Солженицына, в «Одном дне Ивана Денисовича» и что, наверное, запомнится прочнее, чем все его творчество: я имею в виду последнюю фразу рассказа: «Все-таки это был хороший день». Этой фразой писатель сказал о ГУЛАГе и о людях ГУЛАГа больше, чем тремя томами «Архипелага», — пускай то, в чем именно это «больше», и нелегко сформулировать.

Примерно в том же русле (речь тут не идет о подражании или об ученичестве) движется и Кертес. Его герой, немного разобравшись в обстановке и узнав, что Освенцим — куда свозили евреев едва ли не со всей Европы — это Vernichtungslager (лагерь смерти), в то время как существует другая категория лагерей, Arbeitslager (трудовой лагерь) — воспринимает как подарок судьбы известие, что его, в числе других способных к работе соллагерников, переправляют в Бухенвальд. Его навивная радость по этому поводу выражается, например, в следующих размышлениях:

«В Бухенвальде тоже есть крематорий, но всего-навсего один, и он здесь — не цель, не суть, не душа, не смысл лагеря, это я смело могу сказать, — ведь в нем сжигают лишь тех, кто скончался уже в самом лагере, так сказать, в нормальных условиях лагерной жизни».

Месяцы пребывания в Бухенвальде (точнее, в одном из лагерей-спутников его при каком-то оборонном заводе) — и этому простодушному подростку ясно показывают, что трудовой лагерь не очень существенно отличается от лагеря смерти и что в понимании фашистских идеологов Arbeit для людей второго сорта — это лишь медленная форма Vernichtung. Трагикомична одна из сцен, где заключенные, направленные на тяжелые земляные работы, в первый день решают показать этим немцам, на что способны будапештские парни, — и, сбросив рубахи, устраивают своего рода праздник труда (тут даже чудится пародия на знаменитые сцены трудового экстаза у М. Горького). Нарратор с гордостью отмечает, что даже у конвоиров-эсэсовцев появилось на лицах что-то вроде одобрителного удивления. Но такого прекраснородушного энтузиазма хватило на полдня; а через пару месяцев отработанный человеческий материал — едва способных передвигать ноги, истощенных, обезумевших от постоянного голода, непонятно, какими ресурсами живущих еще людей — возвращают в Бухенвальд.

Этот эпизод — едва ли не самый запоминающийся в романе. Выгруженные из вагонов заключенные — вперемешку умершие и еще живые — лежат на стылой земле, среди подернутых льдом луж: специальная команда должна рассортировать этот «мусор», отправив кого-то в крематорий, кого-то — в бараки. На этом странном «поле боя» лежит, утратив волю к жизни, не чувствуя ни боли, ни холода, и наш герой. Трудно сказать, случайно ли, сознательно ли, но здесь возникает перекличка со знаменитой сценой из «Войны и мира», когда князь Андрей, тяжело раненный, лежит на поле Аустерлица и видит над собой только высокое небо, как бы оказываясь лицом к лицу с вечностью, с Богом, если угодно. Дюрка тоже, находясь на грани между бытием и небытием, «размышлял о чем-то, что-то разглядывал — что само попадало, без всяких лишних движений, без утомительной необходимости поворачивать голову, в поле зрения: например, низкое, серое, непроницаемое небо вверху, а если говорить точнее, свинцовые, лениво ползущие зимние тучи, которые это небо от меня закрывали. При всем том тучи эти иногда разрывались, и в се-

рой их массе то там, то здесь неожиданно на доли мгновения возникали щели, просветы, и это пробуждало во мне что-то вроде внезапной догадки о некоей бездонной глубине, откуда в такие моменты на меня словно бы падал быстрый пронизывающий взгляд: там чудились чьи-то глаза, неопределенного цвета, но, несомненно, светлые — они напоминали мне глаза врача, который когда-то давным-давно, еще в Освенциме, меня осматривал». (Кстати говоря, врач-эсэсовец, сортировавший доставленных в Освенцим евреев — одних на работы, других прямо в газовые камеры, — это, как можно понять по косвенным свидетельствам, приведенным Кертесом в других книгах, возможно, сам печально известный Менгеле.)

И в свете этого своеобразного диалога с высшим, потусторонним, получает особый отпечаток тот ландшафт, который нарратор видит, когда его, признанного живым, везут в лагерьный лазарет. Этот ландшафт, если смотреть на него сторонним взглядом, можно сравнить с описанием какого-то — пусть не самого последнего — из кругов ада. Но рассказчику, повидавшему и узнавшему нечто похуже, эта картина представляется приветливой, уютной, едва ли не домашней.

«Дорога тем временем сделала крутой поворот, и внизу, подо мной, вдруг открылся широкий ландшафт. Он был тесно уставлен одинаковыми кирпичными домиками и аккуратными зелеными бараками, а дальше, в отдельной группе, бараками еще не покрашенными, наверное, новыми, немного более мрачными, и рассечен сложным, но, по всей очевидности, продуманным переплетением внутренних проволочных заграждений, делящих территорию лагеря на отдельные зоны; дальше, в тумане, виден был лес с огромными, голыми сейчас деревьями. Не знаю, чего ждала там, возле одного из строений, толпа голых “мусульман”, возле которых прохаживались взад-вперед несколько привилегированных заключенных; но потом я разглядел скамеечки, над ними двигались какие-то фигуры, и понял: там стригут новоприбывших, у которых впереди — баня и размещение по баракам. Но и дальше, на выложенных булыжником лагерных улицах, не прекращалось движение, шла вялая, неторопливая деятельность: лагерники-ветераны, лагерники-больные,

привилегированные лагерники, кладовщики, счастливые избранники специальных бригад — все выполняли свои повседневные, четко определенные задания. Там и здесь поднимались подозрительно пахнущие дымы, перемешиваясь с более дружелюбными испарениями; откуда-то донеслось металлическое погромыхивание, словно знакомый с детства колокольный звон, который ты слышишь иной раз даже во сне, и ищущий взгляд мой вскоре обнаружил отряд с шестью на плечах и с висящими на шестах курящимися котлами, и по кислотоватому запаху, долетающему оттуда, я догадался: никакого сомнения, это баланда из турнепса. Догадался — и сразу же пожалел о своей догадке: зрелище это, аромат этот сумели пробудить в моей, уже бесчувственной, казалось бы, груди щемящее чувство, взбухающая волна которого выдавила из давно высохших глаз несколько теплых капель, смешавшихся с оседающей на лице холодной влагой. И — что там все доводы разума, здравый смысл, трезвый расчет — в душу мне прокралось, прокралось исподволь, что-то вроде тихого, но ни с чем не смешиваемого желания, что-то вроде упрямой, хотя и стыдящейся своего безрассудства мечты: мне хотелось, мне очень хотелось еще хоть немного пожить в этом прекрасном концлагере».

(Не может не обратить на себя внимания эта аберрация видения. Рассказчик смотрит вверх, в небо — и встречает взгляд эсэсовского врача, который и сейчас еще для многих является воплощением человеконенавистнической, дьявольской сути фашизма. Затем он смотрит вниз — и концлагерь, живущий обыденной жизнью, воспринимается им как уютное, домашнее, мирное пристанище; для него это — воплощение рая. Между тем, возьмем ли мы фольклор или классику, верх, небо в широком сознании всегда ассоциируется с Богом, а низ, напротив, — с преисподней. Если для человека так все перевернулось, обрело обратный смысл, то такое состояние проще всего, видимо, назвать — Апокалипсисом.)

Недаром в другой своей повести, «По следам», герой которой приезжает — уже в качестве то ли туриста, то ли следователя, собирающего вещественные доказательства преступления, — в знакомые места и посещает бывший концлагерь,

превращенный в музей, тот новый ландшафт, который открывается его взгляду, вызывает у него сильнейшее разочарование. Едва ли не шок.

«Он повернулся и, находясь в той, самой выгодной для обзора точке возвышенности, откуда открывался широкий простор для глаза, опустил взгляд на волю, как охотник пускает ловчего сокола; но, когда он осознал то, что перед ним открылось, он остолбенел.

Под ним лежало пустое поле; продуваемый всеми ветрами, заросший травой, голый склон холма, который тянулся от его ног до далекой темной полосы леса, охватывающего это поле подковой».

Разочарование это лишь на первый, поверхностный взгляд нелогично и абсурдно, лишь на первый взгляд представляется неким вывихом, аномалией сознания. Наверное, подобный шок испытал бы Дон Кихот, если бы он в какой-то трезвый момент обнаружил, что перед ним — вовсе не великаны, а мирные ветряные мельницы. Герой Кертеса, называемый то посланцем, то уполномоченным, представляет некое неопределенное, никак не оформленное сообщество жертв или потенциальных жертв Бухенвальда. Он, этот посланец, «готовился к сражению, а обнаружил брошенное поле боя; сложить оружие его вынуждает не враг, а — отсутствие такового...» Вместо ландшафта преисподней он видит музейный ландшафт; это не значит, что Зло исчезло: оно просто ушло, спряталось, отвлекая от себя внимание музейными зрелищами, подсовывая вместо себя — достопримечательности, т. е., в сущности, пустую видимость, имитацию реально происходящего и происходившего.

Лагерные ландшафты, описанные Имре Кертесом, несут на себе явную печать немецкой ментальности, со всеми свойственными ей особенностями: рационалистичностью, четкостью, холодной и жесткой последовательностью, — особенностями, которые сосредоточены в одном фокусе — установлении нового мирового порядка. Порядка, который — как видно было и по приведенным цитатам — должен был раз и навсегда превратить бытие в некое новое, «идеальное» состояние, пограничное между жизнью и нежизнью.

В произведениях русской литературы, посвященных концентрационным лагерям, можно найти немало аналогичных ландшафтов — с поправкой на нашу российскую ментальность. Тут можно было бы много цитировать и Солженицына, и Георгия Владимова (особенно «Верный Руслан»), и Варлама Шаламова. Но наиболее интересно обратиться к роману А. Платонова «Чевенгур», где гениально — и сдержанно, без всякого теоретизирования — предугаданы те результаты, к которым неминуемо приведут человечество попытки преобразовать их жизнь в соответствии с некими умозрительными принципами, в соответствии с (пускай сколь угодно стройной, выверенной) идеологией. То, во что должны вылиться эти попытки, опять же наглядно выражено в «культурном» — в данном случае городском — ландшафте.

Вот образ Чевенгура в исконном — еще не перепаханном революцией и революционерами — виде:

«... Из солнечной середины неба сочилось питание всем людям, как кровь из материнской пуповины.

Это солнце веками освещало бы благосостояние Чевенгура — его яблочные сады, железные крыши, под которыми жители выкармливали своих детей, и горячие вычищенные купола церквей, робко зовущие человека из тени деревьев в пустоту круглой вечности.

Деревья росли почти по всем улицам Чевенгура и отдавали свои ветки на посохи странникам, бредущим сквозь Чевенгур без ночевки. По чевенгурским дворам процветало множество трав, а трава давала приют, пищу и смысл жизни целым пучинам насекомых в низинах атмосферы, так что Чевенгур был населен людьми лишь частично — гораздо гуще в нем жили маленькие взволнованные существа, но с этим старые чевенгурцы не считались в своем уме».

Такой патриархальный, «старосветский» образ русского житья-бытья, неоднократно высмеиваемый и писателями, и философами, в данной ситуации выглядит едва ли не идиллией, или, во всяком случае, нормой бытия, в котором есть все, что нужно для жизни, и нет ничего, что было бы враждебно, что угрожало бы ей.

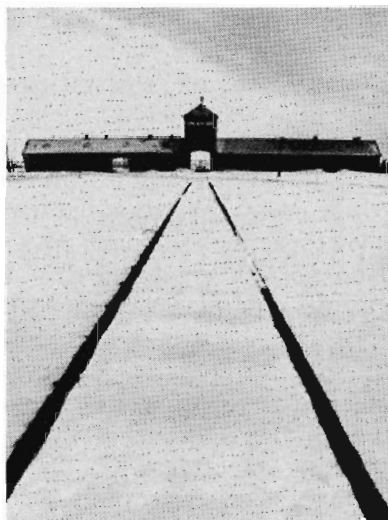
Но в город прибывают люди, которые — «знают, как надо». И Чевенгур меняется в соответствии с их представлениями и убеждениями. Вот что видит некто Алексей Алексеевич, который «шел в Чевенгур и наблюдал уездный центр с окрестных высот (...)

Старый город, несмотря на ранний час, уже находился в беспокойстве. Там виднелись люди, бродившие вокруг города по полянам и кустарникам, иные вдвоем, иные одиноко, но все без узлов и без имущества. Из десяти колоколен Чевенгура ни одна не звонила, лишь слышалось волнение населения под тихим солнцем пахотных равнин; одновременно с тем в городе шевелились дома — их, наверное, волокли куда-то невидимые отсюда люди. Небольшой сад на глазах Алексея Алексеевича вдруг наклонился и стройно пошел вдаль — его тоже переселяли с корнем в лучшее место».

Само собой разумеется, это не немецкое упорядочивание, когда расстояния между постройками вымерены до сантиметра. Здесь, в Чевенгуре, понимание того, «как надо», совсем другое.

«Трудно было войти в Чевенгур и трудно выйти из него — дома стояли без улиц, в разброде и тесноте, словно люди прижались друг к другу посредством жилищ, а в ущельях между домами пророс бурьян, которого не могли затоптать люди, потому что они были босые».

Если несколько вдуматься, то возникает мысль, что разница эта — между немецким и русским упорядочением — особенно значения не имеет, так как совершается это упорядочение не для людей, а во имя каких-либо прекрасно звучащих, но абстрактных, а потому бессмысленных и в конечном счете губительных для человека, для жизни концепций и теорий. Безлюдный, потусторонний ландшафт Освенцима — апофеоза фашистского нового порядка — выражает это вполне откровенно. Но то же самое имеет место и в Чевенгуре. Ради блага пролетариев устроители коммунизма в Чевенгуре расстреливают всех непролетариев; более того, они отменяют труд (кроме субботников): солнце, объявленное «всемирным пролетарием», всех-де прокормит. В этом странном раю, где слоняются, не зная, куда себя деть, полтора десятка пролета-



Освенцим.
Фото.

риев — все население Чевенгура, — гибнет даже та «взволнованная» мелкота, которая кишмя кишела тут в траве до наступления коммунизма.

«...Всюду висела паутина, и многие пауки уже умерли, видны были их легкие трупики, которые в конце концов падали на землю и делались неузнаваемым прахом».

Вся зловещая суть совершаемого большевиками насилия над человеческой природой воплощена в одном коротеньком — и не по-платоновски четком, почти лишенном обычного для него печально-шутовского косноязычия — диалоге между вождем чевенгурского пролетариата товарищем Чепурным и уже упомянутым выше Алексеем Алексеевичем, который наивно пробует найти «нравственный путь» к коммунизму.

«— Какой тебе путь, когда мы доехали? Что ты, дорогой гражданин! Это вы тут жили ради бога на рабочей дороге. Теперь, братец ты мой, путей нету — люди доехали.

— Куда? — покорно спросил Алексей Алексеевич, утрачивая кооперативную надежду в сердце.

- Как куда? В коммунизм жизни. Читал Карла Маркса?
- Нет, товарищ Чепурный.
- А вот надо читать, дорогой товарищ: история уж кончилась, а ты и не заметил».

У Кертеса подобных наивно-прямолинейных заявлений нет. Но зато ничуть не менее весом в этом смысле его роман «Кадиш по нерожденному ребенку» – роман, который весь представляет собой страстный монолог, объясняющий, почему герой (нарратор, но, можно сказать, и сам Кертес) так и не решился стать отцом, дать продолжение собственной жизни в детях. В мире, где был – а значит, возможен в принципе – Освенцим, ты не можешь брать на себя ответственность за следующее поколение, за то, что оно не проклянет своих родителей. Отказ от продолжения жизни – разве не равнозначно это тезису «история кончилась»?

В новейшей философии существует и довольно упорно держится – хотя и числится по ведомству эзотерики, едва ли не мистики – взгляд на историю человечества, суть которого сводится к следующему. В развитии человека был когда-то золотой век, когда люди были гармоничными, равными самим себе существами, жившими в единстве с природой, умевшими владеть всеми своими способностями. Где-то два, два с половиной тысячелетия назад золотой век кончился – и с того момента человек живет в эпохе Апокалипсиса. Настоящее время – кульминация или близкое к кульминации состояние: Апокалипсис должен завершиться взрывом, кризисом, концом света. XX век, когда человечество принялось старательно уничтожать само себя – на классовой или на национальной основе, – как будто подтверждает это. И тот факт, что рукотворная человеческая природа как бы начинает напоминать потусторонний мир, что уничтожение людей мыслится как едва ли не главное условие их счастья, – еще один штрих указанной апокалиптической модели движения человечества.

¹ Кертес И. Без судьбы / Перев. Ю. Гусева. М., 2003.

*ЛАНДШАФТ
В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ*

ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЛАНДШАФТ И САД
В РУССКОМ СОЗНАНИИ: ОТ ИГУМЕНА ДАНИИЛА
ДО КАРАМЗИНА*

Природа никогда не может явить себя человеку в своей самости. Уже под его взглядом она всегда очеловечивается, антропизуется, он ее созерцает, воспринимает, оценивает, превращает в артефакт, ставит в контекст собственного опыта и традиции, не говоря о трансформациях, претерпеваемых ею в результате практической деятельности людей. Все ипостаси природы входят в картину мира отдельных эпох и определяются присущими им отношениями «натура–культура», способами видения и освоения мира в целом¹.

С древних времен, наряду с возделыванием природы, человек вырабатывал различные формы взаимоотношений с ней, такие как сакрализация, мифологизация, символизация. Природное пространство наполнялось сакральными и историческими знаками и значениями, подвергалось другим способам его освоения и «присвоения», «приватизировалось» и «национализировалось» в прямом и переносном смысле. К числу явлений, влияющих на образ и облик природы, на отводимый ей в ходе культурно-цивилизационных процессов статус, со временем присоединились такие факторы, как идеализация и эстетизация ландшафта. Все это определялось господствующими конвенциями, позднее ин-

*С вопросами, затрагиваемыми в статье, связан большой круг источников и научной литературы. В данном случае поставлена задача проследить, как русское восприятие природы от сакрализованных форм ландшафта приходит к представлениям о «родной природе», и выявить роль сада в этом процессе, а тем самым и во взаимоотношениях культуры и природы.

дивидуальным вкусом, они превращались в каноны, правила, стереотип и моду.

Тем самым опосредовались взаимоотношения человека и природы. Их отчуждение возникало также вследствие его стремления создать свое пространство обитания. Природа, визуальна и семантически, оказывалась все более удаленной от первоначального состояния, а человек — от естественной природы.

На протяжении веков он действительно хотел прежде всего избежать опасного для него прямого контакта с ее стихийными силами, интеллигентно упорядочить и практически подчинить своим потребностям природный мир (что прослеживается до настоящего времени вопреки всем экологическим декларациям). В Библии же говорилось, что человек создан не только возделывать природу, но и хранить ее (Быт.2:15).

Еще основатель Москвы боярин Кучка, «прииде на реку, глаголемую Москвою ... и пшебысть на месте сем 3 дни, зря красоту его, и повеле ... сечши и жеши той бор, и сотвори поле великое. Егда же виде поле, наипаче возлюби место сие», — так автор XVII в. повествовал о «зачале великого царства Московского»². Человеку всегда нравилось видеть плоды своей деятельности, поэтому природа была близка и приятна ему в обработанном, приспособленном для его жизни и к его представлениям виде. Отсюда возникла дихотомия *естественный ландшафт* и *сад*, который представлял собой окультивированное, выделенное из природы пространство. Их взаимоотношения приобретали различные формы и интерпретации со сменой культурных эпох, а тем самым и с эволюцией оппозиций *натура/культура, сакральное/мирское*.

Если трудно установить первичность сакрального или утилитарного отношения к природе, то столь же трудно обозначить момент возникновения ее эстетического восприятия. В текстах традиционной культуры не зафиксированы эстетические оценки природного пространства. Оно структурировалось посредством связанных с прагматикой смысловых знаковых противопоставлений: *свой/чужой, опасный/безопа-*

*сний, хороший/плохой*³. Тем не менее дикая природа изначально вызывала у человека не только священный трепет за урожай и жизнь, но и желание любоваться ею в те моменты, когда она оборачивалась к нему своей благодатной стороной, распространяя тепло, свет, ароматы. Сакральное отношение к миру включало эстетическое начало, неотделимое от самого его сакрализованного образа, воплощением которого выступила божественная природа. Ее элементы служили первыми священными объектами.

Трансцендентное отношение к природе в христианстве не способствовало тому, чтобы красота видимого телесного мира заняла высокое место в иерархии ценностей. Однако уже Иоанн Дамаскин назвал Бога «Художником всего»⁴.

Растения «шумом листьев», благоуханием цветов несут «веселие неоскудное и наслаждение», «златовиднейшим солнцем» освещается земля, на которой растут «сладкоуханные цветы» — такие слова, пришедшие из византийской культуры, с XI в. звучали на Руси во время проповедей⁵.

В них восхищение природой как божественным творением соединялось с чувством красоты — подобно свету она выступала фундаментальным понятием средневековой эстетики, в том числе византийской и русской. Не случайно, согласно преданию, Владимир крестился по греческому обряду, прельщенный красотой богослужения. Само его созерцание совершенствует душу, что человек постигал через «чувства повседневные». Они обострялись на Святой земле.

Об этом говорит «Хождение в Святую землю Даниила, игумена Русской земли» (нач. XII в.), в котором описаны ее ландшафты, красота возведенных там храмов:

«Около Иерусалима и овощнаа дрeвеса многоплодовита, смокви и агодичия, и масличие, и рожци; и ина вся различнаа дрeвеса бесчисла по всей земли той суть, благословенна всем добром: и пшеницею, и вином, и маслом, и всякими овощами обильна, и скотом умножена»⁶.

«Церкви Святаа Святыхъ дивно и хитро создана ... и красота ея несказанна есть ...[также] извну написана хитро и несказанна; стьны

ей избьены дьсками мраморными... И врѣх исписанъ издну мусиею хитро и несказанно, а звну врѣхъ побиень есть былъ мѣдию позлащенною».

Так формировались лексика и подходы к описанию произведений сакрального искусства, в дальнейшем получившие развитие у русских средневековых авторов⁷.

С ветхозаветными и евангельскими событиями было связано каждое из мест Святой земли, о которых в порядке своего маршрута Даниил рассказывал с конкретными деталями, сообщал о расстояниях между ними, напоминал и о самих произошедших там событиях, священность которых придавала всему увиденному и описанному цельность.

Сакральное и географическое пространство Святой земли образовывали ее единый топос, который имел признаки райского сада и вместе с тем был связан с определенным климатическим типом ландшафта. Он был прекрасен как природный и библейско-христологический, служил ареной различных «чудных» событий и местом «хожений» паломников, желавших приобщиться к ним. О горе Фавор Даниил говорил так:

«Вышши же есть Фаворьскаа гора всѣх, сущи окрестъ ея, и есть уединена кромѣ всѣх горѣ, и стоитъ посреди поля красно зѣло, яко стогъ будетъ гораздо здѣлан, кругло и высоко велми и великъ ободом ... Есть гора та вся камена, лѣсти же на ню трудно и бѣдно велми по камению, луками на ню лѣсти, путь тяжек велми; едва бо на ню възлѣзохом: от 3-го часа до 9-го часа, борзо идуше, едва взидохом на самый врѣхъ горы тоя свята. И есть же на самом врѣсѣ горы тоя мѣсто высоко ко востоку лицъ къ зимнему, аки горка камена, мала, островерха; и на том мѣстѣ преобразился есть Христос богъ нашъ».

Палестинские горы как «чудное и дивное Божье устрое-ние» вызывали у Даниила восторг. С них открывался поразивший его панорамный вид:

«И есть гора Елеоньскаа высока над градом Иерусалимом и видети с неа все въ градъ Иерусалимъ, и Святаа Святыхъ, и до Содомскаго моря

и до Иордана с неа дозрѣти, и всю ту землю, и об онъ пол Иордана, все с неа видѣти: вышши бо есть всѣх Еленьская гора сущих горъ около Иерусалима».

В том же восторженном тоне, но уже совершенно в другой связи, вторил Даниилу автор «Слова о погибели Земли Русской» (XIII в.), создавая с сакральным, эстетическим и патриотическим воодушевлением ее умозрительный панорамный образ, который восходил к топосу Святой земли и образу рая:

«О, светло светлая и украсно украшена земля Руская! И многими красотами удивлена еси: озера многими, удивлена еси реками и кладязми месточестными, горами крутыми, холми высокими, дубровами частыми, полями дивными, зверьми разноличными, птицами бесчисленными, города великими, селы дивными, винограды обителными, дома церковными и князми грозными, бояры честными, вельможами многими — всего еси исполнена земля Руская, о прававерьная вера христьянская!»⁸.

Согласно этой картине, Русь обладала совокупным неразделимым богатством, которое составляли природа, достойные люди и плоды их труда. Вместе с тем как целое она выступала персонификацией света и красоты. Их православный человек видел не только внешним, но и внутренним взором. Поэтому Русь оценивалась независимо от состояния ее земли, цветущей или разоренной, как в эпоху создания «Слова о погибели». Конкретные формы окружающего пространства были вторичны. «У Святой Руси нет локальных признаков, — писал С.С. Аверинцев. — У нее только два признака: первый — быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай; второй — быть миром под знаком истинной веры»⁹. Русь — это «прававерьная вера христьянская!» Поэтому ландшафтные реалии — горы, реки, мосты через них, рощи, города, здания, которые описывались путешественниками в Святую землю как конкретное место библейских и евангельских событий, приобрели в идеализированном образе Руси собирательный характер,

стали обобщенными и символизированными признаками ее природно-культурного ландшафта.

В результате в описании Руси появились «крутые горы». Прообразом их был ландшафт Земли обетованной. Там на горах происходили многие важнейшие события священной истории. Средневековым авторам гора была нужна и в качестве напоминания о сакральной вертикали, соединяющей землю с небом¹⁰. Этот архетипический мотив стал неотъемлемым элементом православных икон, католических алтарных образов. (ил. IV, V). Гора служила синонимом Библии¹¹, символом Богоматери. Как Гора Нерукосечная, Гора Тучная она изображалась с горой-лещадкой в руках (икона Богоматерь с припадающими святыми Никитой и Евпраксией. Конец XVI века. Сольвычегодский историко-художественный музей)¹².

С киевских времен горы входили в представления о городе в качестве его основообразующего начала: апостол Андрей, «въшедь на горы сиа, и благослови я, и постави крестъ...», — говорилось в Повести временных лет об основании Киева¹³. От вида, который открывался с высокой точки, захватывало дух, возносившийся к Богу. Наряду с «холми высокими» горы придавали масштабность и рельефность панорамному ландшафту-знаку, ландшафту-символу Святой Руси. В ее описании оказались также «города великие». Согласно древнерусскому словоупотреблению, это определение говорило не только о размерах, но и о значимости объекта. В число красот, которыми удивляет Русь, вошли и «дома церковные».

Цитированный фрагмент «Слова о погибели Земли Русской» примыкает к числу текстов, названных В.Н. Топоровым «гео-этническими панорамами», которые ученый рассматривал как универсальное явление, продолжение комплекса «пространственно-временно-персонажных структур космологической эпохи», соединительное звено «космологического» и «исторического». Такого рода панорамы объединяет общий источник — природный субстрат, в который они уходят корнями, свидетельствуя о роли «природного» в становлении культуры¹⁴.

В сакральном ландшафте особый облик приобретала растительность. Важнейшее ее архетипическое сакрализуемое

свойство — плодородие. Его олицетворяет земля Ханаана, расположенная на восточном побережье Средиземного моря и согласно Библии обетованная Богом Израилю:

«Пшеницею, и вином, и маслом, и всяким овощем обилна есть зъло [земля та] ... и овци бо и скоти дважды ражаются лътом; и пчелами увязло ту есть в камении по горамъ тъмъ красным; суть же и виноград ради мнози по пригорием тъмъ, и дрeвеса много овощнаа [фруктовые] стоять бес числа ... и ... лучи и болий всъхъ овощей, сущих на земли под небесемъ ... И воды добры суть ... и всъмъ здрави, и есть мѣсто то и красотою и всъмъ добром. Неисказанна есть земля та около Феврона!».

Это некий гимн сакрализованному изобилию, а также красоте Святой земли. Называемые Даниилом объекты природного мира пластично включены в ландшафт, за его рельефом следует взгляд читателя — тут он видит поле пшеницы, там фруктовые деревья, следит за стадами скота, поднимает глаза на пчел, которые устроились «по горам тем красным», спускается «по пригорию» вместе с виноградными лозами, в круг его зрения попадают текущие воды. Автор увлекает читателя, желая, чтобы тот «поскорблъ бы ся душею и мыслию къ святым симъ мѣстом».

Даниил стремился возможно полнее обрисовать святые места, священные объекты, которые видел «очима своима»:

«И есть дуб-от [Мамврийский] не велми высокъ, кроковат велми, и часть вѣтми, и многъ плод на нем есть; вѣтви же его близ земли приклонилися суть, яко мужь можетъ, на земли стоя, досячи вѣтви его».

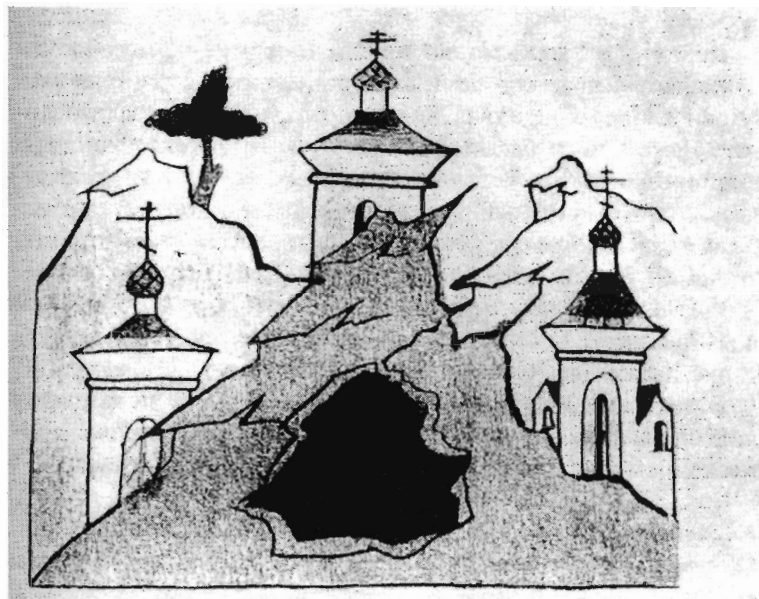
В отличие от этого описания, следующего натуре, изображения дуба в иконах Ветхозаветной Троицы условны. В них дерево часто увенчано шарообразной кроной, принимает вид огромного пальмообразного трилистника или пятилистника, а также древовидного листа. Иконописец, даже прочитавший один из многочисленных списков «Хождения» Даниила, не следовал его тексту, а руководствовался традицией и иконными прорисями. Если игумену было важно обрисовать по-

читаемый объект как можно точнее, то иконописец, создавая предмет культа, следовал канону, что позволяло ему передавать сакральный смысл от одной иконы к другой.

Даниилу «дивно» и «чудно» казалось, что мамврийскому дубу, «есть толь много лѣтъ», стоя «на толь висоць горь, [он] не вредися, ни испорохнѣти, но стоить утвержень от Бога, яко то перво насажень». Он рос «ис камня», как в иконах из скалистых лешадов. Подобные представления о вечной природе олицетворял Эдем. Там «древа не гниющая, травы не ветшающая, цветы не увядаемые, плоды неистлеваемые», согласно протопопу Аввакуму¹⁵. Они не участвуют в круговороте природы, поэтому могут служить неизменными христианскими символами. Однако в качестве таковых выступали и неотвратимо повторяющиеся и меняющие свой облик времена года, как весна, которая «красуется, оживляючи земное естество... Весна убо красная есть вера Христова»¹⁶. «Различнаа древеса бесчисла», увиденные игуменом в Святой земле, воспринимались и как реальные плодоносящие растения, и как символы плодородия и неизбывности природы (в те времена она была щедрее в Святой земле, тогда более обильной влагой в результате ее тщательного возделывания).

Описания ландшафта благодаря их конкретности получают у Даниила различную эмоциональную окраску. Мрачна картина страшной горы каменной у моря Содомского: там лес «велик и част» и «неудобь проходно есть», а природные опасности соединяются со страхом перед сарацинами. В отличие от этого энергичный по ритму рассказ об изобильной земле Ханаана наполнен светом. «Неисказанна есть земля та!». Ее ландшафт столь же священен, как и тот, где сосредоточены места культа. Однако сакрализация Ханаана связана, в первую очередь, не с ними, а разлита по всему ее изобильному пространству. Она «Богом обетованна и благословена есть от Бога всем добром». Все природное изобилие воспринималось как результат только божьего промысла, что дополнительно вызывало ассоциацию этой земли с Раем¹⁷.

«От Бога помощено» мрамором было и пространство вокруг Мамврийского дуба, сразу «уродилося ... равно и



Гора Фаворская, церковь Преображения..

Из лицевого списка «Хождение игумена Даниила» XVI–XVII вв.

чисто» также место, где располагалось жилище Авраама. Следовательно, люди не участвовали в его обустройстве. Иначе обстояло дело в случае пещеры Авраама: «нынѣ [около нее] *созданъ* градокъ малъ», сделано это «чюдно и несказанно». Так божественные труды и человеческие соединились для создания священных объектов. Они служили своего рода мемориалами библейских событий и становились образцами, которые можно было копировать и переносить из Святой Земли в другие страны¹⁸.

Такие постройки вызывали эстетическую реакцию не только у игумена Даниила, но и других авторов. Василий Позляков в «Хождении на Восток» (1558) писал:

«Церковь Преображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа весьма красива, вымощена мрамором, белым и синим; резьба по камню мелкая, расцвечена разными красками и устлана узорами будто камчатыми»¹⁹.

Паломничество было не просто путешествием любопытствующего человека в земном пространстве, а движением к духовному совершенствованию в пространстве сакрализованном. Даже чтение рассказа о Святой земле давало благодать, а само «хождение» в тогдашних условиях было подвижничеством. Поэтому духовный путь к просветлению мог описываться в качестве паломничества, как в апокрифическом «Хожении Агапия в Рай» (первые списки рубежа XII–XIII вв.). Тем самым оно оказывалось включенным в мировую традицию судьбоносных путешествий Геракла, аргонавтов, Одиссея, Тезея, Энея, а в христианское время – св. Елены.

В текстах хождений сакральное и мирское неразрывно сливались, бытовые действия паломников становились продолжением некогда происходившего в данной местности:

«А где вышли сыны израилевы из моря, то от того места в пяти верстах двенадцать источников ... Пришел Моисей ... и ударил жезлом, и закипела вода ... И тут мы себе воды набрали».

Как видно из приведенного фрагмента, для средневекового человека формирование земного ландшафта не остановилось на днях божественного творения, оно продолжалось в ходе библейских событий. Василий Поздняков так писал о новых геологических превращениях:

«По пути мы видели источник, который синайский старец вывел из каменной горы молитвою ... А по дороге от этого места, не доходя святой вершины, находится большая скала; когда Илья пророк поднялся на святую вершину, ангел той скалой заложил дорогу». «Там, где море расступилось от удара жезла Моисея ... на поверхности же воды через все море видно двенадцать дорог морских. Море то все синее, а дороги те белые на воде лежат — издали видно. А как подойдешь к морю, море то, как обычно, все лазоревое».

Сравнения увиденного в Святой земле со знакомыми вещами, вело к известному обмирщению сакрального пространства. Согласно Даниилу:

«Всѣмъ же есть подобенъ Иордан к рѣцѣ Сновьсѣй — и вширѣ, и въглубле, и лукаво течет и быстро велми ... вширѣ же есть Иордан яко же есть Сновь на устии ... лозие много, но нѣсть яко же наша лоза».

Поводы появления в древнерусской литературе ландшафта конкретной местности были связаны с описанием не только Святой земли, но и дороги к ней. Игнатий Смольнянин, рассказав в «Хождении в Царьград» (1389–1393) о водном пути от Москвы до Царьграда по Оке, притокам Дона и самой этой реке к Азовскому и Черному морям впервые описал настроение, в котором проходили проводы и отплытие в иноземье. Его лаконичное, кадрированное по дням описание дополняют топонимы, в большинстве случаев происходящие от ландшафтных реалий и поэтому помогающие читателю «узреть» упоминаемые места:

Паломникам дали «утешительное наставление, простились, жалостно и с умилением». «В неделю Святых мироносиц жен» они поплыли на стругах по Дону, «грустя и скорбя о путешествии. Места были очень пустынные, не было видно ни села, ни человека, только ... лоси, медведи и другие звери ... Во второй день речного плавания минули две реки, Мечу и Сосну, в третий же день — Острую Луку, в четвертый — Кривой Бор. В шестой день добрались до устья Воронежа ... Оттуда приехали к Тихой Сосне, видели столпы каменные белые, красиво стоят в ряд, как стога малые, над рекою над Сосною. Минули Червлёный Яр ... В неделю Самарянину минули реку Медведицу, горы высокие и Белый Яр; в понедельник — горы каменные красивые, во вторник — Теркли, городище и перевоз ... В неделю святых отцов погрузились в корабль на устье Дона под Азовом ... прибыли в Царьград с радостью неизреченною.. Утром же пошли к святой Софии, что именуется Премудрость божия»²⁰.

Путь паломников синкретично соединял географическое и сакральное пространство, которое тем самым приобретало земные координаты. В древнерусских текстах «понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно», — отмечал Ю.М. Лотман, — земная жизнь не противопоставлена небесной «в смысле пространственной протяженности»²¹.



Река Иордан.
Фото.

Синкретично отмерялось и время в пути — по дням путешествия и церковным праздникам.

Передвигаясь от одного достопамятного места к другому, паломники перемещались также от события к событию, которые выстраивались не в хронологическом порядке, а в соответствии с маршрутом. Благодаря этому путешествия и посвященные им описания получали особый хронотоп, образовывался сакрализованный пространственно-временной континуум, своего рода синтез географии и библейской истории. Василий Поздняков так описывал путь паломников:

«А от Яковлева моста (где Яков боролся с ангелом. — *И.С.*) до ... Иосифова колодца, где его [Иосифа] продали братья в рабство, и от Иосифова колодца до Тивериадского озера один день пути ... недалеко и Фаворская гора, где Христос преобразился. От этого места до Вениаминова гроба, сына Якова, полтора дня пути. От Дамаска до Рамле восемь дней пути, стоит Рамле ... где плакала Рахиль о своих детях».

Отмечаемые в текстах «Хождений» расстояния, размеры сооружений позволяли читателю лучше вообразить описываемое, ориентировали будущих путешественников²². Они придавали рассказу достоверность, а описываемому простран-

ству — «дополнительную сакральность», которая возникла в результате ритуальной функции измерения, свойственной еще архаическим культурам²³.

Даниил передал атмосферу совершенного им «сакрального измерения». Оно происходило после литургии, ключник храма, «введе [игумена] въ Гробъ [Господен] одного токмо», заставил его проклясться, что он сохранит все это в тайне. И тот, при свете кадила, «стояща на гробъ святемъ и ... горяще свѣтомъ ... святымъ ... обლობавъ с любовью и слезами мѣсто то святое ... измѣрих *собою* Гробъ [Господен] въдль и въширь и выше же, колико есть».

Сообщения о расстояниях переплетались с описанием трудностей совершаемого пути, а тем самым и характера окружающего ландшафта:

«И есть Тивириада град 4 дний вдалье от Иерусалима пѣшему чловѣку ити, и есть путь страшен велми и тяжекъ зѣло; в горах каменных ити 3 дни, а четвертый день подль Иорданъ по полю ити все къ восходу лишь ... до верха Иорданова ... А отъ Кюзивы до Иерихона 5 версть, а от Иерихона до Иордана 6 версть великих, все поравну въ пѣсць; путь тяжекъ велми; ту мнози чловѣци задыхаються отъ зноя и ищезають, от жажи водняя умирають. Ту бо море Содомское близъ от пути того, изходит духъ зноень смердяшь, зноит и попадаеть всю землю ту. И ту есть, недошедше Иордана, близъ на пути, монастырь святаго Иоанна Предтечи; и есть горъ въздѣлан». (ил. II)

Препятствия, которые ставила природа человеку, также давали повод для описания ландшафтных реалий²⁴:

«Вышли мы, отслужив раннюю обедню, а туда, на святую вершину, к ночи взошли: очень труден подъем — все время в гору по камням, тяжек подъем на святую вершину — гора пошла круто вверх. Гора же та очень высока, облака небесные ходят по воздуху ниже горы и трутся о горы. А ветер на горе очень сильный и стужа лютая».

Так рассказывал Поздняков о восхождении на Синай, который был местом общения Моисея с Богом — он был сакральным центром и путь к нему не мог быть легким. Гора

символизировала духовные трудности этого пути, вместе с тем они материализовались в движении к ее «святой вершине».

Полноценным чувством красоты природы обладал протопоп Аввакум, владевший, кроме того, сочным и пластичным языком барокко для ее описания. Картина сибирских ландшафтов, возникающая в его «Житии», неразрывно связалась с изложением злоключений в сибирской ссылке. Их драматичной частью было противостояние дикой природе, которой Аввакум сопротивлялся с мощью ветхозаветного Якова. Однако в отличие от него он никогда не оспаривал превосходства небесных сил и всегда зывал к помощи Бога:

«Горы высокия, дебри непроходимыя, утес каменной, яко стена, стоит», смотреть на них можно только, «заломя голову» и крича: «Господи, спаси! Господи, помози!»²⁵

Движение человека в природе соединялось с описанием движения самой природы. Многочисленные глаголы, применяемые Аввакумом, превращают ее в постоянно действующий живой организм:

«В Даурах я был ... по льду зимой по озеру бежал на базлуках; там снегу не живет, морозы велики живут, и льды толсты намерзают, — близко человека толщины ... озеро верст с восемь ... Затрещал лед предомною и расступися... гора великая льду стала...»

Природа, утратив статику — один из признаков сакрального пространства, оказалась описана в качестве процесса и в ее взаимоотношениях с человеком. Тем самым она выступила уже не «вечным», а постоянно актуализирующимся явлением.

Сочинения игумена Даниила и протопопа Аввакума создают для истории русской средневековой культуры великолепное обрамление и тем самым отмечают рубежные грани в истории восприятия ландшафта. Подобную раму для XVIII в. образуют «Записки» П.А. Толстого о его поездке на Мальту и «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина. Все они связаны с «путевым» жанром, долгое время в наиболь-

шей степени отражавшим отношение к ландшафту и его эволюцию в русском сознании.

Особое место в этом процессе занимал сад и как образ, и как пространство. Он всегда служил субститутотом природы, в религиозных представлениях выступая проекцией горного мира и образом Рая, земного и небесного, иконография которых четко не различалась. «Образы сада и всего того, что саду принадлежит», относились «к первому ряду в иерархии духовных и эстетических ценностей Древней Руси»²⁶. В византийской традиции сад воспринимался частью сотворенного Богом природного пространства. Согласно Иоанну Экзарху, — «земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста»²⁷. Даниил, не употребляя слово *сад*, слитно описывал естественные и культивированные посадки — для него Святая земля вся была садом и раем.

Для русского человека еще в XVII в. сады оставались явлением природы, а не искусства. В них автор того времени видел достоинства, которые издавна приписывались природе как таковой. Ее образ, как и образ сада, восходил к мифологеме олицетворявшего ее Эдема. Плодородие садов ценилось и как божественный дар, и как практический результат:

«Яко же кто посещением касается прекрасного и доброплодного сада, таковой наслаждается зрением красоты, обонянием благоухания, вкушением пресладких плодов».

В то столетие сады разбивались и в загородных, и в городских усадьбах, которые долгое время мало отличались. Эстетическое начало садам придавала прежде всего цветущая растительность, ее красочная многоцветность (там действительно было много цветов). Особенно царские усадьбы по-барочному щедро украшались беседками, лабиринтами, резными оградами и калитками²⁸. В их архитектуре и садах раньше всего проявились принципы регулярности²⁹. Однако в XVII в. не они в целом определяли композицию русских

садов с характерными для них «многими извивающимися дорожками», которые удивляли зарубежных путешественников³⁰. Подобные распространяются в европейских садах английского типа лишь в середине XVIII в., тогда же в них торжествует принцип живописности, стихийно свойственный древнерусским садам. Пока же последние напоминали описание Рая Агапием, который узрел там «различные деревья и цветы разные цветущие, и разнообразные плоды», а также множество птиц, которые были «различными красотами и пестротами украшены»³¹. Сады непосредственно переходили в поля, роши и леса, наполняли городскую застройку (что не только веками происходило в Москве, но было характерно и для раннего Петербурга, также привлекая внимание иностранцев³²). Благодаря всему этому не терялась связь с природой, а противопоставление города и деревни не получило развития в древнерусской культуре.

Слово *сад*, встречающееся уже в Остромировом евангелии (1056), не всегда означало сад как таковой. Оно было многозначно, выступая также в символическом толковании³³. Согласно И.И. Срезневскому, лексема *сад* — это: *растение, дерево*; собирательное понятие *деревья; сад; трава; луг; роща*³⁴. Наряду со словом *сад* как синонимичные употреблялись слова *огород*, а также *виноград* (в «Слове о погибели Русской земли» говорилось, что она украшена «винограды обителными», т.е. монастырскими садами).

В XVI в. с польского издания 1549 г. был переведен латинский трактат Кресценция — первое и до конца следующего столетия единственное сочинение на русском языке, посвященное вопросам сельскохозяйственного труда и быта³⁵. Автор учил, как засаживать сады, как ухаживать за ними и как их огораживать. Там же появилось не привившееся, однако, в русском языке слово *виридарин* (польск. *wirydarz*, от лат. *viridarium, viridis* — *зеленый*³⁶), означавшее прохладное место в саду, предназначенное для отдыха и удовольствий. Тем самым впервые речь зашла о типе садов, которые, распространившись в XVII в., назывались *веселыми огородами*.

В переводе Кресценция выступило и слово *беседка*. (Однако еще П. Толстой для обозначения такой садовой постройки употреблял слово *чердак*.) В «Назирателе», так называлось это сочинение в русском переводе, говорилось:

«Огород или сад, подобает бережно укрепить добрым замыканием... в нем тако ж мощно здѣлати прохладныи виридаринь, сирѣч травничок и бесѣдку гедну [господину], чтобы был недалече бчелникъ потешныи и птицы, и звѣри различныи какъ то сут горличища заичики, и прочии по устройению»³⁷.

У Симеона Полоцкого слову *виридарин* соответствует лексема *вертоград*, как назывались не только сады, но и воспринятая от польско-литовской традиции многосоставная литературная форма. Она представляла собой некий компендиум идей и знаний о мире, наполненный моральной проблематикой, каким стал «Вертоград многоцветный» этого автора³⁸.

Одновременно с новым словом и понятием пришел новый тип изображения сада. Если до XVII в. «сад заключенный» в иконах предстал как отвлеченный символический образ в виде круга³⁹ (так изображен и творимый Богом мир в миниатюре из «Морализованной Библии». Франция, XIII в. Национальная библиотека Австрии, Вена), то в XVII в. с распространением в русском искусстве западноевропейской иконографии *hortus conclusus* приобрел вид цветущего огороженного сада (Никита Павловец. Богоматерь – Вертоград заключенный. ГТГ. 1678. ил. VI, VII). Этот мотив был связан как с символикой непорочного зачатия Христа (в качестве догмата принят католической церковью в XVII в., что способствовало популярности мотива), так и с развитием садов монастырских и «секретных», которые в западном Средневековье имели аптекарскую и магическую функции.

В XVII в. в описи Измайлова, принадлежавшего Алексею Михайловичу, числились особые *конопляный сад* и *просяной сад* (Даль упоминает также сады *картофельные, овощные*). Однако из описания просяного сада следует, что там росли яблони, были также беседки, иллюзионистические росписи и

другие украшения⁴⁰. В Петровское время даже художественно оформленные сады долгое время часто назывались *огородами* или *огородами*⁴¹. В документах французской поездки Петра I (1717) еще фигурировал *Версальский огород*, а термин *jardins de plaisance* в названии книги, хранившейся в его библиотеке, переводился как *веселые огороды*. У царя было и сочинение «о *огороде* или о *саду* Версалии», в титуле которого переводчик соединил оба слова. Размытость употребления лексем, обозначающих *сад*, – свидетельство его еще не устоявшихся форм. Это касалось и монастырских садов. Они не имели отчетливой композиции и сакральной семантической программы. В частности, здесь долгое время отсутствовала символика отдельных его частей, разработанная в садах католических монастырей, в России она появится лишь в XVII в.⁴² В конечном итоге именно за словом *сад* закрепился весь комплекс представлений, сформировавшихся об этом феномене в русской культуре.

Западноевропейское барокко отдало предпочтение садам, ставя культуру выше природы. Ее образ с формированием в XVII в. французского регулярного сада начал восприниматься через геометризм версальской композиции, который в XVIII в. распространился и в русских садах, получивших также идейно-литературную программу⁴³.

С рубежа XVII – начала XVIII вв. русское садовое искусство начинает выделяться как самостоятельный вид творчества. Сады вошли в моду, становились знаком престижа владельца, символом богатства и роскоши. «Больших не добьется Палат, ни расцвеченна мраморами саду», украшенного «статуями или столбами и другими зданиями мраморными», тот, кто посвящает себя наукам, иронизировал А. Кантемир (1729)⁴⁴. Так тема «реального», а не мифологизированного сада появилась в формирующейся тогда же русской светской поэзии. Создавать сады учили переводные книги, в том числе упомянутая «Теория и практика огородов, которые называютца “веселые огороды”». На протяжении XVIII в. они получают все большее место, вытесняя утилитарные сады около жилых построек.

Получив регулярную композицию и элементы аллегорической программы, сады придали новый облик русской усадьбе. Хотя она была цельным обитаемым миром и представляла единый ансамбль жилого дома и неразрывно соединенного с ним сада, именно он являлся основным усадебным пространством, где протекала повседневная жизнь, отмечались праздники.

Вместе с тем сад создавал связь с окружающей природой. Такова была длительная европейская традиция. Еще окружавшее виллу Плиния естественное пространство превращало ее в особый тип загородного жилища. Без сада были немыслимы ренессансная вилла, барочная резиденция, в то время как сад без дома сохранял самоценность, о чем свидетельствуют не имевшие жилых строений такие знаменитые парки, как Стоухед и Зофьювка (позднее называемая Софиевка и Софіївка). Поэтому сад, обычно выступая частью дворцово-паркового ансамбля, мог обособиться в художественной традиции, как это произошло с Версалем – прежде всего его сады послужили объектом подражаний. Петровский Петергоф в сознании его современников – это также, прежде всего, парк. Аналогично Царское Село у Пушкина.

Преимущественно за счет преобразований сада менялся облик усадеб, в то время как основная жилая постройка в целом часто сохраняла свой первоначальный облик, в ряде случаев обретая лишь модные детали. Дом и даже дворец раскрывали свою эстетическую значимость именно в окружении сада. Благодаря садовой части усадьба воспринималась как противостоящий городу приют спокойствия, благих мыслей, творческого вдохновения, а также сельских трудов, однозначно ассоциируемых с садом. В результате она превращалась в особое культурное урочище, тип сада – регулярно или пейзажного – определял ее общую атмосферу, формы быта, тип поведения, влиял на личность обитателя. В саду располагались программные павильоны, расшифровывающие общую концепцию ансамбля, которая раскрывалась и в композиции зеленых посадок.

Усадьба метафорически отождествлялась с раем, еще с древности в ее название, благодаря саду, включалось слово

Рай. В обмирщенном XVIII в. усадьба-поместье становилась носителем уже десакрализованного образа сада. Как ранее регулярный сад, так и естественный парк, распространившийся в России с 1770-х гг., позволил усадьбе вписаться в пасторальную и утопическую традиции. В атмосфере сада в XIX в. возник русский усадебный миф, получивший развитие в садовых мотивах русской литературы и искусства⁴⁵. Он вобрал в себя образы, восходящие к архетипу рая.

Для становления садового искусства в России были важны не только иностранные мастера, приглашавшиеся сюда, но и непосредственные впечатления русских от западноевропейских садов. Первые из них отразились в «Хождении на флорентийский собор», оставленном неизвестным суздальцем, где несколько раз упоминаются увиденные по дороге в немецкой земле «садове красны»⁴⁶. В Англии Елизавета I пригласила членов посольства во главе с Ф.А. Писемским (1582–1583) «ехать гуляти в свои заповедные острова, оленей бити» (т.е. в так называемый зверинец)⁴⁷. Впервые попав в сады Людовика XIV (1668), русские послы обратили внимание, что там «в садах строенье великое и всяких доброплодных древ множество, винограду, винных, миндальных ядер, и ягод, лимонов, яблок, груш, дуль великих, слив разных, орехов грецких без числа много, цитронов, гранатов, аранцов и иных овощей. В зверинцах лвы, бобры, слоны, рыси и иных зверей много»⁴⁸. Пока в садах, даже созданных Ленокром, интерес вызывали лишь изобилие и разнообразие растений.

С Петровской эпохи зарубежные садовые впечатления начали приобретать прямую связь с явлениями в русском искусстве – в России появились голландские сады, быстро сменившиеся французскими образцами, сказывались и немецкие влияния⁴⁹. Перенимались не только принципы разбивки и украшения садов, но и их функции. С мыслью о представительской в 1705 г. Петром I был задуман Петергоф. Царь стал первым русским путешественником, который с пристальным практическим вниманием отнесся к садам, в том числе французским.



Бернардо Беллотто (Каналетто).
*Дворец в Вильянове со стороны парка. Фрагмент.
1770-е гг. Гравюра. Королевский замок в Варшаве*

Ранее за границу отправился стольник Петр Толстой (1697–1698). На его пути вначале оказались сады Польши. Он с восторгом писал о Лазенке Станислава Гераклиуша Любомирского:

«Строение великое и зело изрядное, вод пропускных много, на всех сторонах того саду есть фантаны хорошие. На середине того саду построены палаты предивные, между которыми сделана мыльня, и к той мыльне зделаны со всех сторон изрядные фонтаны дивным и богатым строением. В той же мыльне и в полатах, которые ... построены кругом ... стены все изнутри деланы гипсом изрядно работою власно ... убраны тех полат стены внутри раковинами, и зеркала великие поставлены ... и иными предивными штуками построена, чего подробну описать невозможно»⁵⁰.

Это не была, как ранее, божественная «несказанность» сакральных ландшафтов. В русском языке действительно

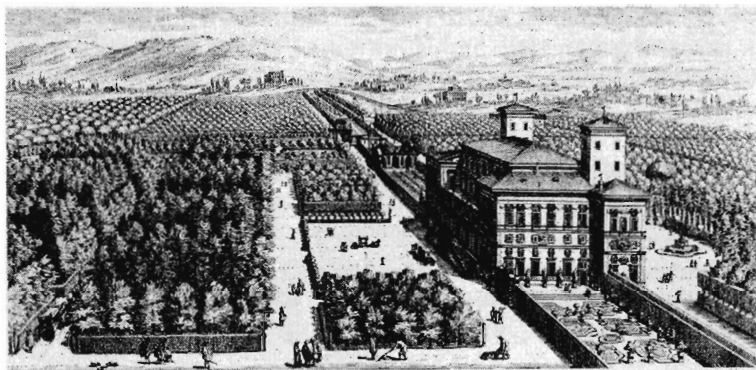
не хватало слов для рассказа о подобных садах и постройках. В целом многие их существенные элементы, прежде всего семантическая программа, оставались вне внимания. Толстой не отреагировал на общий замысел этого уединенно расположенного ансамбля, который Любомирский превратил не только в место удовольствий, но и в ученую обитель. В Вилянове, «королевском подворье», стольник отметил, что палаты, покрытые «изрядными резбами»⁵¹, имеют «многие ходы в сад». Там «поделаны гульбища изрядные, широкие ... сад великой изрядною пропорциею» (имелся в виду геометризм посадок). Беседки также показались необычными: «Два чердака круглые, предивные ... внутри поделаны из хрустальей ... и зело устроены те чердаки богато и хорошо, и весь тот сад построен безмерно хорошо». Толстой отметил «деревья помаранцовые и винных ягод», которые зимой размещаются в ящиках под кровлей с печью (слово *оранжерея* он еще не употребил), а летом выставляются на открытый воздух.

После Варшавы дорога Толстого шла через Вену, где он посетил «цесарский сад»:

«Травы в нем изрядные и цветы посажены дивными штуками (это были орнаментальные посадки, так наз. *broderie*); и дерев плодовых ... розных родов множество и посажены по препорции», а на иных деревьях «листья обрываются по препорции ж» (речь о шпалерной стрижке деревьев, неизвестной на Руси). «Деревья в великих изрядных горшках каменных и поставлены по местам, першпективно зело изрядно; также многие травы и цветы сажены в горшках разных изрядных и ставлены архитектурално».

Здесь Толстой впервые увидел каскад — «стена каменная изрядною и дивною работою ... и с той стены из одного места истекает вода». (Подобное эффектное барочное сооружение называлось *Buffet d'eau*.)

В Риме стольник познакомился с итальянской террасной композицией — при «Панфилиевом доме» перед палатами «поделаны великие площади, площадь площади выше, а около тех площадей поделаны каменные перила изрядной резной работы». На виллах Панфили и Боргезе «сады зело вели-



*Вилла Боргезе.
Гравюра. 1683*

кие и преудивительною пропорциею построены». В садовых посадках стольник выделил «огороды и цветники», возможно, имея в виду под первыми фруктовые посадки (но это могло быть и т. н. кухонный сад с овощами и травами).

Больше всего русских путешественников, в том числе Толстого, всегда привлекали фонтаны «зело штуковатые и предивные»⁵², особенно те, из которых «зело дивно текут вверх высоко чистые, изрядные воды». Эта способность воды «течь вверх», далекая от ее естественных свойств, неизменно вызывала восторг.

Природа как таковая редко попадала в поденные записи Толстого. Подобно паломникам он постоянно сообщал лишь о протяженности проделанного пути. Увидев Венецию, он отметил лишь, что она «вся стоит в самом море». «Хотящего же подлинно о Венеции ведать» образованный стольник отослал к «Венецкой гистории» А. Маросини.

В Неаполе наибольшее изумление Толстого вызвал тоннель — «вещь предивная», которую он не сумел назвать, записав лишь, что «в середине того проезду темнота великая». Как курьез его заинтересовало озеро Лукрин, знаменитое своими устрицами и воспетое римскими поэтами, а плывая по Неаполитанскому заливу, он радовался «обычайной утехе неаполитанской» и иллюминации на кораблях. Везувий упо-

мянул вскользь как место гибели Плиния-старшего. Интерес к садам и отсутствие описаний видов природы было общим свойством европейских сочинений того времени.

Особую роль в формировании чувства природы в европейской культуре Нового времени, в том числе русской, сыграли горы и море как наиболее экспрессивные и семантически насыщенные топосы природного ландшафта. Важен был также лес, образ которого получил многозначность в древнерусских сочинениях — он служил защитником от набегов соседей, источником жизненных благ, но вместе с тем был опасным местом⁵³. Лес, прежде всего хвойный, вошел в русский национальный менталитет⁵⁴. Он служил также признаком России в глазах иностранцев со времен Великого княжества Московского⁵⁵.

Предпочтение, отдаваемое садообразному ландшафту Италии, опосредующая роль сада в восприятии природы долгое время препятствовала «карьере» леса в искусстве, распространению его образа в европейской культуре XVIII в. В европейское художественное сознание он вошел в XIX в. через «хвойные» пейзажи немецких романтиков, прежде всего К.Д. Фридриха, у которого соединились и горы, и лес (ил. IX), а в русское — через перевод Жуковским «Лесного царя» Гёте.

В Альпах эмоции Толстого впервые прорвались сквозь его документальный стиль:

Еще издали ему «почели видется оболочка, лежащие на горах, и [он мог] выше облаков лежащих видеть горы ... а иные облака с тех гор поднимаются высоко, однако ж ... ниже верхов ... тех помяненных гор ... На ... горах всегда лежит много снегов, потому что для безмерной их высоты великие там холоды и солнце никогда там промеж ими лучами своими не осеняет». Сам же путь «зело прискорбен и труден, — продолжал Толстой. — По дороге безмерно много камня великаго острого ... пребезмерно высокие каменные горы, с которых много спадает на дорогу великих камней», а по другую сторону дороги «зело глубокие пропасти, в которых течет река немалая и зело быстрая. От ... той реки

непрестанно ... шум великой, власно как на мельнице. Окруженный истинно дикой природой, стольник «видел много смертных страхов», а «от видения ... глубокости», в которой «не видно дна», «приходит человеку великое страхование».

Как свидетельствуют приведенные ранее фрагменты хождений, в Записках Толстого горы оказались не впервые. Уже Даниил слитно дал их природный и сакральный образ; у автора «Слова о погибели Земли Русской» «горы крутые» предстали в собирательном смысле. Неизвестный суздалец, участвовавший во Флорентийском соборе, первым из русских писал об Альпах и красоте местности:

«И всех Полониных [Альпийских] горь 60 миль. Горы же ты не ту суть, но от Чернаго моря пошли даждь и до Блага моря, яко зовутся поясъ земный, камены. Толико жо высоци суть, облаци вполь их ходят, и облаци от них ся взимают. Снызи же лежат на них от сотворения горь тыхъ; льть же варь и зной велик в них, но сныг же не тааше». Около города Бирны «рька ... Ирнець быстра вельми, чрез ее мость камен; и садовь множество масличных, и мьсто красно меж горь».

Конкретен и драматичен в описании сибирских гор был протопоп Аввакум. Толстого Альпы ужаснули, он испытал экзистенциальный страх, «великие терп[я] нужды и труды от прискорбной дороги». Природа у него, сходно с Аввакумом, выступает как самостоятельная, необузданная, дикая сила, от которой его «оохранила» десница Божья, в отечество здоровым он вернулся «волею Божескою» — она всегда оберегала паломников.

В русской светской поэзии первой половины XVIII в. горы не фигурировали как природный феномен, природа в ней выступала преимущественно в качестве аллегорического мотива или метафоры. У Ломоносова по-барочному динамичное описание природы служило свидетельством того, «коль русская ужасна сила». Эстетическое соединилось с историческим: «О как красуются места,/Что иго лютое сбросили» (в связи с победой царицы Анны Иоанновны над Портой). Горы появились у Ломоносова и когда он описывал «толикое земель про-

странство», осознаваемое им как признак России. Обращаясь к царице Елизавете Петровне, он писал: «Воззри на горы пре-высоки,/Воззри в поля свои широки». Эта панорама представляла уже не Святую Русь, а «пространную державу». Ее знаком как страны Севера были «льدياتые горы».

Для Ломоносова-поэта горы – это прежде всего Парнас, «лавровы вьются там венцы». Ломоносов-ученый описывает Этну, которая «огнем наполнив рвы,/Металл и пламень в дол бросает», из нее «сребро и золото истекает». Говоря об этом, он проявлял не столько свои геологические интересы, сколько следовал античной традиции, согласно которой горы – источник и «ужаса, который трудно описать» (его, согласно Ливию, испытали воины Ганнибала), и полезных ископаемых (в связи с этим у Ломоносова актуализируется образ пресловутых Рифейских гор из античной географии). У Кантемира возник бытовой образ «бумажных гор» как знак книжного богатства.

В середине XVIII в. в европейской культуре произошел перелом в восприятии гор, а тем самым и природы⁵⁶. Альбрехт фон Галлер в стихотворении «Альпы» (1729) воспел их как национальный ландшафт и место аркадийской жизни, сделал эти горы важнейшим элементом самоидентификации швейцарцев, которых горы не разделили, как это бывает в истории, а объединили. С Галлером тема гор утвердилась в европейской литературе. Его стихотворение среди прочего примечательно тем, что поэт сравнил красоту Альп с садом, под которым понимал ландшафт Италии. Еще в 1684 г. Томас Барнет не находил между тем и другим ничего общего и писал, что Бог создал Альпы как контраст своему саду – Италии⁵⁷. Галлер же противопоставил Альпы другому саду, с фонтанами и мраморными постройками, который соединил с образом порочного города как места роскоши и дурных нравов (ср. цитированное выше стихотворение Кантемира того же года).

Вопреки провозглашаемому принципу *естественности*, а, по сути, в соответствии с унаследованной от Ренессанса

идеализированной трактовкой этой категории, садоводы предпочитали природу «прекрасную» и «избранную». Под естественным понимался культивированный английский ландшафт, его хвалили за то, что он похож на сад, а в садах восхищались мастерски имитируемым сходством с естественной природой. Сады служили постоянным мотивом живописи, фоном портретов. Еще пушкинский англоман Верейский «любил сады и так называемую естественную природу», то есть садовую.

Тем не менее теоретики английских садов призывали сообразовываться с местными природными условиями. Такая точка зрения диктовалась общей установкой следовать естественной природе, а также желанием обойтись более скромными издержками при разбивке сада. *Красота* и широко понятое *благо* представлялись синонимами, природа описывалась в категориях *приятного* и *полезного*. При этом речь шла не о сохранении своеобразия данного «национального ландшафта» — подобное понятие еще только зарождалось, а о «национальных» приемах композиции садов, связанных однако с общими понятиями *живописности* и *разнообразия*.

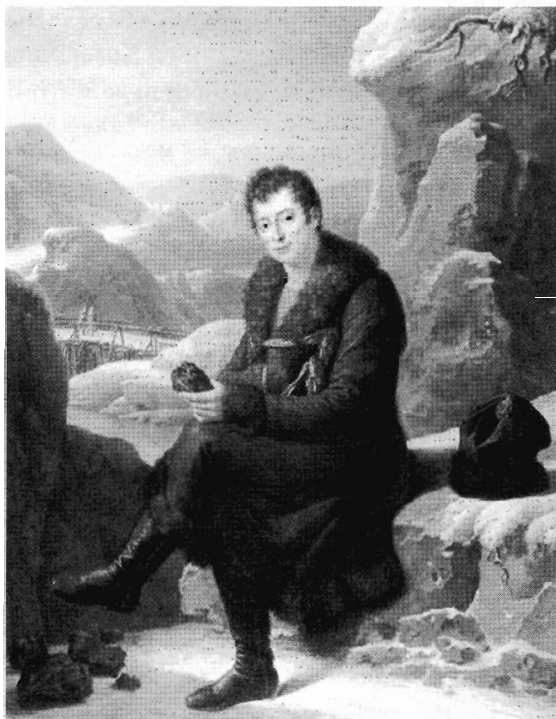
Поэтому местный природный рельеф не мог определять облик сада. Как отечественные легче идентифицировались плоды культуры, соответственно различались типы садов — итальянский (террасный), французский (равнинный геометрический), английский («натуральный»). Последний назывался также англо-китайским за известное сходство с естественностью китайских садов (это название предпочитали французы), хотя прямые китайские влияния проявились лишь после середины XVIII века⁵⁸. Позднее Х.К. Гиршфельд хотел видеть также немецкие сады, а А.Т. Болотов, вероятно, вдохновленный им, — разбивать сады русские, «собственного своего вкуса, и такие, которые бы, колико можно, сообразнее были с главнейшими чертами нашего нравственного характера»⁵⁹ (ил. XI). Таким образом, тот век не просто все отдавал на волю географическому детерминизму, но и хотел привести окружающее пространство, садовую натуру в соответствие с национальными особенностями менталитета и ландшафта, вместе с тем формируя его.

Однако в эпоху Просвещения сад продолжал осознаваться идеальной, хотя уже обмирщенной формой природного пространства. Отход от *belle nature* происходил путем приятия красоты «дикой природы», ее эстетизации. В результате как прекрасные виды предстали «всяческие ужасающие прелести дикости» природы. Ланселот Браун («Капабилити») переделал огромное количество английских парков, изгнав из них многочисленные до тех пор программные павильоны и начав воспроизводить в них «ужасы природы», что, однако, не приближало вид садов к виду реальной местности, в которой они располагались.

Новые тенденции были связаны со сближением эстетических категорий *возвышенного*, *прекрасного* и *ужасного*. Теоретики, как У. Чемберс, учили восторгаться «ужасными» видами. К ним прислушивались меценаты, которые хотели от художников изображений разбушевавшейся грозы и «дикой» природы, в чем специализировался модный Жозеф Верне. Поэтому образцом для английских естественных парков стали не только аркадийские полотна Клода Лоррена, но и бурные, мрачно романтические пейзажи Сальватора Розы. Подобные виды имитировались в садах, где громоздились обрывистые скалы из папье-маше, а в честь гостей извергались огнедышащие вулканы (Вёрлиц). Это придавало садам *живописность*⁶⁰. Н.А. Демидов, переправляясь в 1771 г. через Альпы, воспринимал эти горы уже в духе новой эпохи. Путь ему показался хотя и «весьма труден, но чрезвычайно любопытен ... все здесь предвещает *разновидность* и действие природы»⁶¹.

В русской живописи горы впервые появились в *Портрете Державина* работы С. Тончи (1801. Областной художественный музей. Иркутск. (ил. XII). Первоначально художник намеревался представить его так, как это сделал И. Аргунов: лицо Державина, запечатленное этим живописцем, «в сединах лысиной сияло» («К Тончию»). В этом стихотворении поэт предложил иную иконографию:

... нет: ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой,
В жестокий мраз, с огнем души,



Сальватор Тончи.
Портрет Н.А. Демидова.
1801. ГРМ

В косматой шапке, скутав шубой,
Чтоб шел, природой лишь водим,
Против погод, волн, гор кремнистых,
В знак, что рожден в странах я льдистых,
Что был прапращур мой Багрим.

Определив общую концепцию портрета, Державин включил в него образ России-Севера и символизирующий ее образ природы, придав ей тем самым аллегорический характер. Тончи поместил под портретом надпись, разъясняющую замысел: «Правосудие в скале, пророческий дух в румяном восходе, а сердце и честность в белизне снега».

Повод для рождения такого высокого замысла был бытовой – сибирский золотопромышленник Калашников прислал поэту роскошную шубу и шапку, в них он и хотел быть изображенным, так как предназначал портрет в ответный подарок⁶². Державин был мастером метаморфоз, превращавших прозу быта в поэзию⁶³.

Аналогичный горный ландшафт Тончи представил в *Портрете Н.Н. Демидова* того же времени (см. стр. 219), возможно, имея в виду Урал, с которым была связана биография этого владельца заводов. Изображение гор также оказалось далеким от природы – старый уральский хребет, как и в первом случае, представлен грядой острых вершин, а скала на переднем плане по фактуре напоминает искусственные скалы, сооружавшиеся в пейзажных парках. Так горный ландшафт входил в русскую живопись заснеженным⁶⁴. Однако развитие собственно пейзажного жанра началось в России уже с Семена Щедрина, который деревенские виды под Петербургом делал похожими на культивированный ландшафт Павловска и Гатчины⁶⁵ (ил. стр. 8–9, 27).

Открытие достоинств естественных ландшафтов было связано как с горами, так и с морем. В русской письменности оно появилось еще в «Хождении Агапия в Рай». Преодолев на пути к духовному совершенствованию «морские пучины» (аллегория жизни) и перенесенный через «заливы морские», где «звери лютые» водятся, Агапий «шел около моря много дней, и нашел стены высокие на море». За ними располагался рай, где он «закончил жизнь ... отдал душу свою Господу, славя Пречистую Троицу». Так море оказалось аллегорией и суровых испытаний, и водной границей между грешным миром и раем. Как сакральный «водный» топос само оно не выступало. В качестве такового фигурировали библейско-евангельские водоемы – святые колодцы, купели, река Иордан, Генисаретское озеро⁶⁶.

На пути паломников в Святую землю море возникало со всей реальностью. Игумен Даниил плавал между островами Мраморного и Средиземного моря, вероятно, при благопри-

ятной погоде, так как сообщил только, что корабль был ограблен корсарами. В то время как Игнатий Смольнянин день за днем информировал о смене погоды. На Черном море путешественники «испытали большую усталость и боялись потопления корабля», пока в течение нескольких дней дул «тяжкий встречный ветер»:

«Корабельщики не могли стоять, сваливались, как пьяные, ушибались. Пришли в пролив Азовского моря, вышли на великое мореюю. В пятый день ... завял встречный ветер и погнал нас в левую сторону, к Синопу. Вошли в залив близ города Синопа и тут пробыли два дня. Повеял добрый попутный ветер, и поплыли вблизи берега. Были здесь горы высокие, в половине гор терлись облака».

Море, то грозное, то доброжелательное, описывается на первый взгляд лишь как транспортный путь, по которому паломники движутся к своей цели. Однако у читателя возникает представление о море как организме, живущем своей особой жизнью. Иррациональное в своих проявлениях, оно насыщает то тяжкий, то добрый ветер – куда подует он, туда и поплывет легкий струг. Море изматывает человека, заставляя испытывать «большую усталость», страх, терять самоконтроль, т.е. ставит его в экстремальную ситуацию. Тем самым и в конкретно «реалистическом» описании море выступает как фортуна или фатум, что отражало не только мистический характер взаимоотношений природной стихии и человека, но и уровень тогдашней цивилизации. Перед его силой объединялись верующие разных вероисповеданий. По словам автора «Хождения на флорентийский собор», «и пришли немцы к господину [речь о русском митрополите Исидоре], говоря: “... случилась беда – наступила тьма и прекратился ветер ... мы пришли просить тебя: помолись Богу, а мы будем молиться по-своему”».

Смольнянин сообщал о состоянии моря лишь с той точки зрения того, способствует ли оно или препятствует приближению к цели, достижение которой рождает «радость неизреченную». Цель не только прагматична, но и в высшей степени духовна, так как паломник изначально обрекает себя на

смертельные опасности, чтобы очистить душу контактом с Землей обетованной, походить «своими ногами ... недостойными» там, «где Христос ходил своими ногами», по словам игумена Даниила.

По-барочному полифоничен образ моря у Аввакума. Неразделимое сочетание двух планов — реального и мистического приобретало у этого автора особый характер, каждый из символов для него — не отвлеченный знак, а «конкретное, иногда до галлюцинаций доходящее явление-видение ... реальные сцены плавания ... привлекали его внимание именно потому, что они ассоциировались в его сознании ... с церковно-библейским символом корабля»⁶⁷. Он мог быть символом праведности (икона «Корабль веры. Гонение на христианскую церковь». Нач. XVIII в. ГТГ), часто появлявшимся вместе с «Кораблем нечестия», как в росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле (1680).

Поэтому, поднимаясь на корабль, Аввакум не только готовится следовать определенному дорожному маршруту, но и воспринимает происходящее как вступление на собственную жизненную стезю. При этом его описание морских приключений носит совершенно конкретный характер:

«Лодку починя и парус скропав, чрез море пошли. Погода окинула на море, и мы гребми перегреблись: не больно о том месте широко, — или со сто, или с осмьдесят верст. Егда к берегу пристали, востала буря ветренная, и на берегу насилу место обрели от волн. Около ево горы высокие, утесы каменные и зело высоки».

У Толстого море при всей краткости посвященного ему места сохранило многозначность, хотя и не столь образную, как у Аввакума. Подобно паломникам стольник описывал Адриатическое море прежде всего как место, где испытал «страх пребезмерной», рассказывал о взаимном противостоянии человека и водной стихии, говорил о ветре, который подобно одушевленному существу «переменил дыхание», о ветрах «непостоятельных». Это и «способный ветер», и ветер «в противность надлежащего нашего пути». Шторм он называет «противной фортуной». Во время «небезстрашных



Корабль нечестия.
Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле.
1680.

фортун» он «прикладывался до всякого порядку корабельного с прилежанием и бесстрашием» и «в познании ветров» и «карты морской» стал искусен.

Преобразование России в морскую державу, создание флота, морские маршруты из Петербурга и в Петербург, мотив дальних странствий «через воды ... в неведомы народы» (Ломоносов. «На день восшествия ... Елизаветы Петровны»), осмысление образа новой столицы в связи с ее морским положением, освоение берегов Финского залива — все это делало топос моря неотъемлемой частью русского сознания и русской культуры. По отношению к Петербургу оно выступало частью его природно-культурного синтеза⁶⁸.

На протяжении XVIII в. образ моря в русской литературе претерпевает эволюцию. Сначала оно появляется как грозное, что с XIV в. уже выступало в древнерусских текстах⁶⁹. «Страхи моря», связанные с путешествиями и корабельной службой, описывал Кантемир, подобно Аввакуму используя образ моря как аллегория трудностей жизни («Сатира II»)⁷⁰. Но «флот и море не страшат» того, кто избрал жизнь в деревне, — там растут виноградные лозы, а «с гор ключи струю гремещу льют» (Третьяковский. «Строфы похвальные поселанскому житию»). У того же поэта плаванье по морю пред-

стает в качестве приятного пути, на котором путешественника «не оставят добры ветры», а если причаливать «отишно... так не будет волн и слышно» («Песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края». 1726):

Льются воды,
И погоды;
Да ведь знатны нам походы.
Канат рвется,
Якорь бьется,
Знать, кораблик понесется.
Ну уж плынь спешно,
Не помешно,
Плыви смело, то успешно.

Игривость образа моря у Третьяковского была предчувствием рококо (познакомиться с этим стилем поэт уже мог, приплыв на своем «кораблике» во Францию времени регентства). В садах и поэзии этот стиль способствовал появлению «пасторальной природы».

А.Т. Болотов на пути в Петербург между Ревелем и Нарвой «имел первый случай досыта насмотреться на море, сие неизмеримое скопище вод!» Уже этот неодолимый интерес к природе означал новый подход к ней. «Любопытство мое при смотреии на столь удивительное дело рук божеских было так велико, — писал он далее, — что я на каждой почти версте останавливался, выходил и хаживал на самый край сего крутого берега»⁷¹. С его «преогромною и страшною каменной стеною» он «и подлинно в состоянии навесьть на всякого страх и ужас» — таковы были первые, посвященные увиденному строки совершенно в духе Суздальца и Толстого. По непосредственности и выразительности, а также своеобразию языка текст Болотова вызывает в памяти также сочинения протопопа Аввакума.

Однако это пишет человек эпохи Просвещения, сам просветитель, экономист, агроном, философ, первый русский мастер и теоретик садового искусства, личность универсаль-

ная и уникальная — автодидакт, сочетающий наивность, которая свойственна слою культуры, называемому примитивом, и европейскую образованность. Как человек своего времени Болотов соединял практицизм и чувствительность в своем отношении к природе, сохраняя целостность ее видения:

«Я не могу устать взирая на [море] ... и на плавающие вдали и парусами своими блистающиеся суда и корабли ... С другой стороны увеселяли зрение мое прекрасныя рощи и луга ... Инде простирались они прямою чертою на дальние расстояния, а в иных местах извивались изгибами, кои неинако как разными фигурами быть казались. Вдававшиеся в них ... прекрасныя травяные и цветами испещренныя лужайки придавали местам сим еще вяшее украшение. О, сколько раз принуждены мы были останавливаться ... видя или растущие на лугах и поспевшия тогда ягоды, или ... великое множество наипрекраснейших грибов».

Стиль его восхищенного монолога все время заставляет предполагать выход описания природы на сакральный уровень, однако рассказ завершается прагматичным сообщением о сборе грибов и ягод для пополнения дорожного рациона. Непосредственность не стесненного канонами самовыражения позволила Болотову впервые столь открыто передать свое индивидуальное восприятие природы. Он был далек от ее мифологизации, свойственной близким ему по времени поэтам.

В поэтических садах Хераскова обитали Помона и Бахус, а упоминая «простой мой огород» в противовес садам, которые Дамис «в статуи убирает», он подразумевал регулярный французский сад усадьбы Гребнево⁷². Чтобы описать восход солнца, этому поэту был необходим аллегорический образ увенчанного розами Феба в алмазной колеснице. «В явлениях природы он усматривал игру мифологических существ и богов»⁷³. Поэтому в его стихотворении «зефиры желты класы в поле / Колеблют, будто океан» («Тишина»). Они населяли как поэзию, так и сады того времени.

Опосредованная античными образами, природа, как и ранее, описывалась через контакт с ней человека, только теперь все это было иным. Горацианскому спокойствию ли-

рического героя на лоне природы, которое воспевала поэзия того времени, соответствовала пасторальная природа начавшего распространяться в России с 1770-х годов естественного сада. Таковым не был, но виделся поэтам природный ландшафт.

Топос моря, как и гор, приобрел преромантические черты у Карамзина. В Паланге он «около часа смотрел на пространство волнующихся вод. Вид величественный и унылый». В Данциге с горы он созерцал город и его гавань с кораблями, рассеянными «по волнующемуся, необозримому пространству вод». «Все сие образует такую картину, — писал он, — ...какой я еще не видывал в жизни своей и на которую смотрел в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя»⁷⁴. В Швейцарии, увидев «величественный рельеф Натуры» (курс Карамзина) и восприняв альпийские ужасы, Карамзин не остановился на этом:

«...взойдя на гору, он ощутил «необыкновенное спокойствие и радость ... преклонил колена, устремил взор свой на небо, и принес жертву сердечного моления — Тому, Кто в сих гранитах и снегах столь явственно запечатлел свое могущество ... Все земные попечения остаются в долине ... Здесь смертный чувствует свое высокое определение, забывает земное отечество и чувствует себя гражданином вселенной; здесь, смотря на хребты каменных твердынь, ледяными цепями скованных и осыпанных снегом ... забывает он время».

Панорамный вид получил новый масштаб. Горы вызывали у этого воспитанника Просвещения мысль об универсальности Вселенной. Универсальным образом был и царивший в ней христианский Бог, неотделимый от природы.

Простые ее виды в начале путешествия не занимали Карамзина. До Дерпта «смотреть не на что. Леса, песок, болота; нет ни больших гор, ни пространных долин». После Митавы — «приятнейшие места». Приятны виды за Тильзитом — «литовская холмистая местность». Однако ассоциации с родной природой, о которой напоминала река, зеленая трава, густые деревья, заставили его ностальгически вспомнить подмосковный вечер и родной неприятный ландшафт.

Он влиял и на восприятие садов. У Державина в поэме «Евгению. Жизнь званская», образ усадьбы сливается с природным пространством, бытие там — «с вольностью златой». Ее ощущение давало уже расположение жилого дома на высоком берегу Волхова, где раскинулась усадьба этого рачительного хозяина со скотнями, пчельниками, птичниками (вид на нее с другого берега реки дан в *Портрете Д.А. Державиной* работы В. Боровиковского. ил. XIII). Был там и сад с фонтаном. «Восстав от сна», поэт каждый раз взводил «на небо скромный взор» с благодарностью Богу, что он вновь и вновь открывает ему «чудес, красот позор». К тому моменту он, очевидно, уже успевал бросить взгляд на волховский ландшафт с его «чашей вод», лугами, прислушаться к токованью тетеревов и свисту соловьев.

В поле зрения сразу попадал и сад, вероятно, разбитый Н.А. Львовым. Этот теоретик и проектант садов конца XVIII в., создававший модные сады «во вкусе натуральном», для территорий, прилегающих к жилищу, пропагандировал принцип регулярности. Скорее всего, такая планировка была и в Званке, о чем свидетельствует ее фонтан (хотя в то время не модная и чуждая садам английского типа деталь). Благодаря этому природа и культура сливались, их синкретично соединил и Державин в одной из строф своей поэмы, не забыв в первую внести моральный оттенок. Сад же оказался связан с понятием красоты:

Дыша *невинностью*, пью воздух, влагу рос,
Зрю на багрянец зарь, на солнце восходяще,
Ищу *красивых* мест между лилей и роз,
Средь сада храм жезлом чертяще.

Толстого и Карамзина разделяла целая эпоха в развитии культуры и в восприятии природы. Различны были цели и характер их путешествий. Один был послан Петром «для науки воинских дел», он назвал свою поездку «нужное странствие». Другой по собственной инициативе отправился в путешествие, которое было «приятнейшею мечтою его воображения».

Описание Толстого было краеведческо-географическим, оно в духе петровского времени подчинялось познавательной цели — проинформировать о чужих землях. Письма Карамзина, по его словам; — «зеркало души», он полон эмоций, испытывает «романические, приятные впечатления».

Вплоть до Италии Толстой передвигался, фиксируя сделанные версты. Он как бы все время находится в горизонтальном пространстве, даже поднявшись на гору не столь обращая внимание на панорамность вида. Для Карамзина, как и Руссо, а также автора «Слова о погибели Земли Русской», характерно панорамное видение пространства, в дальнейшем излюбленное романтиками. С Белой Горы Юрского хребта он созерцает «величественный рельеф Натуры». Оттуда «с высокой горы ... [он] мог ... обнять глазами великое пространство; и все сие пространство усеяно щедротами Натуры». Кажется, что путешествует не столько тело, сколько легкая на подъем душа писателя.

Маршрут Карамзина непрямолинеен, он постоянно изгибается, напоминает движение по извилистым дорожкам пейзажного парка, выводящим к его неожиданным фрагментам — видовым точкам, павильонам. Это маршрут путешественника, а не паломника, устремленного к святому месту, и не человека дела, направляющегося в определенный пункт. Путь Карамзина отражал его желание увидеть все достопримечательности, в том числе природные, согласно заранее составленной программе. Его поездка представляла русский вариант Grand Tour.

Неровен ее ритм и темп — программа требует различной продолжительности остановок. В своих т. н. Письмах Карамзин нарочито различно и неточно фиксирует: «Париж Июня.... 1790». Или — «Кале, 10 часов утра», иногда только обозначено место — Дувр, Лондон. В отличие от этого характер путешествия Толстого вынужден, он обусловлен не желаниями, а обстоятельствами, в том числе природными (сезонная непроходимость дорог), и четко ощущается в ежедневных записях.

Толстой все воспринимал (а точнее, описывал) с утилитарной точки зрения — земли, как и сады, он оценивал отно-

сительно плодородия (однако без сакрального восхищения игумена Даниила), реки — с точки зрения того, какие там мосты и мельницы. Его интересовали плоды человеческих трудов, европейская цивилизация, а не природа. Поэтому он замечал не ландшафтные виды, возникающие по дороге, а города, с изображения которых в европейском искусстве началась и собственно пейзажная живопись, ведутся.

Иначе смотрел на мир и сады Карамзин. С «Новой Элоизой» в руках он посетил кантон Во, описанный там Руссо, отметив, что «в романе Руссо много неестественного, увеличенного — одним словом, много романического», что касалось и описания сада Юлии. Вместо его искусно созданной «естественной» красоты, Карамзин, подойдя к селению Кларан, увидел «бедную маленькую деревеньку, лежащую у подошвы гор, покрытых елями». Работавший рядом поселянин спросил его с усмешкою: «Барин, конечно, читал Новую Элоизу?». Реальный вид не выдержал сравнения с садом и книгой. Карамзин был разочарован.

В дальнейшем поколение романтиков будет искать созвучия своим настроениям в самой природе, хотя сады сохраняют для них значимость и прелесть. Они наполняют их историческими образами, как Пушкин, когда писал о Царском Селе, а затем и личными реминисценциями — там он бродил «воспоминаньями смущенный». Для времени романтизма одинаково приемлемыми стали и геометрический, и пейзажный принципы, различия которых ранее выступали на эстетическом и даже мировоззренческом уровне, связываясь с категорией свободы. В XIX в. они уже не абсолютизировались⁷⁵. Предметом лирических описаний, а со второй половины века также охраны в парках-заповедниках стали естественные ландшафты.

Природа как таковая оказалась противопоставлена саду в целом, независимо от его облика, что сделало возможным принять любой садовый стиль, открыв путь садовой эклектике. Это была своего рода победа природы над искусством, она воспринималась как самоценная, при этом в ее обмиршенном образе всегда сокровенно сохранялось сакральное начало, как у Венецианова с его идеализованными крестьянами в идеализированном ландшафте. Не исчезало и представле-



А.Г. Венецианов.
Пастушок.
Начало 1820-х гг. ГТГ

ние о вечности природы – не случайно, пытаясь приобщиться к ней, романтики еще вырезали на деревьях свои имена и оставляли на них амулеты.

Вместе с тем в это время учились видеть достоинства каждой конкретной местности, далекой и от эталонов «вечной» природы, и от «*belle nature*», что неизбежно соединилось с индивидуализацией ее образов, их конкретной ландшафтно-климатической локализацией, а тем самым, в конечном итоге, – «национализацией». Карамзин и его современники хотели наслаждаться скромными видами природы, правда, все еще находя их в саду. В «Записках старого московского жителя» он писал: «Друзья мои! Приготовьте мне простое сельское жилище, опрятное, с маленьким садом, где я мог бы найти всего понемногу: зелени, цветов весной, тени летом, плодов осенью»⁷⁶.

Такой стереотипный набор элементов не имел собственно национальных признаков. До образов истинно русской

природы, как у Саврасова, Тургенева или Левитана, было еще очень далеко. Однако сад постепенно перестал быть основным идеалом природной красоты, тем более что разрастающиеся старинные усадебные парки часто теряли вид искусственно сочиненных композиций. В XIX в. природный ландшафт как эстетически и семантически осмысленный пейзажный образ занял особое место в русской литературе, в том числе лирической поэзии, тогда же пейзаж вошел в круг ведущих жанров в русском искусстве.

Так, в ходе многовековых процессов восприятие природы в русском сознании от сакрального синкретизма, в котором представления о ее божественном плодородии и красоте соединялись с описанием реального ландшафта Святой земли, через поклонение «прекрасной природе» в ее естественных садообразных или искусственных садовых формах, пришло к культуре отечественного ландшафта. Это не зависело от его конкретных природных особенностей – величественных или камерных, броских или скромных. Сложился образ *родной природы*, который, сохранив отблеск сакральности, а также присущей каждому национальному явлению идеализации, обладал способностью волновать русского человека своей индивидуальной красотой.

¹ Натура и культура. Славянский мир. М., 1997.

² Зачало Великого царства Московского. Цит. по: *Салмина М.А.* Повести о начале Москвы. М., 1964. С. 193. Здесь и далее во всех цитатах курсив автора.

³ *Виноградова Л.Н.* Граница как особая пространственная категория в народной культуре // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.

⁴ *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. Введение. Цит. по сайту: lib.aldebaran.ru/author. Б/п.

⁵ См.: *Елеонская А.С.* «Древесные образы» в произведениях древнерусской литературы // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С. 5–6.

⁶ Хождение игумена Даниила / Подготовка текста, пер. и ком. Г.М. Прохорова // Памятники литературы Древней Руси (далее – ПЛДР). XII век. Вып. 2. М., 1980. Цит. по сайту: Lib.ru. Книгохранильница Я. Кротова. Б/п.

⁷ См.: *Клаутова О.Ю.* Западноевропейское искусство глазами русских путешественников XV–XVII вв. // Труды Отд. древнерусской литературы. 1996. Т. 49; *Она же.* Восприятие отечественной архитектуры в Древней Руси по данным литературы XI–XIII вв. // Там же.

⁸ Слово о погибели Руския земли по смерти великого князя Ярослава // Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси) / Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М., 1969. С. 326. Цит. по сайту: <http://ppf.asf.ru/drl>. Б/п

⁹ *Аверинцев С.С.* Другой Рим. Избранные статьи. СПб., 2005. С. 331.

¹⁰ См.: *Топоров В.А.* Гора // Мифологический словарь. М., 1991. С. 311–315.

¹¹ *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 107.

¹² Эволюция изображений лешадов в древнерусском искусстве прослежена в кн.: *Щепкин В.Н.* Русская палеография. М., 1967. С. 97. Благодарю В.С. Голыщенко, обратившую мое внимание на эту книгу, как и на издания по русской лексикографии.

¹³ Памятники литературы Древней Руси. XI – начало XII в. М., 1978. Цит. по сайту: Древнерусская литература. Антология. <http://old-rus.narod.ru>

¹⁴ *Топоров В.Н.* «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // Культура и история. Славянский мир. М., 1997. С. 21.

¹⁵ *Протопоп Авакум.* Книга бесед. Цит. по: *Ужанков А.Н.* Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVIII вв. // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С. 69. См. также: *Демин А.С.* К вопросу о пейзаже в «Слове о полку Игореве» // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988.

¹⁶ *Кирилл Туровский.* Слово в новую неделю по Пасце. Цит. по сайту: Русская цивилизация. <http://gustana.ru/article.php/> Б/п.

¹⁷ О других признаках описания Святой земли как Рая см.: *Рождественская М.В.* Роль апокрифической литературы в формировании “райско-палестинского текста” в древнерусской литературе. http://gp.orthost.ru/bibl_lit/drev/rogdestvenskaya/3/.

¹⁸ См. выше с. 22 и прим. 27. См. также: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006.

¹⁹ Хождение на Восток гостя Василия Поз[д]някова с товарищи / Пер. О.А. Белобровой // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2000. Т. 10. Цит. по сайту: narod.ru/files/Pozniakov. Б/п.

²⁰ Хождение Игнатия Смольнянина в Царьград. Пер. А.И. Прокофьева // Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XV вв. М., 1984. С.277.

²¹ *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в русских

средневековых текстах // *Он же*. Семиосфера. СПб., 2000. С. 240.

²² Применялись объективизированные меры, как верста, и постоянно колеблющиеся (дни пути, расстояние полета стрелы). См.: *Малето Е.И.* Антология хождений русских путешественников XII–XV века. М., 2005. С. 106–112. Там же маршруты хождений и обширная библиография.

²³ *Топоров В.Н.* «Гео-этнические» панорамы. С. 27, 50.

²⁴ См.: *Ужанков А.Н.* Указ. соч., passim.

²⁵ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под ред. Н.К. Гудзия. М., 1960. С. 89–90.

²⁶ *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 44.

²⁷ *Иоанн Экзарх*. Шестоднев. Цит по: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. С. 44.

²⁸ *Забелин И.* Московские сады в XVII столетии // *Забелин И.* Опыт изучения русских древностей и истории. Ч. 2. М., 1873. С. 266–321. Образ древнерусского сада как эстетического пространства в противовес его утилитарной трактовке представлен в кн.: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов.

²⁹ См.: *Бусева-Давыдова И.Л.* Царские усадьбы XVII в. и их место в истории русской архитектуры // Архитектура русской усадьбы. М., 1998.

³⁰ *Рейтенфельс Я.* Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме III о Московии / Пер. с латинского А.И. Станкевича // Утверждение династии. М.: Фонд Сергея Дубова., 1997. С.306.

³¹ Хождение Агапия в Рай. Цит. по сайту: Библиотека русской классики <http://www.ymk.ru/2005/rusklassicbibl/>. Б/п

³² *Свирида И.И.* Русские сады XVII века в иностранных описаниях России: древнерусская традиция и Версаль // Плантомания. Русский вариант. XII Царскосельская научная конференция. Материалы. СПб., 2006.

³³ В «Хождении Агапия» говорилось: «Для того и привел меня сюда [в монастырь] Господь Бог мой, чтобы найти мне здесь подходящее место, где насадить сад», что расшифровывается исследователями как аллегория духовного совершенствования.

³⁴ *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка. XI–XIV вв. Т. II. С. 606; Т. III. 241–242. М., 2003.

³⁵ Трактат написан ок. 1305 г., латинское издание 1471 г. См.: *Гольштенко В.С.* Введение // Назиратель. Изд. подгот. В.С. Гольштенко, Р.В. Бахтурина, И.С. Филиппова. Под ред. С.И. Каткова М., 1973. С. 7–74.

³⁶ См.: *Gloger Z.* Encyklopedia staropolska. Reprint. Warszawa, 1972. Т. IV. S. 440.

³⁷ Назиратель. С. 169.

³⁸ *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 187–222.

³⁹ *Кондаков Н.П.* Русская икона. Прага, 1933. Т. 4. Ч. 2. С. 297.

⁴⁰ *Забелин И.* Московские сады в XVII столетии. С.10–11.

⁴¹ Форма *огород* аналогична слову *ogród* в польском языке. В тот период из него в русский язык пришло много новых слов. В Речи Посполитой русские люди, некоторые впервые, имели возможность видеть регулярные сады западноевропейского типа, слыша, как поляки их называют *огородами*.

⁴² Лихачев Д.С. Поэзия садов. С. 46.

⁴³ См.: Свирида И.И. Версаль в русской культуре: между реальностью и мифом // Россия—Франция. Вып. 7. М., 2006.

⁴⁴ Кантемир А. Сатира I на хулящих учение. К уму своему // Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 65, 70 (прим. автора 13).

⁴⁵ Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003; Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. / Издание подгот. Е.П. Зыковой. М., 2005.

⁴⁶ Хождение на флорентийский собор // ПЛДР. XIV—середина XV века, М., 1981. Цит. по сайту: Восточная литература. Библиотека текстов Средневековья. Б/п

⁴⁷ Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статейные списки. /Под ред. Д.С. Лихачева М.—Л. С. 119. Возможно, что Василий III сходным образом принимал послов (см.: Герберштейн С. Записки о московитских делах/ Пер. И. Анонимова // Россия XVI в. в воспоминаниях иностранцев. Смоленск, 2003. С. 235).

⁴⁸ Там же. С. 315.

⁴⁹ См.: Лихачев Д.С. Поэзия садов; Свирида И.И. Версаль в русской культуре; Горбатенко С.Б. Петергофский Монплеизр — плод немецких ассоциаций Петра I // Россия — Германия. Пространство общения. X Царскосельская научная конференция. СПб., 2004; см. также: Нащокина М.В. Итальянские аллюзии в русских садах XVII — начала XIX века // Плантомания. Русский вариант. См. также: Аронова А. Сады Петра Великого: Личная страсть и государственная целесообразность// Искусствознание 1/01. М., 2001. С. 265.

⁵⁰ Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе. Издание подгот. Л.А. Ольшевская, С.Н. Травников. М., 1992. С. 31 и прим. 90. (Далее цитируются с. 26, 40—41, 46, 48—49, 81, 130—131, 133, 136, 197, 199). «Лазенка» (Ванна) Любомирского была частично встроена во Дворец на Острове Станислава Августа Понятовского. При нем парк начал называться «Лазенки».

⁵¹ Резба — от польского слова *rzeźba* (скульптура). Виляновский дворец действительно покрыт богатым скульптурным убранством. Оно имело развернутую идеологическую программу, которая была связана с личностью Яна Собеского. См. илл. на с. 211.

⁵² «Штуковатые», т. е. искусные; от польского слова *sztuka* — искусство. Толстой нередко прибегал к польским словам для образования нужных ему понятий.

⁵³ См.: Елеонская А.С. Указ. соч.

⁵⁴ В этом плане не случайна неиссякаемая популярность картины И. Шишкина «Утро в сосновом бору», хотя она сохраняет в своей стилистике влияние дюссельдорфской школы и А. Калама. Показательно также, что изображение сыновей царя Александра II в русских одеждах В. Гау поместил в саду на фоне ели.

⁵⁵ Т. Кампанелла, опираясь на чужие описания, в «Послании велико-

му князю Московскому и православным священникам» (1718) дал такой ландшафтный образ России: «На много тысяч миль ты владеешь землями и превосходишь всех в Европе их протяженностью... у тебя мрачные леса, огромные ледяные реки, пасмурная страна, частью возделанная, частью пустынная» (Цит. по: *Чиколони Л.С.* Кампанелла о Московском государстве // Россия и Италия. М., 1993. С.75).

⁵⁶ О роли гор и, в частности, Альп в европейской культуре см.: *Woźniakowski J.* Góry niewzruszone: o różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej. Kraków. 1995.

⁵⁷ *Hammerschmidt V, Wilke J.* Die Entdeckung der Landschaft. Englische Garten des 18. Jahrhunderts. Stuttgart. 1990. S. 129.

⁵⁸ См.: *Sir William Chambers und der englische-chinesische Garten in Europa.* Wörlitz. 1996.

⁵⁹ *Hirschfeld C. C. H.* Theorie der Gartenkunst. Bd. 5. Leipzig, 1785; *Болотов А.Т.* Некоторые замечания о садах в России // Экономический магазин. 1786а. Ч. XXVI. С. 60.

⁶⁰ См.: *Hunt J.D.* The Picturesque Garden in Europe. London, 2003.

⁶¹ *Демидов Н.А.* Журнал путешествия ... по иностранным государствам с ... 1771 года... М., 1786. С. 73.

⁶² В том же costume и сходной позе Державин представлен в наброске А.Е. Егорова (ГРМ). В нем нет пейзажного фона, а сзади поэта изображена Фама, подлетевшая со своей трубой к доске, которая укреплена на постаменте и на которой эта богиня молвы делает надпись. Скорее по совпадению Сибириков, вряд ли знакомый с замыслом Егорова, приказал дополнить полученный портрет изображением амура с трубой и выходящей из ее раструба надпись: «Дай Бог побольше таких [поэтов]» (см.: *Радченко Ю.* Иркутский портрет итальянца Тончи. <http://www/prensa.irk.ru/sm/2004/04/013001.html>). В 1870 г. польский ссыльный художник С. Вронский ликвидировал амура и по заказу генерал-губернатора Иркутска дописал вид этого города на месте снежной равнины, что придало фону документальность, но не изменило общего условного характера (см. ил. XII). Другая авторская реплика портрета работы Тончи сохранилась в первоначальном виде (ГТГ, в 2003 г. передана в Музей Державина в Петербурге как депозит¹).

⁶³ См.: *Буслаев Ф.И.* Иллюстрация стихотворений Державина // Мои досуги. М., 1886. Ч.2.

⁶⁴ Эта тема получит развитие у А. Орловского. См.: *Свирида И.И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX вв. М., 1999. С. 147.

⁶⁵ *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII–XIX века. М., 1853. С. 97–111.

⁶⁶ *Рябинина Е.П.* Пространство «Хождения» игумена Даниила (XIII век) // География искусства. М., 2005. С. 76–81.

⁶⁷ *Лихачев Д.С.* Великое наследие // *Лихачев Д.С.* Избранные работы в трех томах. Том 2. Л., 1987. Цит. по сайту: <http://ppf.asf.ru/drl/> Б./ п.

⁶⁸ *Топоров В.Н.* Петербургский текст. «Природно-культурный» синтез.

Сфера смыслов // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С.28–59.

⁶⁹ *Ужанков А.Н.* Указ соч. С. 87.

⁷⁰ Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 69, 82. Далее, если особо не оговорено, стихотворения русских поэтов цитируются по этому изданию.

⁷¹ *Болотов А.Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, написанные самим им для своих потомков. М., 1986. С. 88–89.

⁷² «Епистола к...». Цит. по: Сельская усадьба в русской поэзии. С. 53. Там же указание на Гребнево (С. 55).

⁷³ *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 198.

⁷⁴ *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 13, 26. Далее цит. с. 133–134, 5, 9, 11.

⁷⁵ *Свирида И.И.* Естественный парк: от Просвещения к романтизму и бидермейеру // Искусствознание. 2001/1.

⁷⁶ Цит. по: *Карамзин Н.М.* Письмо в «Зритель» о русской литературе // Письма русского путешественника. С. 456.

ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

В системе образов русской культуры второй половины XVIII в. пейзаж как феномен существовал в нескольких ипостасях – реальных и сочиненных, зримых и воображаемых, общественных и частных. Пейзаж-первоисточник – естественное творение природы или произведение ландшафтной архитектуры – обретал многочисленные подтексты, говорившие о насущных интересах отечественной мысли в области философии и эстетики, морали и нравственности, научного и художественного познания мира.

«Тебе ли молчать, когда говорит вся природа? – писал Н.М. Карамзин коллеге-литератору И.И. Дмитриеву 28 марта 1800 г. – А весною бывает она красноречива. Рассыпай богатства поэзии на богатства природы»¹.

Образцы подобных «россыпей» можно найти в литературе первой половины столетия. При этом, несмотря на некоторую скованность литературного языка, создавалась достоверная и убедительная «пейзажная картинка», эмоционально насыщенная и сохраняющая ощущение непосредственного личностного переживания. Таково, например, «Описание грозы, бывшая в Гаге» В.К. Третьяковского (1726 или 1727).

С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
Набегли тучи,
Воду несучи,
Небо закрыли,
В страх помutilи!²

Своеобразную пейзажную «формулу» небесной бездны, образную и типически емкую, явил соотечественникам в 1743 г. М.В. Ломоносов:

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна³.

Красоты мироздания здесь – доказательство могущества «творца»: стихотворение озаглавлено «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния». Рисуя картину многообразия природных явлений (свет, мгла, вода, воздух, солнце, ветер и т. д.), Ломоносов декларирует безграничность и неохватность мироздания, разворачивающегося и «о́крест ближних мест», и «малейших дале звезд». Сам же Карамзин в очерке «День мой» (1792) с увлечением детально описывает результат наблюдений совсем иного рода и масштаба: «Жар проходит – иду на луг ботанизировать; ...любуюсь травками и цветочками, рассматриваю их тонкие жилочки, зубчатые краешки, пестренские листочки, будто бы из тончайшего шелка сотканные, то гладкие, то пушистые, удивляюсь разнородным испарениям, разнородным сокам, варимым в цветочных чашечках искусною Природою, удивляюсь тонким сосудам, в которых сии питательные соки обращаются и которые втягивают во внутренность растения живительный воздух»⁴.

Интерес к дилетантскому «ботанизированию», к изучению отечественной флоры, несомненно, стимулировали выходившие в свет фундаментальные иллюстрированные естественнонаучные труды, такие как «Flora Rossica» П.С. Палласа или «Flora Taurica-Caucasica» Ф.-А. Маршалла фон Биберштейна. Вместе с тем этот род занятий вполне отвечал присущему второй половине XVIII столетия интересу к сфере частной жизни, камерных уединенных занятий, служащих одновременно

просвещению сердца и тонкому развитию чувств. В частных библиотеках стали появляться издания, посвященные растениям, певчим птицам, насекомым. Эта мода продолжится и в следующем столетии: императрице Александре Федоровне принадлежал, например, любопытный экземпляр выпущенного в 1848 г. в Лондоне гербария, где образцы засушенных дикорастущих растений сопровождаются прозаическими и стихотворными текстами.

Итак, во второй половине XVIII столетия «богатства природы» — а, следовательно, и пейзажные красоты, — стали доступны человеческому рассмотрению в самых разных проявлениях, условно говоря, и в телескоп, и под микроскопом. Осознание бесконечной протяженности мира побуждало человека взглянуть на окружающие его просторы с высоты птичьего полета, нарисовать в своем воображении (пока не стали возможны полеты на воздушных шарах) своеобразную «пейзажную карту» России. Что же предстает, в описании Г.Р. Державина, взору выходящей по воздуху ласточки?

Но видишь там всю ты вселенну,
Как будто с высот на ковре:
Там башню, как жар позлащенну,
В чешуйчатом флот там серебре;
Там рощи в одежде зеленой,
Там нивы в венце золотом,
Там холм, синий лес отдаленный,
Там мошки толкутся столпом;
Там гнутся с утеса в понт воды,
Там лащаются струи к брегам.
Всю прелесть ты видишь природы...⁵

«Прелесть природы» как источник творческого вдохновения оказалась особенно востребованной в 1790-е годы — в период расцвета русского сентиментализма, воспевавшего простоту и естественность уединенного размеренного бытия на лоне природы.

«Благословляю вас, мирные сельские тени, густые, кудрявые рощи, душистые луга и поля, златыми красами покры-



Неизвестный художник.
Парк в Хаге и Павильон Густава III.
1780-е гг.

тые! Благословляю тебя, тихая речка, и вас, журчащие ручейки, в нее текущие! Я пришел к вам искать отдохновения.

Давно уже душа моя не наслаждалась таким совершенным уединением, такую совершенную свободу. Я один, один с своими мыслями, один с Натурою»⁶.

Одно из основных положений сентиментализма, литературной версией которого стал процитированный панегирик Карамзина (1792), спустя несколько лет получит убедительное живописное воплощение в портретных работах В.Л. Боровиковского, перенесшего своих светских моделей из камерных и парадных интерьеров в некие прекрасные умиротворяющие парки (ил. XIII). Пейзажные фоны создаваемых художником полотен указывали на близость портретируемых к источнику чистых и возвышенных чувств, каковым полагалась Природа, особенно в контексте антитезы «город–деревня», постоянно присутствующей в сентименталистском сознании. «Моря благоуханий», волнующиеся «между небом и землею», «густая зелень ветвей, которая при мерцающем свете солнца из тени в тень переливается», «шум листьев, столь отличный от городского, парижского, лондонского шуму», выступают у Карамзина как дарующие истинное наслаждение украшения «деревенского» окружения. Несмотря на риторический выпад писателя: «Живописец! Кисть твоя никогда не изобразит всех оттенков сей прекрасной картины!»⁷, они находят образное созвучие в тонкой колористической и линейной гармонии холстов Боровиковского второй половины 1790 – начала 1800-х годов.

Справедливости ради стоит заметить, что программно-восторженный пафос восхваления гармоничного дуэта человека и сельской природы, которым окрашен рассчитанный на публичное восприятие текст Карамзина – модного литератора, перекликается с впечатлениями от того же предмета, на протяжении ряда лет присутствующими в переписке Карамзина – частного корреспондента. «Мы...более трех недель живем в деревне, хотя не далее осьми верст от Москвы, но в городе бываем редко, и то на час. К счастью, время хорошо, а места еще лучше; живем в тишине, иногда принимаем наших московских приятелей; читаем, а более всего

прогуливаемся. Я совершенно доволен своим состоянием и благодарю судьбу»⁸, — писал он брату в мае 1801 г., вскоре после женитьбы на Е.И. Протасовой.

Прогулка — занятие, занимавшее особое место в жизни русского дворянина второй половины XVIII в., — соединяла в себе пользу телесную и душевную, упражнение физическое и умственное. Рассуждениям о смысле жизни, воспоминаниям, мечтам на лоне природы предавались не только сельские и городские жители, но и коронованные особы. С конца столетия отечественные живописцы стали использовать заимствованный из европейского искусства тип «портрета-прогулки».

Счастлив ты с своей красоткой,
Если ты вступаешь в парк,
А навстречу, добрый, кроткий,
Тихо шествует монарх.
И душа под ясным взглядом
Благодарности полна,
И возлюбленная рядом,
Как и ты, восхищена⁹.

Эти известные строки, написанные шведским поэтом и композитором К.М. Бельманом о короле Густаве III и его любимой загородной резиденции Хаге, созвучны знаменитому портрету Боровиковского (1794), изображающему кузину и корреспондентку шведского монарха императрицу Екатерину II, гуляющую в Царскосельском парке. Тема «благодарного восхищения» от встречи скромной подданной с царственной дамой, глаза и улыбка которой имели «прелесть неизъяснимую», найдет продолжение в финальной сцене из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, во многом навеянной обретшим в XIX в. популярность живописным произведением.

«Луга, лес, река, буерак, холм» — таковы приметы сельского ландшафта, возведенного чувствительным сентиментальным созерцателем в роль эталона, который лучше «французских и английских садов» и других искусственно сотворенных красот природы. Однако, видя в разумно ор-



Николай Уткин.

Екатерина II на прогулке.

Гравюра с оригинала В.Л. Боровиковского, 1827.

ганизованном городском «гульбище» следствие просвещенности общества и «утонченного гражданского образования», Карамзин позволяет себе утопические, как он сам признает, фантазии насчет идеального городского пейзажа на набережной Москвы-реки у Каменного моста: «...Если бы можно было сломать там Кремлевскую стену, гору к соборам устлать дерном, разбросать по ней кусточки и цветники, сделать уступы и крыльцы для восхода, соединить таким образом Кремль с набережной, и внизу насадить аллею». Добавляя к этой воображаемой композиции «вдали Воробьевы горы, леса, поля», Карамзин заключает: «...Вот картина! вот гульбище, достойное великого народа!»¹⁰ Отечественный пейзаж, таким образом, наделяется общенациональным, государственным звучанием, включаясь в соперничество с прославленными европейскими видами.

Утопичность подобного проекта заключалась, главным образом, в его привязке именно к кремлевским строениям; сама же идея «народного гульбища» у подножия прекрасного здания, расположенного — в окружении церквей — на холме, где есть и «кусточки», и цветники, и «уступы для восхода», нашла воплощение поблизости — в Пашковом доме, который в конце XVIII столетия приобрел среди москвичей и приезжих иностранцев славу, соперничающую с Кремлем. Цитата из первого известного описания знаменитой постройки словно иллюстрирует — на конкретном примере — идеальные мечтания Карамзина. «В многолюдной части города, на Моховой, недалеко от Каменного моста, на значительной высоте высятся этот волшебный замок... Два входа ведут в дом. По ним достигаешь до верхнего помещения и попадаешь на просторную вышину в куполе дома, откуда — прелестнейший вид на всю Москву. Пройдя сквозь дом, придешь к романтическому виду на передней стороне дома на улице. По беспорядочно закругленным и змеящимся дорожкам сходишь вниз кустарником по склону горы... Внизу два каменные бассейна, в середине коих находится фонтан, а от улицы все отделяется железной решеткой отличной работы.

Сад и пруд кишат иноземными редкими птицами. Китайские гуси, разных пород попугаи, белые и пестрые пав-

лины находятся здесь либо на свободе, либо висят в дорогих клетках. Ради этих редкостей и прекрасного вида по воскресеньям и праздничным дням собирается здесь множество народа... Всюду вход открыт, двери не заперты, а там и сям поставленные слуги вежливо дают указания спрашивающим... Впечатление, производимое домом при освещении, неопишимо...»¹¹

Первые «портреты» Пашкова дома, как литературный, так и изобразительные, оставили иностранцы – немцы И. Рихтер и Ф. Антинг, француз Ж. Делабарт. Однако восприятие русского городского пейзажа как предмета национальной гордости было в полной мере свойственно и отечественной живописи второй половины XVIII в. Оно прекрасно отражено в работах Ф.А. Алексеева. Поэтика его петербургских видов, сочетавших в себе тонкость и торжественность, вспоминается при чтении строк из письма молодого поэта М.Н. Муравьева (6 ноября 1777 г.): «Сегодня был прекрасный день, и я, идучи тихонько, не один раз останавливался, особливо на набережной, чтоб насладиться видом Невы и ее окрестностей... Тонкий туман, теряющий синеву свою в солнечных лучах, стоял вокруг берегов. Мне было мило, что я петербургский гражданин...»¹²

Впечатления Муравьева представляются живыми и искренними, сохранившими с момента утренней прогулки до момента написания письма свежесть объективного ощущения. Вместе с тем он, как и другие современники, осознавал, какую роль в восприятии обратившего на себя внимание пейзажа может – и должно в определенных случаях – играть домысливание образа. Муравьев заключает свое описание следующим рассуждением: «Мне было мило, что я петербургский гражданин: вить все делает воображение. Чувства наши таковы, что представления столько нас прельщают, сколько мы хотим предаться прельщению и сладостным чувствам или их противным»¹³.

Желание предаться такому «прельщению» порождало в культурном сознании ряд стойких клише, связанных с осмыслением отдельных пейзажных мотивов. Наблюдение за теми или иными природными явлениями порождало не только их



Алексеев Ф. А.

Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости.

1794. ГТГ

весьма выразительные описания, но и размышления о тех или иных сторонах человеческого бытия. У Тредиаковского грозовая «непогода», которая должна смениться «тишайшим миром», ассоциировалась с людской злобой и «лютостью»; «молнии», «вихри» и «грады» — страсти и эмоции природы — переносилось на человеческие поступки и переживания.

Побеги вся злоба
До вечного гроба:
Дни нам надо красны,
Приятны и ясны¹⁴.

В последних строках Тредиаковский словно предопределил характер пейзажного видения второй половины XVIII в. Живопись этого времени предпочитала изображать природу в расцвете радостной весенней свежести или спокойной летней красоты. В литературных пейзажах отражались более разнообразные состояния — и «лета роскошного храм», и «и осени

скучный приход», однако они в равной степени насыщались лирическим, а не драматическим настроением. Ход мыслей просвещенного человека, так или иначе «взаимодействующего» с пейзажем — реальным, литературным или живописным, — приобретал предсказуемое направление, в зависимости от созерцаемого сюжета. Так, спокойное течение парковых вод напоминало о том, что «все проходит»; смена времен года, восходы и закаты солнца ассоциировались с этапами человеческой жизни. «Дикость» пейзажа (например, густые заросли или бьющиеся о камни морские волны) порождала рассуждения о величии и стойкости духа.

Характерен в этом плане — и уникален для создававшихся в России второй половины XVIII в. портретов — суровый зимний пейзаж, на фоне которого художник С. Тончи представил Г.Р. Державина (1801). Смысл подобного изображения был тогда же изложен самим поэтом в стихотворении «Тончию» (ил. XII):

...ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой;
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой;
Чтоб шел, природой лишь водим,
Против погод, волн, гор кремнистых,
В знак, что рожден в странах я льдистых,
Что был прапращур мой Багрим¹⁵.

Карамзин, описывая воображающийся ему истинно природный, деревенский, неукрашенный, пустынный лес, замечает: «...Я люблю преодолевать затруднения, люблю продира́ться сквозь чашу кустарника и разделять сросшиеся ветви»¹⁶. Символичны и обитающие в подобном убежище олицетворения добра, ведущего за собой, и зла, отступающего от праведного человека: «пастушка пойдет искать заблудшей овцы своей и проложит мне тропинку», а «ядовитая змея услышит шорох и удалится от ноги моей»¹⁷.

Для живущих в дворянских имениях связь с цикличностью природного бытия могла принимать формы более про-

заичные и практические, чем уединенное философствование в укромном уголке парка. Такое одновременно и буднично-привычное, и всегда удивительное событие, как заход солнца, могло становиться поводом для ежедневных «домашних» ритуалов, сохранявшихся на протяжении десятилетий. При наличии одной и той же конкретной и неизменной цели эти усадебные «действия» не были лишены поэтичности и радостной «фольклорной» красоты народного уклада.

«Еще за полчаса чердак превращается в обсерваторию — там одна из горничных стережет закат солнца...на столе, перед хозяйкою лежат остановленные большие карманные часы, часовой ключик, развернутый календарь и счеты, на которых выложено: во столько-то минут такого-то часа должно сесть солнышко!..

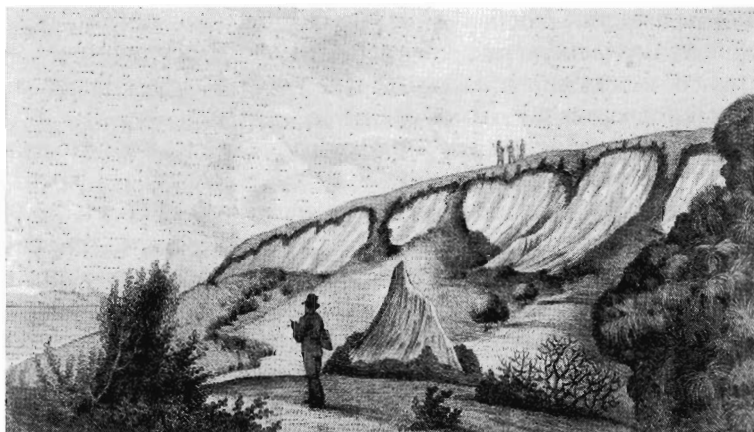
Наконец раздается с чердака звонкий, нежный голосок: село солнце — и миг эти два слова...перехватываются с чердака на мезонине, на лестнице, в коридорах, в девичьей и оканчиваются в дверях гостиной, с добавлением: село солнце, *сударыня*. Тогда хозяйка и гости принимаются поверять часы...»¹⁸

Стремление «видеть Природу в великолепном ее разнообразии» во второй половине XVIII столетия уводило наших соотечественников не только в парк или загородную усадьбу, но и в заграничное путешествие. Благоую цель последнего А.П. Сумароков видел в «прояснении географии, мыслей и рассудка». Благодаря подобным поездкам, столь частым в среде русского дворянства того времени, «путешественники» возвращались обогащенные «некоторыми новыми знаниями» и «живейшей способностью чувствовать красоты физического и нравственного мира». В такой ситуации остававшийся в Отечестве друг мог писать находящемуся в отъезде пытливому вояжеру: «Часто путешествую за тобою по ландкарте, расчисляю, когда куда мог ты приехать и сколько где пробыть, взбираюсь с тобою на высокие горы, воображаю тебя бродящего по прекрасным местам или сидящего в кабинете какого-нибудь ученого»¹⁹. Русская литература того времени пережила бурный расцвет жанра «путешествий», наполненных картинами природы самого разного содержания и значения. Заметим, что и многие карты того времени сами по себе

могли помогать воображению изучающего их зрителя, поскольку нередко украшались пейзажными изображениями — от небольших виньеток и отдельных мотивов до вполне законченных развернутых видов.

Большое влияние на мировоззрение русского человека второй половины XVIII — начала XIX в. оказывали кругосветные плавания, во время которых собирался богатый естественнонаучный, исторический и художественный материал, часть которого находила отражение в опубликованных текстовых отчетах и графических увражах. На корабле обязательно находился рисовальщик, задачей которого было фиксировать все найденное и увиденное во время путешествия; важное место среди подобных зарисовок, естественно, отводилось и пейзажу. Последний, сочетая образную выразительность с документальной точностью, обретал статус научного свидетельства, призванного проиллюстрировать те или иные открытия или природные явления, включая вдохновившее Ломоносова на столь образное определение космической «бездны» — «великое северное сияние». «Подробное онаго описание, и, буде можно, рисунок, который лучше всего может быть изображен на темно-синей бумаге черным карандашом и мелом, споспешествовали бы к усовершенствованию теории метеоров»²⁰, — говорилось в специальной инструкции, данной «Флота лейтенанту Г. Коцебу об астрономических и физических наблюдениях во время путешествия его на корабле “Рюрик”» (в 1815–1818 гг.).

Графическое и литературное описания одного и того же пейзажного вида порой обладали остро ощутимым сходством, возникающим не только и не столько от присутствия одних и тех же внешних признаков, но благодаря более глубинному родству — на уровне восприятия искреннего, равнодушного, радующего не только глаз очевидца, но и его душу. Залежи материкового льда, обнаруженные участниками экспедиции «Рюрика» во время одной из сухопутных высадок, одинаково вдохновили и художника Л. Хориса, и капитана корабля О. Коцебу. Оба свидетеля убедительно и эмоционально передали (один — графическими средствами, другой — словами) поразившие прогуливавшихся людей «громады чистейшаго



Людвиг Хорис.

Залежи ископаемого льда на берегах залива Коцебу.

Гравюра из увража «Живописное путешествие вокруг света...».

Париж. 1822.

льду, которые покрыты были мшистым и травую поросшим черепом (слой глины, смешанной с песком и землей. — И.М.), которые могли быть произведены токмо ужаснейшим каким либо в природе превращением...»²¹

В представлениях людей второй половины XVIII — начала XIX в. между пейзажем реальным и пейзажем воссозданным, пейзажем — творением божественным и человеческим — существовало множество ассоциативных связей, порой настолько тесных, что два предмета сливались в один или подменяли собой друг друга. Так, наряду с описаниями лично осмотренных видов, сделанными по свежей памяти или по прошествии времени, популярны были «путевые заметки», написанные в тиши кабинета с помощью туристических руководств (хорошо известно шутовское стихотворение И.И. Дмитриева (1803) «Путешествие N.N. в Париж и Лондон, писанное за три дни до путешествия»); плодом человеческой фантазии могла быть картина природы как нарочито сочиненная, иллюстрирующая некий назидательный сюжет или свойство характера героя или героини, так и претендующая на «естественность».

Последнее качество, столь искомое и восхваляемое сентиментальными любителями натуральных красот, допускало — в известной мере — соединение «дикости природы с удобствами искусства», когда «всякая дорожка ведет к чему-нибудь приятному: или к хорошему виду, или к обширному лугу, или к живописной дичи...»²². При этом должна была быть соблюдена видимость, что все так счастливо сложилось само собой. «Где видны труд и работа, там нет для меня удовольствия»²³, — писал Карамзин, критикуя правильность и регулярность организации садово-паркового пространства.

«Удобность» и «приятность» общения с природой заключалась и в том, что начиная со второй половины XVIII столетия «пейзаж» активно «впускался» в дом, становясь неотъемлемой частью не только *миро-ощущения* обитателей последнего, но и их *миро-бытования*, т. е. мира окружавших их вещей. Излюбленным времяпрепровождением — в дружеской компании или в кругу семьи — становилось созерцание картинок «волшебного фонаря», среди которых пейзажные виды занимали значительное место. Благодаря «стеклам оптики», по выражению Г.Р. Державина, перед человеческим взором разворачивалась «вся мира красота», знаменуя еще один вид «комнатного путешествия». Вошли в моду фарфоровые предметы с пейзажными изображениями, нередко воспроизводившими станковые гравюры (разумеется, с учетом специфики миниатюрной живописи). Настенные пейзажные росписи создавали иллюзию «открытости» усадебных интерьеров вовне, в окружавшую их природную среду, обозначая одновременно ее близость, доступность и безопасность для человека.

В литературных произведениях пейзаж, реальный и воображаемый, наиболее часто определялся как «ландшафт», «картина», «вид», «местность». Не погружаясь в подробный лингвистический анализ, можно говорить лишь о сознательно или интуитивно расставляемых акцентах в восприятии пейзажа как визуальной данности или как лично творимого культурного «текста». В частности, слова «вид» и «картина» чаще использовались в описаниях идиллического плана,

тогда как понятие «ландшафт» нередко несло в себе оттенок большей эмоциональной остроты, монументальности и величия, обусловленного, например, присутствием высоких гор или крутых перепадов рельефа. Корабельные художники, входившие в состав кругосветных экспедиций, разделяли морской вид и пейзаж, вероятно, в зависимости от того, что в них преобладало — изображение воды или суши. «В ночь на 22 и утром этого дня обнажились вершины великолепной, поднимающейся спокойными линиями массы земли, над которой в полдень и по вечерам висели облака»²⁴, — на всем протяжении почти четырехлетнего плавания «Рюрика» Коцебу сохранял способность удивленно и радостно любоваться многочисленными видами, сменявшими друг друга на пути следования корабля.

В контексте словоупотребления знаменательно появление определения «ландшафт моих воображений» — так прозаик и историк А.Ф. Кропотков озаглавил свое сочинение, изданное в 1803 г. В нем возникает романтический образ «шумной, гордой Балтики» с «разъяренными волнами, быстро стремящимися в неизмеримую бездну океана», за которыми можно видеть «вознесенную от лица земли главу святой Богоявленской церкви» и «на остром шпиле ее воскрыленного ангела»; имеется и более сентиментальное описание того, как «шумная, гордая» Двина, «утомясь в быстром течении своем, при блеске солнечных лучей покойно переливалась; как пленительно из пологой урны ее мелькали серебристые перлы и как быстрые струи изгибистого источника, с тихим журчанием обтекая каменную преграду и препинаясь об кремнистую скалу, раздроблялись на мелкие граниты и после исчезали в сгущенной влажности; потом, встретя нежную веточку, с приятным журчанием уносили добычу свою»²⁵.

Но оба эти явно основанные на реальных впечатлениях фрагмента повествования, подобно пейзажному фону в портрете, призваны были создать эмоциональный аккомпанемент главной теме — монологу о любви и разлуке. Место ландшафта природного заступал «очаровательный ландшафт несвязных идей», порожденный «меланхолической», по оп-

ределению самого автора, прогулкой и знаменующий близкую смену сентименталистских стилевых предпочтений на предромантические.

Как часть национального «пространства природы» русский ландшафт второй половины XVIII в. был активно освоен и осмыслен современниками. Целостный микромир со своими внутренними законами бытия и «правилами поведения» для его посетителей, он стал любимой средой человеческого обитания и вместилищем «романических идей», предметом новых жанров литературы и живописи, важным источником, питающим любовь к Отечеству, и весьма представительным «лицом» последнего в глазах иностранцев. Как часть единого «пространства культуры», как текст, информирующий о ее стилевых предпочтениях и господствующих идеях, он развивался в соответствии с общими процессами, формировавшими «культурный ландшафт» Европы эпохи Просвещения.

¹ Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 177.

² Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 108.

³ Русская поэзия XVIII века. С. 144.

⁴ Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. М., 1988. С. 230–231.

⁵ Русская поэзия XVIII века. С. 603.

⁶ Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. С. 228.

⁷ Там же. С. 229–230.

⁸ Карамзин Н.М. Избранные письма и статьи. С. 220–221.

⁹ Бельман К.М. Песни Фредмана. Послания Фредмана. Л., 1982. С. 68.

¹⁰ Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. С. 262–263.

¹¹ Чурбанов В. Судьба Пашкова дома. Ч. II // Пульс. № 9. С. 12.

¹² Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 312.

¹³ Там же.

¹⁴ Русская поэзия XVIII века. С. 109.

¹⁵ Русская поэзия XVIII века. С. 628–629.

¹⁶ Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. С. 229.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Геронов. Новые взгляды на сельскую жизнь. М., 1845. С. 77–79.

¹⁹ Карамзин Н.М. Записки старого московского жителя. С. 235.

²⁰ Путешествие в Южный океан и в Берингов пролив для отыскания северо-восточного морского прохода, предпринятое в 1815, 1816, 1817 и 1818 годах иждивением Его Сиятельства, Господина Государственного Канцлера Графа Николая Петровича Румянцева на корабле «Рюрик» под начальством Флота Лейтенанта Коцебу. Ч. II. С. CLLXXIX.

²¹ Там же. Ч. I. С. 118.

²² Цит. по: *Карамзин Н.М.* Записки старого московского жителя. С. 262.

²³ Там же. С. 228.

²⁴ Путешествие в Южный океан и в Берингов пролив... Ч. I. С. 235.

²⁵ Цит. по: *Ландшафт моих воображений.* Страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990. С. 431, 436.

ПРИРОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО
В МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ИЗМЕРЕНИЯХ:
ПОВЕСТЬ ГОГОЛЯ «ВИЙ»

Андрей Белый однажды сказал, что «Гоголя читают и не видят, не видят доселе, что нет в словаре у нас слова, чтобы назвать Гоголя; нет у нас способов измерить все возможности, им исчерпанные: мы еще не знаем, что такое Гоголь»¹. Можно предположить, что эти наблюдения основываются, в том числе, на мифопоэтическом начале, пронизывающем сочинения писателя. Оно становится объектом детального исследования только в последнее время. Е.Е. Левкиевская увидела связи Гоголя с народной культурой и показала, что он не механически перенес в повесть «Вий» элементы народной мифологии. Образ персонажа, давшего название произведению, которого сам писатель в примечании назвал «колоссальным созданием простонародного воображения», соткан из признаков, принадлежащих разным мифологическим персонажам, даже не сочетающихся между собой. Вий, как считает Е.Е. Левкиевская, создан по романтическому принципу, как и окружающие его демонологические персонажи низшего ранга².

Мы также намереваемся исследовать эту гоголевскую повесть в мифопоэтическом ключе, но обращаясь в первую очередь к пространству. Так как пространство всегда неразрывно связано с персонажами, то о них также будет идти речь.

Андрей Белый считал, что «людей не знал Гоголь (...) Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью. Кто-то из-под ног его выдернул землю; осталась в нем память о земле...»³ Это замечание наводит на мысль о том, что автор имел в виду ориентированность Гоголя не только

на героя, но и на пространство. Он пронизательно утверждал, что Гоголь не чувствовал его — «кто-то из-под ног его выдернул землю», что он только помнил о нем. Память не всегда способствует точному воспроизведению и предполагает заведомые искажения, которые Гоголь и делал, исходя не только из реальных измерений пространства, но и мифопоэтических. Следовательно, память подсказывала ему другое.

Создатель петербургского текста, Гоголь в повести «Вий» почти не затрагивает городской ландшафт и лишь намечает его. Ее действие начинается в Киеве, где в Братском монастыре учатся риторы, философы, богословы. Монастырь никак не обрисован и лишь отмечен звоном семинарского колокола. Более подробно писатель говорит о низеньких и довольно просторных классах, в которых слышится равномерное жужжание преподавателей и учеников. Он также называет бурсу большой разъехавшейся хатой. В городе, кроме того, отмечен рынок, прямо никак не описанный, а также корчма, где развеивает скуку Хома.

В заключении повести действие снова переносится в Киев, но об этом лишь только сказано. Упомянута колокольня, с которой не раз падал богослов Халява, шинок, в который направляются Халява и Горобець поминать Хому. Они обсуждают его страшную смерть. Этот эпизод, как и начальный, демонстрирует отгороженность реального мира от мифологического, с которым пришлось столкнуться Хоме.

Других описаний города в повести нет. Он только назван в эпизоде возвращения Хома в Киев после страшного путешествия на ведьме. Возвратившись сюда, он посещает маленький глиняный домик молодой вдовы, расположенный среди вишневого садика, а также корчму, где укладывается на лавку и курит люльку. Таковы основные точки городского пространства в повести.

Монастырь, рынок, шинок Гоголь оставляет условным местом действия. Можно было бы предположить, что не контуры городского пространства, а люди, в нем пребывающие, интересны Гоголю в первую очередь. Но, судя по тому, как слабо они конкретизированы, это не так.

Бурсаки и торговки не выписаны тщательно и даны через вещь и костюм. Читатель узнает, что лежало в карманах философов, чем торгуют на рынке, например «вертычками» и «сусульками»; из какого сукна сшито долгополое наподобие сюртуков платье бурсаков, но как выглядят все эти люди, остается почти неизвестным. Не отличимые друг от друга, они сливаются в единое целое.

Напомним, что В. Розанов говорил о том, что все гоголевские герои вылеплены из какой-то восковой массы слов, что у него «совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они. Но они неподвижны (...) Все (...) передвигают руками и ногами, но вовсе не потому, чтобы хотели это делать; это за них автор переступает ногами, поворачивается, спрашивает и отвечает: они сами неспособны к этому»⁴. Особенно это касается персонажей второстепенных. Главные же проявляют большую индивидуальность, но также остаются несамостоятельными, так как находятся во власти мифа.

Итак, Гоголь начинает повесть с городского ландшафта и заканчивает им. Так создается своего рода рамочная конструкция, внутри которой интенсивно развивается пространство природное. Город постоянно остается в реальном плане, в то время как природное пространство колеблется между двумя планами, реальным и мифопоэтическим, которые входят в противопоставление между собой, постоянно соприкасаясь.

Природное пространство, заключенное в городское, в отличие от него показано чрезвычайно подробно. Кроме того, в нем действует малое число персонажей, зато более четко прорисованных. Здесь нет такого скопления людей, как в бурсе или на рынке. Даже малозаметные персонажи наделены именами и конкретизированы. Все они разными способами связаны с Хомой, который вместе со своими друзьями отправляется в путь и затем попадает в дом Сотника. Туда его везут здоровые и крепкие казаки. Все они определенно принадлежат миру реальному. Обступают его слуги сотника, собирающиеся по вечерам на кухне. Сам сотник и его дочь,

появляющаяся в образе старухи, юной красавицы, покойницы, — представители мифологического мира.

Персонажи разных планов подчиняются опасному пространству. Оно даже заслоняет персонажей мифологических, так как всегда бывает более активно, чем они. Оно втягивает в себя Хому, воздействует на его товарищей. Внешне оно выглядит реально, но в этой реальности проступают черты другого мира.

Рассмотрим, как структурируется это пространство и как в нем уживаются противопоставляемые черты. Оно структурируется с возникновением мотива пути. Этот мотив определяет все картины природы, присутствующие в повести. Он задается безмятежным описанием вакаций, во время которых семинаристы шествуют по большой дороге ватагами, делают привалы, варят себе кашу и ночуют в поле. «Чем далее однако же шли они, тем более уменьшалась толпа их. Все почти разбродились по домам, и оставались те, которые имели родительские гнезда далее других». Этим путем должен был идти Хома со своими спутниками, но они сбились с него, что решительно изменило очертания пространства. Путь этот продолжается и повторяется в повести не однажды. Мотив пути возникает вновь и вновь, набирая мифологические значения то в словах персонажей, то в описании пейзажа.

М.М. Бахтин однажды сказал, что «дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги — выбор жизненного пути; перекресток — всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину — обычно возрастные этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы — приметы судьбы и проч.»⁶. То же можно сказать и о гоголевском герое. Только он проделывает этот путь на иных основаниях. Он неуклонно ведет его в мифологическое пространство, откуда Хома пытается вырваться, но тщетно.

Можно утверждать, что вся повесть исчерчена движением главного героя. Он путешествует в реальном и мифологическом планах. Идет на вакации вместе с бурсаками, едет к сотнику с казаками, дважды пытается убежать из его владе-

ний, скачет на ведьме, ходит в церковь читать молитвы над усопшей. Каждый вариант его движения имеет важнейшую семантическую нагрузку и неуклонно подводит Хому к трагическому финалу. Эта нагрузка распределяется между мотивом движения и тем природным пространством, в котором это движение происходит.

Можно сказать, что природа не равнодушно взирает на героя. Ее картины то соответствуют состоянию Хомы, то противоречат ему. Она обманывает его и не отпускает от себя, ведя к гибели. Демонологические персонажи, знаменующие всю силу мифологической опасности, во множестве появляются только в последний момент его жизни. Из них лишь ведьма выходит на первый план. Она заманивает Хому и влечет его к смерти, меняя обличья. Точно так же и природа способна к трансформациям, которые Гоголь показывает через смену ландшафтов.

Бурсаки, Хома Брут, Тиберий Горобець, Халява пускаются в путь в «веселое время», время вакаций, но «чем закончился этот путь – хорошо известно»⁷. Они находятся в движении, нарушают границу между «своим» и «чужим» пространством, где их поджидают представители демонологического мира. Не они движутся навстречу реальным героям, а реальные герои сами спешат по направлению к ним. Именно так ведет себя Хома Брут и его товарищи. Последние не попадают под власть мифа и видят в ведьме, давшей им ночлег, обычную старуху. Только перед Хомой она предстает в своем истинном обличье. Он подчиняется ей и становится полностью пассивным. Он не может избежать своей судьбы не только потому, что панночка влечет его к себе, но и потому, что мифологическое пространство «сильнее» своих представителей: «Путь героя в иной мир является победой “чужого”, превращением “своего” в “чужое”»⁸. Это «чужое» для Хомы – пространство смерти.

По народным представлениям, человек, попав во власть мифологических персонажей и их пространства, способен вернуться в «свое» пространство. Для этого он должен совершить ряд четко предписанных действий, о которых гоголевские персонажи и не вспоминают. Несмотря на это, Горобець

и Халява все же сумели выбраться из опасного места, чего Хома сделать не смог.

Сначала студенты бредут по степи, и их путешествие очень быстро оказывается путем-лабиринтом. Дорога уводит их, они сбиваются с пути и никак не могут найти хоть какое-нибудь жилище. Тема потери верного пути появляется сразу: «Один раз, во время подобного странствования, три бурсака свернули с большой дороги в сторону...» (Гоголь, 150). Путь этот никак не кончается. Бурсаки идут долго, утрачивают чувство реальности, им все кажется, что вот-вот они увидят хутор. Они очень долго не понимают, что «сбились с пути и давно шли не по дороге» (Гоголь, 152). Один из них опускается на колени и ползком ищет дорогу, «но руки его попадали только в лисьи норы» (там же). Идти бурсакам становится все труднее, они делают усилия, чтобы пройти вперед, пытаются закричать, но их никто не слышит и не дает ответа. Правда, в ответ на их бесполезные крики однажды раздается «слабое стенание, похожее на волчий вой» (Там же). Наконец, препятствия заканчиваются, и бурсаки слышат собачий лай — значит, жилище человека уже близко. Далее они двигаются на огонек. Перед ними вырисовывается небольшой хуторок.

Опасность пути подчеркивается временем дня, сумерками и ночью. Темнота самым необычным образом пугает бурсаков. Она знаменует надвигающееся на них иное пространство. Когда герои «своротили с большой дороги» (Гоголь, 151), был уже вечер, и солнце только что село, «дневная теплота» оставалась еще в воздухе. Затем «сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния» (Там же). Вот уже ночь окружает героев, притом довольно темная. В такую ночь не приходится ожидать, что на небе появятся звезды или месяц. Но как только бурсаки натыкаются на небольшой хутор, звезды на небе появляются.

Это описание на первый взгляд реалистично, но также оно наделено мифологическими признаками. Темнота не только знаменует опасность иного пространства, но и подключает оппозицию видимое/невидимое. Бурсаки не разбирают дороги, потому их движение становится все более трудным. Так намечается перевод их путешествия в нереальный план.

Трудности пути, как и утрата ориентации, явно пододвигают обычное летнее путешествие бурсаков к пространству мифологическому. Попасть в него всегда сложно, на пути человека возникают препятствия, такие как водная преграда, лес, холод, темнота. У Гоголя этих препятствий нет, но его герои сбивались с пути не просто так. По тонкому замечанию А. Синявского, бурсаки приблизили к себе опасность, помянув чёрта. Они несколько раз назвали его, как бы наклика на себя беду: «“Что за чорт!” сказал философ Хома Брут ... “ни чортова кулака не видно”» (Гоголь, 151). «Можно только догадываться, что вызванный по имени чорт на самом деле, буквально, принес философа Брута в лапы ведьмы...»⁹. Вспомнив о чёрте, бурсаки окончательно понимают, что они заблудились. Ведьма, во владениях которой они очутились, также подхватывает имя нечистого: «Вот чорт принес каких нежных панычей» (Гоголь, 154).

Бурсаки не осознают, куда они попали, и радостно устраиваются на ночлег. «Старуха разместила бурсаков: ритора положила в хате, богослова заперла в пустую камору, философу отвела тоже пустой овечий хлев» (Там же). Так Хома оказывается в опасном пространстве, в котором впервые сталкивается с ведьмой. Попав в ее власть, он вновь начинает движение, будучи то верховым конем, то седоком. Оно никак не направлено и вдобавок имеет такую скорость, что Хоме трудно разглядеть, где они находятся: «всё от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах» (Гоголь, 156).

Освободившись от ведьмы, Хома проделывает обратный путь в Киев в страшной спешке: «он пустился бежать во весь дух» (Гоголь, 157). Этот путь только назван и не описан подробно. Он никак не мифологизирован, в чем видится один из важнейших приемов Гоголя — он никогда окончательно не переходит черту между мифом и реальностью, а чрезвычайно тонко, почти незаметно сращивает эти два плана, в которых представляет своих персонажей, и то пространство, в котором они находятся.

Вернувшись, Хома вырвался из пространства мифа, оказался в реальности, но новое странное чувство овладело им, что свидетельствует о том, что в реальном статусе он пробудет

недолго. Так и происходит. Чтобы вернуть его в пространство мифологическое, Гоголь дает реальную мотивацию. Ректор требует, чтобы Хома поехал к сотнику, у которого умерла дочь. Он должен достойно «проводить» ее, тем более, что она сама просила, чтобы именно Хома читал над ней молитвы. Теперь Хомой овладевает безотчетное тревожное чувство, и он понимает, что ждет его что-то недоброе.

Во власти темных предчувствий он проделывает обратный путь во владения сотника, и вновь не один, а с казаками сотника. Правда, Хома еще не знает, что возвращается туда, где уже побывал, так как конечные точки этих путешествий различны. Он страшится и хочет вернуться, но казаки его не пускают. Они продолжают движение, но таким образом, что скоро и оно начинает предвещать подступы к мифологическому пространству.

Внешне все происходит в реальном плане. То, что казаки, как и бурсаки, сбиваются с пути, объясняется тем, что они успели напиться в корчме. Но детали пути, который они проделывают, передаются таким образом, что путь Хома во владения сотника сближается с тем, которым он шел с бурсаками. Неожиданно движение меняет свой темп и направление. Возникают такие его условия, которые явно затрудняют его. Путники сбиваются с дороги: «Проколесивши большую половину ночи, беспрестанно сбиваясь с дороги, выученной наизусть, они наконец опустились с крутой горы в долину» (Там же). Так вновь дорога становится своего рода лабиринтом, опасным для путешественников. Если сначала они двигались по степи, то теперь рельеф местности резко меняется.

Вновь возникает мотив темноты: «Небеса были темны, и маленькие звездочки мелькали кое-где» (Гоголь, 161). Темнота не дает Хоме рассмотреть, куда его привезли казаки: «Вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор» (Гоголь, 162). Так незаметно возникает мотив метаморфозы, проходящий через всю повесть. В основном он связан с ведьмой, затем с природой, но также он присутствует и в описании восприятия чужого пространства, которое Хома силится разглядеть. Только наутро Хоме удастся увидеть владения сотника.

Появляется в повести мотив пути в неполном виде. Хома уже собирается махнуть в поле: «Он приметил за плетнем маленькую дорожку, совершенно закрытую разросшимся бурьяном» (Гоголь, 163). Но чья-то рука опускается ему на плечо. Это старый казак, который его уверяет, что дорога эта плоха, да и уйти отсюда нельзя. После второй ночи чтения над покойницей Хома решает уйти через сад в поле, что ему также не удается.

Все путешествия Хома проходят в природном пространстве. Оно постоянно мешает ему и создает препятствия. Правда, вначале во время путешествия Хома с товарищами природа вроде бы благосклонна к путникам. Она спокойна и гармонична, находится в равновесии с миром людей. Будто бы ничто не предвещает тот мифологический ужас, который вот-вот поразит героев.

Бурсаки движутся по дороге, по краям которой растут «будяки», дубы и орешник разбросаны по луку. «Отлогости и небольшие горы, зеленые и круглые, как куполы, иногда перемежывали равнину» (Гоголь, 151). В двух местах показывается нива с уже созревшим житом. Это обычный ландшафт, в котором нет резкого рельефа. Он приближен к человеку, так как разряжается отдельными хлебными полосами. Но затем он сменяется неким «пустым», никак не описанным местом. Пустота эта и предвещает опасность. Так отмечаются подступы к жилищу ведьмы. Они реальны и мифологичны одновременно.

Подводя героев к нему, Гоголь как бы окончательно утверждает мифологическую природу пространства. Его конечная точка перестраивает его. Конечно, описанный ландшафт можно считать опасным в реальном плане: заблудиться ночью в степи нетрудно. Но герои не просто заблудились. Они попали в опасное пространство, которое забирает власть над человеком. Так, природа, вначале не маркированная как опасная, таковой становится. Путь в постоянно двоящемся ландшафте, в котором спокойные картины безмятежной природы снимаются мотивом пустоты, приводит героев к месту, где пребывает мифологический персонаж.

Эта первая картина природы не слишком детализирована. Последующие даны более подробно, и подробности, которыми Гоголь наделяет картины природы, придают им явные мифологические очертания. Например, писатель не случайно не раз определяет владения сотника как удаленное пространство. Он тут же конкретизирует эту удаленность точными указаниями: хутор сотника «находился в пятидесяти верстах от Киева» (Гоголь, 157). Одновременно он указывает на то, что Хома с казаками совершает к нему путь долгий и вдобавок опасный. Когда Хома при свете дня увидел, по какой круче в темноте взбиралась их кибитка, он ужаснулся. Удаленность пространства, в том числе по вертикали, есть его важный мифологический признак.

Та картина природы, которую увидел перед собой Хома, предстает не только реальной. Сквозь ярко поданные реалии просвечивают мифопоэтические смыслы. Хома наблюдает ее, находясь «на широком и ровном уступе горы» (Гоголь, 163). Гоголь описывает контраст разных ландшафтов, крутой горы и низкой долины, поддерживаемый быстрой сменой света и тени. Также меняются точки зрения на них. Хома рассматривает окружающий его мир сверху, он стоит «в высшем в дворе месте» (Там же). Но писатель предлагает взглянуть на крутую высь снизу, чтобы рассмотреть, как выглядит тот уступ, на котором располагается селение, которое как бы скатывается с горы. За этой реальностью проступает иной мир, не имеющий отчетливых очертаний. Он как бы вписан в реальный, который в любой момент готов изменить свои контуры.

Гора, с которой Хома обозревает окрестности, снизу кажется еще более крутой. Она непривлекательна на вид. «Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние» (Там же). Гора эта изрыта дождем, на ней растет тощий бурьян. Зато у одной из двух хат высится широкая яблоня, яблоки с которой, когда дует ветер, падают в панский двор. Этими описаниями создается рельеф ландшафта, но пока неполный, так как пока это его вид только с одной стороны. Гоголь предлагает взглянуть на него и с другой.

Когда Хома поворачивается, то перед ним открывается совершенно другой вид точно так же, как тогда, когда он видит

перед собой лошину, продравшись сквозь бурьян: «Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство; яркая зелень их темнела по мере отдаления, и целый ряд селений синели вдаль (...) С правой стороны этих лугов тянулись горы, и чуть заметною вдаль полосой горел и темнел Днепр» (Там же).

Так противопоставляются две картины природы, мрачная и дышащая покоем. Они довольно конкретны. Здесь, как и в первом случае, описывается растительность, называются травы и деревья. Кроме того, здесь четко прочерчен ландшафтный рельеф. Намечаются склоны и уступы, гора сменяется долиной, за которой уже виден Днепр. Это все разные версии природного ландшафта, кажется, уже не таящего в себе опасность для человека. Пока Хома не чувствует тревоги, особенно когда рассматривает долину. Он размышляет об увиденном чисто практически: «Фруктов же можно засушить и продать в город множество, или еще лучше, выкурить из них водку; потому что водка из фруктов ни с каким пенником не сравнится» (Там же). Делает он это напрасно, так как и доброжелательная на вид картина враждебна по отношению к нему. Дорожка, заросшая бурьяном, не отпускает его на волю. Хома пока не чувствует этого, тем более что старый казак, появившись совершенно неожиданно, велит ему идти к сотнику.

Мифологический аспект пока преднамеренно неясен, но уже постоянная смена очертаний того места, где пребывает Хома, на него намекает так же, как и закрытость пространства, его окружающего. Та самая дорожка, которую заметил Хома, находится за плетнем. Запущенный сад, через который Хома окончательно решил бежать, также окружен плетнем, который он переступает с большим трудом. Сад огорожен не только плетнем, за ним идет «целый лес бурьянов» (Гоголь, 180), создавая еще одну границу, которую Хома также боится переступить.

Сад этот описывается через такой признак, как теснота. Здесь протоптана только одна дорожка, все заросло лопухами, бузиной, вишнями. Над этими растениями вьется хмель, создавая подобие крыши. Это закрытое пространство не от-

пускает героя и полностью проявляет над ним власть. Его хламида, кажется, прилипает к земле и не дает ему двинуться в путь, «как будто ее кто приколотил гвоздем» (Там же). Хома слышит какие-то голоса, что-то кричащие ему и останавливающие его. Напомним, что, сбившись с пути, бурсаки слышали, как им казалось, волчий вой. Следовательно, опасное пространство Гоголь передает и через код звука.

Наконец, Хома вырывается из зарослей и бежит через бурьян, но тот оказывает сопротивление. Хома постоянно оступается, давит кротов (хтонических животных) и, перебежав поле, оказывается в терновнике, где окончательно увязает. Терновник также отгораживает его от свободного пространства, где темнеют леса, пройдя которые, по мысли Хома, можно оказаться в Киеве. В терновнике он оставляет куски сюртука на шипах и, наконец, попадает в небольшую ложину.

Картина резко меняется точно так же, как меняет свой внешний облик ведьма, из старухи превращаясь в юную красавицу. Перед героем распростирается чудесный пейзаж с тщательно выписанными деталями: «Верба разделившимися ветвями преклонялась инде до самой земли. Небольшой источник сверкал чистый, как серебро» (Там же). Этот земной рай, казалось бы, должен свидетельствовать об освобождении Хома. Он будто окончательно пересекает границу между двумя мирами и из «чужого» возвращается в «свой». Теперь природа, кажется, явно доброжелательна к нему. Так в одном эпизоде противопоставлены два вида пространства, закрытое и открытое, опасное и безопасное.

Но и безопасное на первый взгляд пространство не дает герою уйти из страшного места — Хому вновь находят и уводят обратно. Второе несостоявшееся его бегство более длительно. Первое лишь намечено робкой попыткой героя. Но и оно заканчивается, и герой опять движется в обратном направлении, в пространство мифа. Обратное путешествие никак не описывается.

Хотя человек вмешивается в намерения Хома, на самом деле его вмешательство можно расценить как вмешательство мифологического мира, ибо казак, препятствующий его по-

бегу, послан сотником. Внезапность его появления – таким оно было и при первой попытке бегства Хома – указывает на нездешность этого персонажа или, по крайней мере, на его двойственную природу. В этом эпизоде и природное пространство как бы двоится. Оно то опасно, то благожелательно. При этом оно будто бы остается абсолютно реальным. Это запущенный сад, заросли бурьяна, серебристый ручей. Но Хома не может выбраться из него, не в состоянии он покинуть идиллический пейзаж.

Пытаясь бежать, он испытывает страх. Ему кажется, что сама природа мешает ему. Хотя, конечно, источник этого страха – ведьма, обернувшаяся покойницей. Ужас усиливается неопределенностью – ничто так не пугает человека, как неясность, по словам М. Хайдеггера. Страх Хома обостряется на грани двух миров, реального и сверхъестественного. С нарушением границы между ними, как видим, резко меняются природные ландшафты и все пространство в целом.

Эта ситуация четко передается зарисовками маршрута Хома по направлению к церкви. Первый раз Хома идет туда на закате солнца. Второй раз была уже совершенная ночь. «Мрак под тыном и деревьями начинал редеть; место становилось все обнаженнее. Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни деревца и открывалось одно пустое поле, да поглощенные ночным мраком луга» (Гоголь, 172). Так возникает пустое, необжитое место, известное своими отрицательными смысловыми коннотациями (Н.В. Злыднева). Оно страшит героя, предвещая ему встречу с панночкой. Когда Хома направляется к церкви в третий раз, то ночь стоит адская. «Волки выли вдали целою стаей. И самый лай собачий был как-то страшен» (Гоголь, 181). Как видим, код звука, как и мотив темноты, вновь маркируют опасное пространство.

Его срединной точкой является церковь, о которой говорится, что она находится на краю села, а не в его центре, где должна была бы возвышаться. В ней уже не служат, и стены ее «давно молчаливые и оглохлые» (Гоголь, 173). Церковь эта деревянная, почерневшая, обросшая зеленым «мохом». Окружена она ветхой оградой. Внутри она пугает Хому своей

темной. «Свет освещал только иконостас и слегка середину церкви» (Гоголь, 172). Хотя Хома прилепляет свечи «ко всем карнизам, наоям, образам» (Гоголь, 173), мрак не исчезает и вверху становится даже сильнее. Внутри заброшенной церкви царит страшная мертвая тишина. Церковь – это закрытое пространство, так как Хому запирают на каждую ночь, когда он читает над ведьмой.

Вместе с гибелью Хома церковь исчезает. Точнее, она перерождается. Из сакрального локуса она превращается в часть природы. Становится не просто заброшенной, но вращается в мир природы: «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги» (Гоголь, 183). Церковь не случайно обрастает бурьяном и терновником. Во всей повести они выступают растениями, знаменующими опасность того места, в котором находится человек. В отличие от них дубы, вербы, хлебные полосы его не пугают и не кажутся опасными. Церковь навсегда закрывается для человека. Священник, вошедший в нее, не осмеливается служить панихиду. Затем она полностью сливается с мрачным пейзажем. Не только лес, бурьян, дикий терновник, но и страшные чудовища навсегда замерли в ней. Так явственно видится синтез природы и демонических сил.

Каждая картина природы соответствует эмоциональному состоянию Хома. Первая дорога, по которой идет Хома со своими товарищами, пролегает через природный ландшафт, вначале созвучный беспечности путников, но затем пугающий их. Последующие путешествия Хома всегда открывают перед ним опасные места, даже если они сверкают красотой, как та лощина, которая открылась ему при второй попытке побега. Следовательно, трудно сказать, что герой хотя бы раз пребывал в безопасности – мифологические смыслы разнообразных картин природы подавлены ее конкретными описаниями.

Андрей Белый усмотрел в «Вие» и другую ее версию. Он сказал, что с помощью образов природы Гоголь создавал другое, свое мироздание: «В глубине души его – рождалось но-

вое пространство, какого не знаем мы; в потопах блаженства, в вихрях чувств извергалась лава творчества, застывая “высоковерхими” горами, зацветая лесами, сверкая прудами»¹⁰. Он прикрывал этими видениями реальные очертания земли. Как пишет А. Белый, «закутывал кисеей», за которой творились его мифологические образы.

Явный перевод природного ландшафта в мифологический план происходит во время полета ведьмы. В этом эпизоде образы природы резко меняются и начинают проявлять способность к трансформациям. «Специфика картины “чужого” мира, изображаемой русским устным мифологическим рассказом, в том, что он обладает способностью деформировать и деструктурировать внутренний мир каждого предмета, явления или живого существа, попавшего в его власть»¹¹. Горы оборачиваются морем, луга — зеленым поясом неба, или — тоже морем; «та земля — не земля: то облачная гряда, пронизанная лунным сиянием; замечтайся — и мечта превратит тебе облачное очертанье по воле твоей в русалку, и в черта, и в град новый»¹². Процитированные наблюдения Андрея Белого полностью приложимы к мифологическому эпизоду «Вия».

Природа с появлением мифологических персонажей не сразу приобретает опасные свойства. Хома, на котором летит ведьма, наблюдает за ночным пейзажем и ясно видит все: «Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами (...) Тени от деревьев и кустов острыми клинами падали на отлогую равнину» (Гоголь, 155). Здесь «образы приобретают живописно-изобразительную выпуклость и силу, врезаясь в сознание утрированными контурами и формами»¹³, что и приводит к тому, что они меняются.

Трава, оказывается, растет глубоко и далеко, поверх ее течет вода, прозрачная, как горный ключ. Она кажется Хоме «дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря» (Там же). Так перед ним разворачивается перевернутый пейзаж, в котором отражается он сам. «Он видел, как

вместо месяца светило там какое-то солнце, он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели» (Там же). В этом странном перевернутом пространстве, на водной глади возникает русалка. Она оборачивается к Хоме, а он смотрит на нее как замороженный, чувствуя, что ее лицо то приближается к нему, то удаляется. Введением этого персонажа, пусть тут же исчезающего, Гоголь усиливает мифологичность того природного мира, который предстал перед Хомой перевернутым. Его картина сопровождается неясными звуками. Неясно, что слышит Хома, ветер или музыку, но что-то «звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в дугу какую-то нестерпимую трелью ...» (Гоголь, 156). Так и здесь мир природы становится звучащим.

Перевернутость – важный мифологический признак «чужого». Это знак превращения, преобразования, перехода из одного мира в другой и из одного состояния в другое¹⁴. В повести этот переход происходит мгновенно благодаря особому типу движения: герой как бы летит над воображаемым им самим ландшафтом. Также довольно быстро совершается его переход в исходное состояние. Правда, для этого Хома должен приложить усилия. Он творит молитвы и произносит заклинания, в результате чего чувствует, что силы ведьмы слабеют, и густая трава начинает касаться его. Значит, он опустился на землю и теперь сам оседлывает ведьму.

Когда он движется на ней верхом, ночной пейзаж утрачивает свои странные очертания, тем более что движение теперь совершается на земле, которая «чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете. Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах» (Там же). Эта неясность и сбивчивость приостанавливает движение пейзажа в сторону реальности. Вновь активизируется оппозиция видимое/невидимое, что подчеркивается противопоставлением яви и сна: «Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится?» (Там же). Таким образом, неясность очертаний мифологического пространства передается через оппозицию сон/явь.

Можно сказать, что все действие повести вписано в мифологическое природное пространство и зависит от него.

Оно все время держит героя в напряжении, проявляя то свои реальные, то чисто мифологические свойства. Все события разворачиваются на фоне картин природы, в которых она оживает, то сбивая героя с пути, то не отпуская от опасного места, хутора сотника. Только финал разыгрывается в церкви, которая затем уходит в природу, срачиваясь с ней. Природа не прямо воздействует на героя, но неуклонно подводит Хому к встрече с ведьмой. Первый раз он оказался способен вырваться из ее плена. Второй раз это ему не удалось.

Природное пространство разнообразно не только потому, что здесь есть и степь, и горы, и леса, и сады. Оно различно потому, что явно делится на пространство мифологическое и реальное, что позволяет писателю создать разные его виды, усилить мифологичность мотивом темноты, звуковым кодом, оппозицией видимое/невидимое.

¹ *Белый Андрей*. Гоголь // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 362.

² *Левкиевская Е.Е.* К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии // Миф в культуре: человек/не-человек. М., 2000.

³ *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 363, 364.

⁴ *Розанов В.* Пушкин и Гоголь // *Розанов В.* Сочинения. М., 1990. С. 11–12.

⁵ *Гоголь Н.В.* Собр. соч. В 6 т. М., 1949. Т. 2. С. 150. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

⁶ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 271.

⁷ *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 22.

⁸ *Ефимова Е.С.* Поэтика страшного в народной культуре: мифологические истоки. М., 1997. С. 83; *Левкиевская Е.Е.* Прагматика мифологического текста. С. 28–30 (рук.).

⁹ *Абрам Терц*. В тени Гоголя. Paris, 1975. С. 532.

¹⁰ *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 362.

¹¹ *Ефимова Е.С.* Указ. соч. С. 11.

¹² *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 362.

¹³ *Абрам Терц*. Указ. соч. С. 502.

¹⁴ *Ефимова Е.С.* Указ. соч. С. 61.

ЛАНДШАФТ КАК МЕТАФОРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ
ОПИСАНИЯ КУЛЬТУРЫ В «ОБРАЗАХ ИТАЛИИ»

ПАВЛА МУРАТОВА

Бесконечно сложное явление может быть описано бесконечным количеством способов. Каждый из этих способов с необходимостью будет редуцировать объект описания к нескольким проявлениям, которые могут быть логически осмыслены и приведены к некоей системе. И лишь объединение всех способов описания, их сумма может дать «объективную» — т. е. максимально полную картину явления. Однако такое описание не может быть системным, так же как человек не может увидеть один объект одновременно со всех перспективных точек. Перед наблюдателем такой максимально полной картины предстает не стройная система, построенная зрителем и тем самым понятная ему, но некий ландшафт, в пределах которого различные элементы сосуществуют по своим собственным законам, а точнее — по законам перспективы, и зритель, стремящийся описать и понять явление, обречен странствовать внутри этой картины, переходя от одной перспективной точки к другой, пока наконец картина не возникнет в нем самом как единое целое.

Поистине, культура — объект бесконечной сложности. Практически невозможно не только адекватно описать ее, но и даже помыслить «объективную» теорию ее описания. Более того — не вполне ясны границы того, что мы именуем культурой. Предлагаемых способов описания культуры существует великое множество, и чтобы только перечислить их, потребовались бы многие страницы. Между тем теоретические модели описания культуры — т. е. всего того, что было освоено, возделано, понято, изобретено человеческим

сознанием — совершенно необходимы для практических исследований фактов культуры, и более того, чтобы они могли стать предметом рефлексии.

История человеческого разума — это история бесконечной экспансии, превращающей существующее в познанное. Обращаясь назад, т. е. рефлектируя познанное, мы видим пространство культуры. В пределах этого пространства мы различаем множество единичных фактов — имен, текстов, памятников, свершений. Мы не можем их осознать в рамках «списочной парадигмы», т. е. простым перечислением. Необходимо создать систему, которая структурирует этот хаос единичных фактов. И здесь возникает фундаментальный вопрос — на основании чего мы создаем эту систему: различаем ли мы черты этой системы во взаиморасположении рассматриваемых нами фактов, или же она изобретается нами, исходя из нашей операциональной логики? В первом случае мы можем попросту не увидеть следы системы в хаосе фактов, во втором же случае мы с неизбежностью прибегнем к редукции и тем самым обедним, предельно упростим картину, за рамками которой останется наиболее значительная часть фактов.

Выходом из этой ситуации, на наш взгляд, может быть использование «правильных» метафор, структурирующих картину фактов — т. е. пространство культуры — изнутри¹. В качестве одной из возможных метафор можно предложить метафору ландшафта применительно к культурному пространству. По сути, эта метафора этимологически содержится в самом понятии *cultura*, ибо пахарь, проводящий борозду, вспаханное поле, еще нетронутая земля, лес, река или каменная гряда, отмечающая границу поля — это уже ландшафт, произвольно встающий перед нашим взглядом, этим ландшафтом уже правит перспектива, удаляя или приближая фигуры, скрывая тени или обнажая формы, ограничивая горизонт или раздвигая его в безбрежные дали.

Ландшафт не есть хаос, нагромождение объектов — наоборот, в пределах ландшафта все структурируется его внутренней логикой, логикой общежития его элементов. Зритель может не улавливать эту логику, однако ему известна биологическая обусловленность взаимоположения его элементов — сочетае-

мость деревьев и кустарников, обжитой человеком земли и дикого леса; заброшенные людьми строения утопают в зарослях деревьев, скрываются с глаз, разрушаются и теряют форму; вокруг новых строений простираются поля или аккуратно насаженные аллеи. Ландшафтом управляет естественная логика, и это важнейший аспект ландшафтной метафоры. Ландшафт культуры сродни природному ландшафту — им также управляет естественная логика, и факты культуры, как и элементы ландшафта, естественным образом связаны между собой. Взаимосвязь эта — не плод аналитически созданных объяснительных схем, но следствие своего рода биологических законов культуры. Понять эти законы очень непросто, можно лишь предположить, что связаны они с механизмами человеческой креативности, и в зависимости от реализации в конкретном социуме той или иной модели креативности возникают как продукт, те или иные факты культуры, связанные между собой прежде всего «алгоритмом» их порождения.

В природном ландшафте ничто не может быть скрыто сознательно — его элемент может стать невидим лишь после своего физического исчезновения. Это, конечно же, не означает, что все элементы одинаково заметны в каждый конкретный момент — если бы это было так, мы видели бы лишь хаос — однако они все в равной степени видны *потенциально*. Существует бесконечное количество потенциальных перспективных точек, сумма которых дает полную, объемную, равноправную картину ландшафта. То, что с одной перспективной точки оказывается на втором плане или же скрадывается, исчезает в тени, с другой перспективной точки становится стержнем ландшафта, объединяя вокруг себя его элементы. И в то же время мелкий, «биологически незначительный» элемент никогда не станет центром ландшафта, ибо перспектива всегда следует его внутренней логике. Сам ландшафт, его биологический закон и инструмент его познания — перспектива ограничивают возможности оптической спекуляции зрителя. Структура ландшафта — в рамках перспективы — «объективна».

Также и ландшафт культуры таит в себе «объективность». Структурируя факты культуры своего рода «биологическим

законом», культурный ландшафт позволяет наблюдателю увидеть каждый из этих фактов во множестве ракурсов, с множества перспективных точек. И здесь перед наблюдателем — т. е. исследователем культуры — открываются удивительные возможности, ибо выбор перспективной точки суждения — в его власти. Естественным образом, по причине ограниченности человеческих возможностей, ни одна культура как целостность не может быть описана со сколько-нибудь значительной полнотой. Поэтому наблюдатель вынужден выделять определенный фрагмент культурного ландшафта, который может быть более или менее целостно осознан, или же подниматься на такую теоретическую высоту, с которой весь необъятный культурный ландшафт — «лишь сотня башен».

Выделяя определенный фрагмент культуры, или же взмывая в теоретические выси, наблюдатель естественным образом ограничивает для себя число возможных перспективных точек. Однако даже при этом ограничении разнообразие возможностей поражает воображение. И здесь возможно два принципиальных и противостоящих друг другу решения.

Первое решение — самое простое: выделяются те немногие элементы культурного ландшафта, которые с некоторых перспективных точек кажутся стержневыми, т. е. объединяющими элементы ландшафта. Наблюдатель делает то же, что некогда сделал художник, выделивший из пространства картины на священный сюжет вазу с цветком и раскрытую книгу возле нее — так из церковной живописи рождается натюрморт. Между тем из натюрморта, до которого может быть редуцирована «икона», эта «икона» уже не может быть воссоздана вновь.

Второе решение — наиболее сложное, ибо редукция культурного ландшафта заменяется его археологией. Перенос в пространство культуры логику природного ландшафта, мы вынуждены констатировать практическую неуничтожимость ее элементов. Едва различимые руины, скрытые в листве, — все равно равноправный элемент ландшафта, и они своим существованием призваны стать объектом внимания, и даже элемент ландшафта, физически исчезнувший, все равно, в силу биологического закона, незримо присутствует — так,

лист, сорванный ветром и ставший перегноем, вскармливая корни деревьев, дает им силу и как бы живет в их ветвях, а камни разрушенных строений, даже скрытые землей, влияют на структуру расположения деревьев и цвет почвы. Также и мысль, даже не ставшая текстом, будучи услышанной, живет в чужих текстах, а тексты, давно уничтоженные, продолжают жить, скрытые в книгах всех тех, кто успел их прочитать. Иными словами, возможна такая перспективная точка, с которой в пространстве культуры можно различать едва заметные факты, и даже видеть тень фактов, что уже «физически» не существуют. Именно с этой перспективной точки взирая на ландшафт культуры, Михаил Бахтин утверждал: «Нет ничего абсолютно мертвого. У каждого смысла будет свой праздник возрождения!»².

Таковы потенциальные объяснительные возможности ландшафтной метафоры, применительно к культурному пространству. Однако для того, чтобы увидеть, как эта метафора в действительности «работает», необходимо рассмотреть пример описания фрагмента культуры через ландшафтную метафору. Быть может, лучшим примером тому послужит книга Павла Муратова «Образы Италии»³.

С позиций формальной классификации литературных жанров «Образы Италии» могут быть отнесены к путевым заметкам – в основу книги легли впечатления от итальянских путешествий, предпринятых П.П. Муратовым в первое десятилетие XX в. Однако если мы сравним этот текст с наиболее известными путевыми заметками об Италии – текстами Гёте и Стендаля⁴, либо же с итальянскими путевыми заметками, современными Муратову – с книгами Перцова или Бухгейма⁵, то мы увидим принципиальную разницу. Сама прагматика путевых заметок, в противоположность корпусному научному описанию или же путеводителю, предполагает предельный субъективизм в выборе объектов описания и их оценке. Собственно говоря, предметом описания в путевых заметках является не столько совокупность объектов, о которых выносятся суждения, но личность путешественника, ибо его эстетическая эмоция, инструментом раскрытия которой по существу и является рассматриваемый нами

жанр, разворачивает перед читателем картину эстетического мира автора, и объектом интерпретации читателя являются не описываемые автором факты и обстоятельства, но сам автор как носитель или создатель эстетической модели. Таким образом, сам жанр путевых заметок можно рассматривать как форму трансляции эстетической системы, и относить ее, наравне с теоретическими работами по эстетике, скорее к области философии, чем литературы⁶.

Тем не менее некоторые тексты, формально принадлежащие к жанру путевых заметок, не могут быть по справедливости отнесены ни к числу эстетических текстов, ни к числу текстов литературных. Также нельзя их рассматривать как «корпусное» научное описание неизвестных дотоле мест и явлений, тем самым смешивая с жанром историко-географического описания. Тексты эти весьма малочисленны, однако в рамках своей культурной традиции они пользуются большой известностью, так и не будучи окончательно отнесены к какому-либо литературному, философскому или историческому жанру. В качестве классического примера такого рода текстов могут быть названы знаменитые «Музыкальные путешествия» Чарльза Бёрни⁷, представляющие собой описание «музыкального ландшафта» Европы второй половины XVIII в., которое облачено в форму путевых заметок. Не являясь каталогом имен и сочинений – т. е. не будучи ни историей музыки того времени, ни корпусным описанием музыкальных явлений, эти сочинения Бёрни раскрывают перед читателем ландшафт музыкальной жизни Европы. Вместе с тем постольку, поскольку «ландшафт культуры» может быть объективным, автор объективно, т. е. максимально полно, описывает взаимоотношение фактов в пределах этого фрагмента культуры.

«Образы Италии» Павла Муратова, подобно сочинениям Бёрни, также принадлежат к такому классу текстов. Прежде всего об этом свидетельствует тот факт, что статус этого текста в глазах читателя с очевидностью не соответствует его жанровому статусу: путевые заметки об Италии, представляющие, казалось бы, совокупность субъективных суждений о субъективно выбранных фактах, воспринимается читателем как объективная картина итальянской культуры. По сути, эта

книга Муратова уже почти сто лет является лучшим русскоязычным путеводителем по итальянской культуре.

Конечно же, «Образы Италии» не есть попытка описания итальянской культуры как совокупности всех культурных фактов. Муратов обращает свое внимание прежде всего к живописи, в меньшей степени — к архитектуре и скульптуре, т. е. в центре его внимания находится «фигуративное искусство». Он описывает и интерпретирует четко очерченный фрагмент культуры, нарушая границы владения историков итальянского искусства. И здесь мы можем высказать предположение — не являются ли «Образы Италии» попыткой описания истории фигуративных искусств Италии в рамках совершенно новой методологической модели, где ландшафтная метафора используется как фрейм для описания фактов культуры в пределах заданного ее фрагмента. Если это предположение верно, то тогда видимое сходство «Образов Италии» с путевыми заметками есть лишь любопытный пример жанрового псевдоморфизма.

Каждый жанр — если под жанрами понимать различные прагматические формы описания фактов мира и мышления — имеет свою логику. Можно смело предположить, что одним из оснований этой логики является совокупность метафор, определяющих форму расположения и взаимосвязь фактов. Экспликация этой логики исключительно сложна, и в то же время рефлексия метафорических оснований описания фактов необходима для понимания логики жанра, и в конечном счете — для получения нового знания путем нового структурирования фактов.

В основе интересующего нас сейчас «жанра» — описания истории искусства — могут лежать различные метафорические модели структурирования фактов. Построение когнитивной схемы этих моделей с очевидностью превысило бы объем настоящей статьи, однако нам, чтобы определить место рассматриваемого нами текста Муратова в ряду проблемно-схожих текстов, необходимо хотя бы кратко обозреть различные модели описания истории итальянского искусства⁸. Для этого мы рассмотрим несколько наиболее известных текстов, структурирующих интересующий нас фрагмент

итальянской культуры. Рассматривать мы будем следующие аспекты: а) что есть первичный объект описания; б) какова модель взаимосвязи первичных объектов; в) какова «идеальная модель» истории искусства.

Первый предмет нашего рассмотрения – текст Вазари⁹. Будучи парадигмальным текстом для истории итальянского искусства в частности, и истории европейского искусства в целом, он многократно служил образцом для подражания, предметом научной рефлексии, а также неиссякаемым (и фактически непререкаемым) источником интерпретации и оценки ренессансных мастеров¹⁰. Между тем его первичный объект описания несколько не похож на первичный объект современного искусствоведения, ибо объектом интереса для Вазари является не произведение искусства, но жизнь его творца. По сути, эстетический объект для Вазари – это сама жизнь художника, причудливость или неприметность ее течения, из которого проистекает все созданное мастером. Суждение это на первый взгляд очевидно, ибо его основание содержится в самом названии труда Вазари, однако следствия из такого суждения могут быть необычны. Аретинец не рассматривает само произведение искусства, чтобы из него извлечь некую историческую информацию, но сама жизнь художника содержит в себе в максимальной полноте ту историческую информацию, которая интересует Вазари. И этой информацией, т. е. истинным объектом интереса, оказывается креативная сила мастера, ее зависимость как от внешних, социальных обстоятельств, так и от природных особенностей личности мастера. Таким образом, для Вазари история искусства в значительной степени является исследованием по социологии и психологии креативности.

Однако такая модель не оказывает влияния на построение истории – т. е. на структурирование биографий. Вазари, мысля историю искусства как целостность, полностью оказался во власти причудливой мнемонической геометрии. Чтобы зрительно представить себе структуру его жизнеописаний, надо вообразить треугольник, вершиной которого является Чимабуэ, а основанием – все великое множество знаменитых или почти незаметных мастеров – современников Вазари,

оказавшихся на страницах его жизнеописаний лишь по той причине, что аретинец о них помнил, и следовательно — не мог их обойти молчанием.

Память — вот истинная сила, структурирующая жизнеописания аретинца. Произведение искусства, утратившее имя своего создателя, для Вазари не существует, он видит не вещь, но ее создателя. Творения рук человеческих без памяти о жизни их создателя — пусты для аретинца, ибо они не историчны. Лишь соединение знания о жизни человека и порожденного им объекта делают объект исторически значимым, ибо жизнь есть необходимый комментарий к объекту, источник знаний о той силе, что его сотворила. Рассматривая эту связь как исторически необходимую, Вазари видит цель своего труда в сохранении памяти о мастерах, сколь бы «божественными» или неприметными они ни были — ибо без памяти об их жизни творения их рук онемеют и лишатся нечто бесконечно важного — понятия об истоках той креативной силы, что их создала.

«Идеальная модель» истории искусства, обнаруживаемая у Вазари, хорошо известна, ибо многократно служила предметом обсуждений и пересказов. Идея исторического развития искусств от варварства к совершенству есть в чистом виде использование метафоры биологического развития организма от примитивного зачаточного состояния к законченной, совершенной форме. Эта биологическая метафора, формально структурирующая жизнеописания по хронологическому принципу, пожалуй, единственное, что роднит Вазари с классическим искусствоведением.

Авторы многочисленных историй итальянского искусства, созданных в XIX — первой половине XX века, в качестве первичного объекта рассмотрения видели эстетический объект — картину, статую, архитектурное сооружение. Исходя из этого, целью истории искусства стало осмысление всей совокупности эстетических объектов, несущих в себе всю полноту информации. Таким образом, основной проблемой, стоявшей перед такими авторами классических работ, как Вентури¹¹ и ван Марле¹², стала проблема классификации объектов — т. е. определение авторства, объединение масте-

ров в школы и направления. Объект в рамках классической истории искусства этого периода извлекается из общекультурного контекста, теряет очевидную еще для Вазари связь с биографией мастера и превращается в элемент для классификации. Совокупность объектов создает портрет мастера, совокупность мастеров, чьи работы обладают сходными чертами, создает школы, школы и направления сосуществуют или сменяют друг друга, и из этой смены возникает картина эволюции искусства. Эволюция эта не является предметом оценки, однако по умолчанию признается естественность и неизбежность всех эволюционных изменений.

Однако такая классическая искусствоведческая модель, где первичным объектом внимания является предмет, с неизбежностью приводит к фундаментальной редукции картины истории искусства. По причине необозримого количества первичных объектов (для искусствоведа создание корпуса картин мастеров итальянского Возрождения – чистая утопия), основной задачей искусствоведа становится их классификация. Однако создать гибкий классификатор исключительно сложно, поэтому с неизбежностью используется «общая схема», в которую естественным образом не попадают все объекты, не вписывающиеся в изначально заданную самим историком «генеральную линию» общей классификационной схемы. В результате, пространство истории средневековой и ренессансной живописи Италии даже в 19-томном исследовании Раймонда ван Марле предстает в виде истории ряда крупных мастеров и их школ, при этом работы «средних мастеров», как и целые живописные жанры (например, жанр кассонной живописи), оказываются практически незамеченными.

Итак, перед нами, даже при самом беглом и поверхностном рассмотрении наиболее распространенных моделей истории искусства, возникает очевидная дихотомия: либо история искусства есть история *жизни* мастеров, и цель такой истории – реконструкция «оснований креативности» мастера, либо же история искусства есть история *эстетических объектов*, классифицированных по некоторым признакам. И в том, и в другом случае историк прибегает к фундаментальной редукции – в первом случае за рамками рассмотре-

ния остаются эстетические объекты, «утратившие» своих создателей, во втором же случае происходит очень значительное искусственное сокращение числа рассматриваемых объектов в угоду существующим искусственным классификационным схемам. В обоих случаях страдает прежде всего целостность культурного пространства, и наблюдатель создает некий «искусственный мир», который и получает название истории искусства. Естественным выходом было бы описание всех эстетических объектов и жизни всех мастеров, однако это невозможно как по техническим соображениям, так и по фактической «бессмысленности» подобного свода — избегая применения искусственной классификационной модели, мы оказались бы посреди неструктурированного никаким способом хаоса фактов.

Возможна ли модель истории искусства, максимально избегающая такой редукции? Логически она, бесспорно, возможна, однако для этого необходимо нахождение «естественного классификатора» эстетических объектов, который позволил бы избежать хаоса и не внес бы очевидных искажений. Иными словами, необходима модель, позволяющая увидеть фрагмент культуры как естественный, самоорганизующийся ландшафт, способный быть увиденным с различных перспективных точек.

Теперь мы вновь возвращаемся к тексту Муратова. С очевидностью, он не может быть рассмотрен ни в рамках биографической модели истории искусства, ни в рамках объектно-описательной, хотя элементы и той, и другой модели в нем, бесспорно, содержатся. Следовательно, если мы рассматриваем “Образы Италии” как историю итальянского искусства, то перед нами — новая модель историко-культурного описания. Однако, чтобы окончательно отнести книгу Муратова к этому жанру, необходимо опровергнуть сначала его принадлежность к иным возможным прагматическим формам — путеводителю и путевым заметкам.

То, что «Образы Италии» — не путеводитель, не «русский Бедекер», представляется абсолютно очевидным, хотя бы по принципиальной неполноте описания исторических достопримечательностей тех городов, о которых пишет автор.

Муратов не стремится к корпусному описанию, наоборот, он подмечает лишь «характерное» (точнее то, что представляется ему таковым). Такая позиция автора должна, казалось бы, однозначно характеризовать прагматику текста как путевые заметки, с их основной характерной чертой — субъективизмом. Однако при внимательном ознакомлении с текстом, читатель-итальянист без труда увидит, что «Образы Италии» в тех фрагментах, где выносятся искусствоведческие суждения и обсуждаются редкие, «субъективно выбранные» факты, являются, по сути, весьма тонкой компиляцией целого ряда весьма авторитетных английских и итальянских работ по истории искусства. Более того, Муратов не пытается скрыть этот факт, хотя и не всегда дает ссылки на источники. Об этой компилятивности он ясно пишет в предисловии к первому изданию «Образов Италии»¹³.

Как нужно понимать эту компилятивность? Прежде всего, автор не стремится привнести в текст свои, субъективные суждения. По сути, вся субъективность текста — лишь в лирических описаниях природы, которые без труда можно найти и в классическом академическом труде Г. Йоргенсена, и в несколько менее академической работе Сабатье¹⁴. Тем самым текст Муратова лишается основного структурного элемента жанра путевых заметок — чистой авторской субъективности. При этом в муратовской компилятивности нет и тени плагиата или недобросовестности — так же, как он увлекает читателя в путешествие по Италии, он проводит его и по лабиринту суждений об итальянской культуре, чередуя итальянские ландшафты с ландшафтами критических суждений о культуре Италии.

Иными словами, Муратов стремится к объективности. В прагматическую рамку, предполагающую сугубо индивидуалистические суждения и субъективные описания, он стремится вложить максимально полную и объективную образную структуру, которая бы предстала перед читателем как зримая картина итальянской культуры. Если мы признаем за автором такую попытку объективации, то необходимо признать и существование в сознании автора некой модели, в рамках которой возможна такая объективация — в против-

ном случае мы бы видели лишь хаотическое нагромождение фактов, своего рода «записки об удивительном».

Наша гипотеза заключается в том, чтобы признать природный и интеллектуальный ландшафт той «моделью», которая структурирует факты культуры, направляя внимание автора по определенной траектории.

Попробуем вскрыть логическое основание такой модели. Как мы уже говорили, ни описание жизни мастеров, ни всей совокупности объектов не дают полной и, что самое главное, органической картины истории искусства. Необходим способ естественной редукции фактов, который бы одновременно и структурировал их с некой «объективной» перспективной точки. Ландшафт для Муратова выступил в роли «объективатора» картины истории искусства.

Каждое строение естественным образом вписано в окружающую его природу, каждому предмету предполагается его естественное место в окружении других предметов, каждый человек так или иначе вписан в окружающую его социальную реальность. Картина на священный сюжет неотделима от церковного интерьера, роспись кассона — от интерьера палатца. Будучи извлечены из своего естественного ландшафта — т. е. из интерьера — они теряют значительную часть своего смысла, превращаясь в абстрактные эстетические объекты, оцениваемые не исходя из их изначального смысла, но лишь из вкуса тех, кто их воспринимает в новом, “абстрактном” качестве. Приобретая новый смысл, новую эстетическую ценность, они утрачивают взаимосвязь друг с другом. Единство культурного пространства рассыпается, безвозвратно утрачивается. Утрата этой взаимосвязи не позволяет объективно описать тот фрагмент культуры, фактами которого являлись эти эстетические объекты.

Муратов, основываясь на рассуждениях такого свойства, делает из этого принципиальное заключение — объективное описание культуры есть описание фактов, вписанных в свой естественный ландшафт, и следовательно — не утративших естественной взаимосвязи. Эта мысль — точка рождения ландшафтной метафоры, равно как и новой прагматики описания культуры.

Путешествие в пространстве ландшафта итальянской культуры оказывается тождественным путешествию по Италии в поисках того «типичного», нетронутого, что позволяет увидеть факты культуры такими, какими они некогда были порождены. Объект, находящийся *in situ*, сосуществующий с подобными ему объектами в едином культурном и природном ландшафте, исторически бесконечно ценнее, чем такой же объект, но вырванный из контекста. Так, говоря о римских древностях, Муратов утверждает, что понять их можно лишь в самом Риме, где они живут естественной жизнью, в то время как знаменитый амфитеатр в Вероне, «вырванный из контекста», не приближает нас к пониманию римской античности¹⁵.

Таким образом, путешествие в пространстве итальянской культуры, совпадающее и с физическим путешествием по Италии, есть прежде всего странствие в поисках «типичных» ландшафтов – одновременно и природных, и культурных. Рим для Муратова – это античность и барокко, ибо то и другое более всего видимо глазу, более целостно для восприятия, чем римское Средневековье или Ренессанс. Венеция – это живопись Тинторетто, ибо он более других мастеров характерен для лагунного города и близок современному путешественнику. Ландшафт каждого города – природный, урбанистической, или же интерьеры дворцов и церквей – естественным образом подсказывает Муратову тему, т. е. тот фрагмент итальянской культуры, который с необходимостью должен быть описан, воссоздан из этих фактов. Ландшафтный метод описания культуры не терпит никакого авторского насилия, он сам определяет ход повествования, возрождая то, что видимо глазу и должно стать видимо разуму.

С такой же легкостью и интеллектуальный ландшафт каждой местности подсказывает автору «типичные» сюжеты. Так, судьбы Гоцци и Казановы, чьи жизнеописания для Муратова концентрируют суть венецианской культуры, интересны автору именно по причине их «типичности» для рассматриваемой им культурной реальности, они, будучи необычны и удивительны для читателя, более всего передают характерные черты интеллектуального ландшафта эпохи. В выборе сюжета здесь нет насилия, субъективности, ибо оба

венецианца оставили нам свои воспоминания — а значит, они вполне осознанно отрефлексировали окружающий их социальный и интеллектуальный ландшафт.

Муратов, формально не стремившийся к полному описанию итальянского искусства, охватил фактически все этапы его развития. Говоря о южной Италии, он описывает греческую античность Пестума и Сиракуз, в Корнето он вспоминает этрусков, в Риме — соответственно римскую античность, эпоху раннего христианства и затем — барокко. В Венеции для него оживает сеттеченто, в Палермо и Амальфи — Средневековье. И повсюду, куда бы он мысленно ни обратился воображением, он видит знаки Возрождения.

Казалось бы, итальянское искусство описано Муратовым с максимальной полнотой, за исключением, пожалуй, искусства этрусков. И здесь может возникнуть вопрос — а случайно ли это «упущение»? Исходя из сказанного выше, можно предположить, что предметом описания и обсуждения для Муратова служили объекты, вписанные в естественный ландшафт и сохранившие взаимосвязь с себе подобными. Все то, что-либо не сохранилось, либо утратило такую связь, для Муратова как бы не существует. Не этим ли объясняется его молчание об этрусских древностях, ибо археологическая находка, помещенная в музей, для него фактически мертва.

Здесь перед нами неожиданно открывается новая грань ландшафтной метафоры описания культуры, и, быть может, грань наиболее существенная. Факт невписанности объекта в ландшафт себе подобных объектов и есть критерий дискриминации фактов культуры при ее описании. То, что невидимо глазу, либо неестественно вписано в реальность — уже не является объектом рассмотрения, оно утратило нечто важное: свой изначальный смысл, рамку своего первичного восприятия. Такой взгляд на культурный ландшафт в основе своей глубоко биологичен, ибо он предполагает естественную логику существования культуры. Культура оказывается живым организмом, замкнутой биологической системой, существующей по своим законам. Ее элементы рождаются и умирают, эволюционируют, совершенствуются, приспособляются или вступают в конфликт друг с другом. Такова внутренняя

жизнь культуры. Внутри нее существует нечто сродни «естественному отбору», что определяет картину культуры в ее историческом освещении, этот «естественный отбор» редуцирует факты культуры к такой сумме, которая может быть описана и понята, а вернее сказать, «увидена».

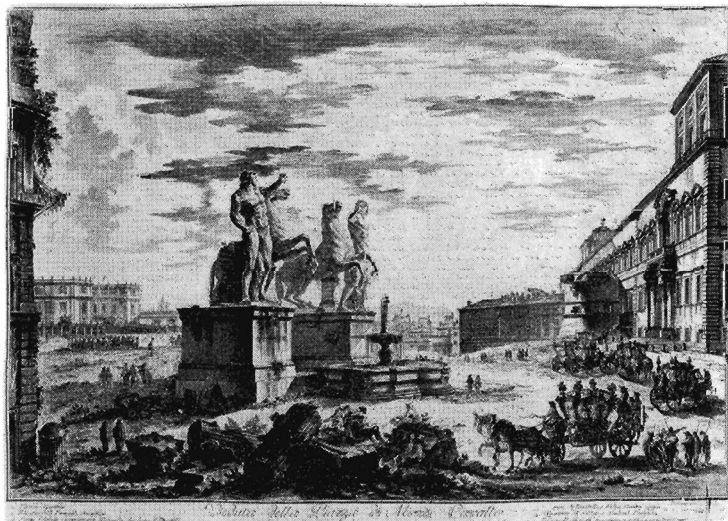
И тем не менее подобная редукция, элиминирование фактов не является окончательным. Остаются следы, по которым можно судить о пути той силы, что движет метаморфозами культуры. И здесь, говоря об этой силе, рискну высказать предположение — не являлась ли для Муратова история этой силы истинным стержнем истории культуры? Не являлись ли целью его путешествия поиски тех следов, что остаются в ландшафте культуры после того, как над ним промчался вихрь метаморфоз? Все новое, все выжившее, все устоявшее — т. е. все то, что стало «типичным», является по сути оптическим прибором, посредством которого мы можем увидеть все необозримое, скрытое от наших глаз пространство руин культуры. Муратов, концентрируясь на «типичном», т. е. на выжившем, дает увидеть читателю историю итальянского искусства как поле великих изменений, разрушающих все на своем пути. То, что «типично» (т. е. сохранно) в одном месте, было безжалостно истреблено в другом. Античные храмы сменились романскими церквями, где средневековые фрески в свой черед скрылись за росписями мастеров Возрождения, которые, в свою очередь, пали жертвой циклопических и темных барочных холстов. Этот путь эволюции характерен для итальянского искусства в целом, однако путешествие по Италии позволяет увидеть каждый из этих этапов на пике его расцвета — Рим дает античность, Равелло — Средневековье, Флоренция — Ренессанс. Руины античного Рима, увиденные однажды путешественником, вселяют в него смутное беспокойство, ощущение разлитой повсюду смерти, за которой вновь следует возрождение, и там, где явно властвует Средневековье и Ренессанс, смутно ощущаются призраки невидимых глазу, давно утонувших в земле античных руин, и холод этрусских гробниц¹⁶.

Сама идея развития предполагает множество пройденных этапов. Если мы видим цель этого развития, и вслед за

Вазари готовы признать путь искусства от варварства к совершенству, тогда эти пройденные этапы едва ли имеют ценность. Но если мы беспристрастно взираем на эту эволюцию искусства, не привнося в него внешних, а следовательно, и пустых оценок, то это эволюционное движение открывает перед нами картины бесконечного исчезновения, разрушения, утраты всего того, что имеет объективную – т. е. историко-культурную ценность. Муратов избегает драматизации этой скрытой в его историко-культурной модели коллизии, которая обнажается, пожалуй, со всей ясностью и трагизмом лишь в одном фрагменте текста, посвященном тому, чьими устами «судьба заставила искусство сказать последнее слово в Риме» – Джованни-Баттиста Пиранези¹⁷.

По мысли Муратова, своими гравюрами, где римские руины чередуются с дворцами барокко, Пиранези завершил логическое развитие искусства Рима, подвел ему итог, ибо он объективно, «оптически» сделал видимым для зрителя идею культурного ландшафта, где объекты обладают собственной жизнью, подчиняясь лишь одной силе – бегу Времени. Муратов верно увидел в венецианском гравере своего союзника и, быть может, лучшего иллюстратора своих теоретических идей, ибо венецианец оживил, овеществил его метафору ландшафта культуры. Но эта метафора обнаружила в листах Пиранези невиданную и недоступную муратовской «объективности» силу.

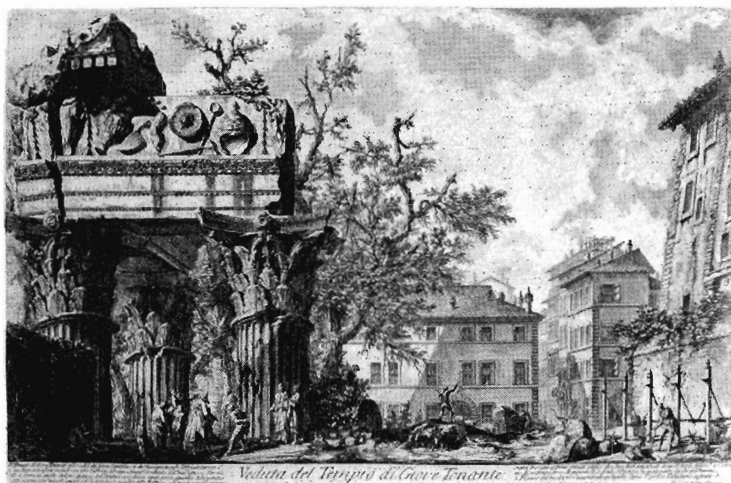
Время есть та сила, что творит культурный ландшафт, располагая его элементы, как шахматные фигурки. Оно же определяет и ход этой странной партии, тогда как наблюдатель, стремящийся быть беспристрастным, = лишь отстраненно описывает ее развитие. Подобно Муратову, венецианец стремился к объективности видения культурного ландшафта, угаданного им в природном и урбанистическом ландшафте, однако видение его не было беспристрастным. Та гипертрофированность, с которой он видел и изображал силу Времени, создающую ландшафт, свидетельствует о метафоричности его видения, однако анализ его живописной метафорики может дать нам нечто исключительно важное, что открывает нам новые грани понимания историко-культурной модели Муратова, ибо оба они говорили, по сути, об одном и том же.



Пиранези Д.-Б.
Вид площади Монте Кавалло
из серии «Виды Рима»

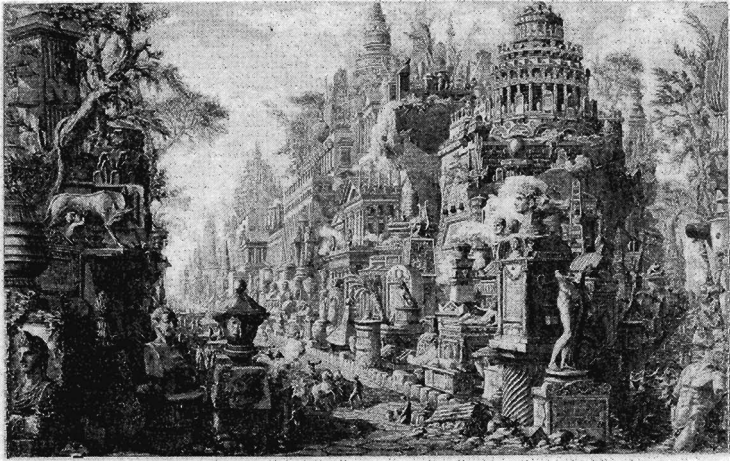
Знаменитые «Виды Рима» — вершина творчества Пиранези как археологического ведутиста. Эти огромные листы в большей степени, чем другие работы Пиранези, дают зрителю возможность почувствовать его «гигантский реализм». В этих листах нет ничего от абстрактных архитектурных фантазий, от театральной декоративности — они геологически, оптически реалистичны, камень римских руин и дворцов физически ощущаем зрителем, и именно вследствие этого ландшафт производит впечатления чего-то грандиозного, гигантского. Можно смело утверждать, что в «Видах Рима» Пиранези исчерпал потенциал того «гигантского реализма», отцом, или же, по крайней мере, вернейшим адептом которого он являлся.

Итак, что может открыть Пиранези тому, кто хочет обнажить суть его ландшафтной метафорики? Какова механика пиранезианского видения мира? Прежде всего, мастер невероятно далек от двух изобразительных полюсов, на которых,



Пиранези Д.-Б.
Вид храма Юпитера
из серии «Виды Рима»

как кажется, покоится механика отображения окружающего мира, — от фотографичности и условности изображения. Глаз несовершенен, мыслит Пиранези, ибо он способен видеть лишь внешнюю оболочку предмета, притом видеть ее как единое целое, как покров, наброшенный на форму. Внутренняя жизнь объекта, его скрытая анатомия остаются недоступными. Значит, необходимо превозмочь глаз, вообразить его в сто, в тысячу раз более сильным, более внимательным, более напряженным, способным увидеть внутреннюю жизнь изображаемого предмета. Пиранези изображал руины — каменные блоки, некогда сложенные в определенном порядке, но затем разрушенные, подточенные, разрозненные временем. Художник погружает глаз в биологию разрушения, он не упускает ни одной трещины, ни одного скола, ни одной неровности. Но этого мало — в хаосе разрушения он различает следы, бледные тени прошлых архитектурных, разумных форм, и мастер напрягает все свои силы, чтобы с помощью светотени оживить эти призраки, нащупать разрушенные связи, восстановить былую форму. Так, Пиранези



Пиранези Д.-Б.
*Фронтиспис ко второму тому
«Римских древностей»*

в пространстве своих листов сталкивает два разнонаправленных процесса – процесс биологического разрушения во всех его мельчайших деталях и процесс яростного, безумного сопротивления форм этому разрушению. Сталкиваясь, эти процессы отражаются в фактуре камня, делающегося невообразимо рельефным, насыщенным некой неясной силой. Камень становится в глазах Пиранези бесконечно более реалистичным, более выпуклым, чем в глазах любого другого человека, способного увидеть лишь фотографическую форму этого камня – его внешность, безотносительно к процессу разрушения и к сопротивлению форм.

Бытие камня, за который столкнулись в схватке рука человека и воля Времени – вот истинный и единственный сюжет листов венецианского гравера. Его архитектурные фантазии – гимн победе человека над временем, символ союза формы и воображения, ибо эта архитектурная форма, существующая лишь в воображении, не подвластна времени. Время бессильно разрушить то, что возведено воображением. Руины, изображаемые Пиранези, – символ победы вре-

мени над творением рук человеческих. Пиранези наслаждается этой победой подобно анатому, с наслаждением разъединяющему мертвую плоть в анатомическом театре. Время уничтожило храмы, мавзолеи, акведуки и тем дало Пиранези возможность изучить их анатомию. Он заморожен колоссальностью умирания и в то же время – величиим сохраненного смысла, величиим той архитектурной структуры, которая ему открывается в этих обломках былых свершений.

Чтобы понять Пиранези, нужно на мгновение вообразить себя палеонтологом, взирающим на скелет гигантского ящера, чья шея некогда вздымалась «выше пирамид». По сути, Пиранези – это палеонтолог римской архитектуры, блуждающий среди циклопических скелетов, чье воображение проходит путь от запечатления колоссальных руин до воссоздания их первичной архитектурной идеи в недрах собственного воображения. Маленькие человеческие фигурки среди руин, безумно жестикулирующие в своем первобытном удивлении, подобны созерцателям скелетов доисторических животных, они подавлены и потрясены, они тысячекратно уменьшены в размере нависшей над ними чудовищной высотой неведомых существ. Для Пиранези Рим с его руинами – поистине неведомое существо, способное внушать лишь восхищение. Каменный скелет города святого Петра – вот истинный предмет изучения, восхищения и ужаса Пиранези-палеонтолога!

Не задумываясь об этом, невозможно понять Пиранези-художника. Все его оптические ухищрения, игра светотени, мельчайшая проработка штрихов – лишь способ создать верный анатомический рисунок. Время умертвило и обнажило кости. Скелеты перекрытий и панцири стен хранят в себе следы былой рукотворной структуры, сопротивляясь ее разрушению. Воображение же, неподвластное времени, способно оживить умершее. Но этого мало, это всего лишь археологическая реконструкция, стеклянный щит против стрелы смерти. Воображение – утверждает Пиранези – вот то пространство, что не подвластно времени. Поистине блистательная догадка для архитектора! Если все, что некогда было построено, обречено на разрушение, то архитектор может построить неуничтожимый дворец лишь в своем вооб-



Пиранези Д.-Б.

*Царская, или консульская гробница в Альбанских горах
из серии «Древности Альбано».*

ражении. Творения Пиранези-архитектора «крепче металла и выше пирамид», ибо они существуют лишь в воображении.

Метафорика Пиранези открывает нечто исключительно важное для понимания ландшафтной метафоры культуры. Движение времени есть единственная сила, способная объективно определить картину культуры. Глаз, следуя его путем, описывает и познает все то, что им оставлено нетронутым там, где оно изначально возникло. Именно по этой причине Муратов высказывает странное суждение о римских древностях, предпочитая их естественное умирание в естественном ландшафте их летаргическому сну в стенах музеев¹⁸. Лишь время может менять ландшафт культуры, и человек, стремящийся быть лишь объективным наблюдателем, обязан следовать его произволу.

Однако это не означает ни в какой степени отрицание «археологии культуры». Все то, что уничтожено, есть предмет «угадывания», ибо оно логически содержится в каждом фрагменте того, что сохранилось. Речь идет о вполне позитивной вещи: если мы охватываем взглядом полную картину ландшафта культуры, т. е. все, что ныне существует «типичного», то мы с необходимостью увидим ландшафт культуры как целостность, где естественные лакуны будут автоматически заполняться наблюдателем исходя из естественной, «оптической» логики культурной целостности. Речь идет отнюдь не о воображаемой реконструкции, насилии над исторической реальностью — наоборот, эта реконструкция будет в высшей степени объективна, так как она происходит естественным образом, вне зависимости от нашей осознанной воли. Так человек автоматически дочитывает недостающую букву в слове, даже не замечая, что ее нет.

По сути, и «Образы Италии» Павла Муратова, и гравюры Пиранези открывают перед своим читателем и зрителем возможность достроить картину итальянской культуры с неумолимой объективностью. Ландшафт культуры и есть логика ее жизни, ее существования, и глаз, привыкший к особенностям этого ландшафта, различит по одному элементу все его целостность, достроит картину из одного фрагмента. Тот, кто понял логику культурного ландшафта, выведя ее из естественной совокупности и взаиморасположения ее фактов, приблизился к максимальной объективности описания фактов культуры, и, таким образом, текст Муратова в ряду других подобных ему текстов открывает перед нами новый способ понимания той реальности, что лежит на перекрестке путей истины и мнения.

¹ О метафорических моделях см.: *Black M. Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy.* Ithaca—London, 1962; *Lakoff J. Metaphors We Live By.* Chicago—London, 1980.

² *Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.* М., 1979.

³ Нами используется издание: *Муратов П.П.* Образы Италии. М., 1911–1912. Т. 1–2; М., 1994. Т. 3.

⁴ *Гёте И. В.* Итальянское путешествие. // Собр. соч. М., 1980. Т. 9; *Стендаль Ф.* Рим, Неаполь, Флоренция, Венеция // Стендаль Ф. Собрание сочинений. Т. 9. М., 1978.

⁵ *Перцов В.* Венеция. СПб., 1905; *Бухгейм Б.* По Италии. М., 1914.

⁶ Небезынтересно обратить внимание на метафорические возможности жанра «путевых заметок». Существует значительное количество философско-мистических и религиозных текстов, в которых «мыслительное путешествие» в иной, недоступный обыденному сознанию мир описывалось как физическое путешествие, его ход излагался в стиле географического описания или путевых заметок. «Божественная Комедия», в сущности, не что иное, как путевые заметки такого духовного путешествия. См. *Санаи Газневи.* Путешествие рабов божих к месту возврата. М., 2001; *Ибн Сина Абу-Али.* Трактат о Хайе, сыне Якзана // *Сагадеев А.В.* Ибн Сина. М., 1980; *Morgan E.* Dante and Medieval Other World. Cambridge, 1990, а также *Сергеев К.В.* Театр судьбы Данте Алигьери: введение в практическую анатомию гениальности. М., 2004.

⁷ *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. Л., 1961.

⁸ Различные модели описания истории искусства со значительной полнотой представлены в классической работе Вентури. См. *Venturi L.* History of Art Criticism. New York, 1964.

⁹ *Vasari G.* La vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti. Milano, 2001.

¹⁰ См.: *Venturi L.* Op. cit., p. 99–105; *Panofsky E.* The First Page of Giorgio Vasari's «Libro» // *Panofsky E.* Meaning in the Visual Art. London, 1987, p. 206–276; *Boase T.* Giorgio Vasari: The Man and the Book. Princeton, 1979.

¹¹ *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Milano, 1901–1940. Vol. 1–11.

¹² *Marle R. van* The Development of the Italian Schools of Painting. The Hague, 1923–1938. Vol. I–XIX.

¹³ «Читатель увидит сам, какая значительная доля этого труда обязана своим происхождением различным иностранным сочинениям»; «Те книги, которые я успел узнать и полюбить, читатель встретит, когда до них дойдет речь». *Муратов П.П.* Указ. соч. Т. 1. С. 15.

¹⁴ См.: *Jorgensen J.* Saint Francis of Assisi. A biography. N.Y., 1912; *Сабатье П.* Жизнь Франциска Ассизского М., 1895.

¹⁵ См.: *Муратов П.П.* Указ. соч. Т. 3. С. 367.

¹⁶ См.: *Муратов П.П.* Указ. соч. Т. 2. С. 30–31.

¹⁷ О Пиранези см.: *Муратов П.П.* Указ. соч. Т. 2. С. 74–78.

¹⁸ См.: *Муратов П.П.* Указ. соч. Т. 2. С. 23–24.

СИМВОЛИКА ГОР И ДОЛИН В СЛОВАЦКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ

В литературе Словакии влияние и поэтизация реального ландшафта встречаются часто. Национальный символ Словакии – Татры, отроги Западных Карпат; они отражены и в государственном гимне («Над Татрой молнии сверкают»), и в гербе, повторенном на флаге (крест на трех холмах). Это входит в самый менталитет нации. Богатые «ландшафтные» традиции имеются в прозе – например, у писателей-натуралистов (1930–1940-е годы). Характерны даже названия произведений, такие как «Nevesta hôľ» («Невеста горных лугов», 1946) Ф. Швантнера. Иногда название переводят как «Невеста гор» (у Ю.В. Богданова¹), что все же неточно. Так называемая «повстанческая проза» – литература о Словацком национальном восстании 1944 г. – также связана с темой гор, в которых партизаны продержались до прихода Красной Армии весной 1945 г. Один из крупных прозаиков, В. Минач, в названии своей первой книги «Смерть ходит по горам» (1948), посвященной Восстанию, перифразировал поговорку «Смерть за людьми, не за горами ходит» (по-словацки «ро horách»). Луга под горой Кривань как памятник героизму повстанцев упоминаются в финале романа В. Швенковой «Кедровый бор» (1975). С черным юмором говорят о родине словацкие солдаты, посланные воевать с Советским Союзом, в романе Р. Яшика «Мертвые не поют» (1961): «Татры ищешь? Давно они в заднице, братец!» Отрываясь от родной почвы, персонажи словацкой литературы вспоминают прежде всего о горах (например, у поэта И. Краско).

В словацком языке, с его относительно небогатой синонимикой, много слов для обозначения горных или холмистых реалий. Так, русское «откос, склон» передается словами

«grúň», «stráň», «svah», «úbočie». Два слова обозначают долину, четыре — ручей (в том числе горный). Короткое слово «hoľa» — это поэтический горный луг. Как бы просвет среди торчащих гор, подобно «прогалине» — «čistinke» (голое, чистое место).

Очень важными были горные символы у романтиков (1840–1860-е годы). Эти символы рождали представление о свободе и стойкости национального характера (например, «орел татранский» — название печатного органа романтиков). С горами связана, в частности, плодотворная яношиковская традиция, идущая от фольклора, которую романтики активно разрабатывали. Юрай Яношик (начало XVIII в.) — национальный герой, реальное историческое лицо, в преданиях и песнях он выступает как благородный разбойник, вершитель социальной справедливости. Яношика и его дружину называли также «горными ребятами», связывали места их обитания с неприступными горами (легендарная Кралёва Голя). Вот как представлены эти разбойники в поэме романтика Яна Ботто «Смерть Яношика» (1862):

Разгорелось пламя на Кралёвой Голе.

Кто костер разводит? Молодцы на воле.

...

Как костер над Гроном жарко разгорится,
городов двенадцать озарят зарницы.

...

Лес высокий, темный — угол их укромный,
долы травяные — пашни их родные,
а на горной круче замок гонит тучи:
то ли не свобода для парней везучих?!²

Горная природа как незамутненный источник человечности, естественной доброты — часто встречающийся мотив в стихах Павла Орсига-Гвездослава, титана словацкой поэзии (отождествлявшего себя с Прометеем — здесь несвобода парадоксально связана со скалой). В горах расположен домик лесника Чайки, семья которого — в созвучии с природой — образец патриархальной нравственности (поэма

«Жена лесника», 1884–1886). Поэма открывается обращением автора:

Приветствую я вас, леса и горы,
от всей души приветствую я вас!

...

...Вновь к жизни возвращаете вы нас,
вы воскрешаете, сил придаете,
вы – жгучих ран целительный бальзам...³

Ландшафтные мотивы – родные словацкие, горные, и холмисто-равнинные чешские – весьма значимы в поэзии символиста Ивана Краско. Однообразный ландшафт чешского местечка, где работал молодой инженер-поэт, усиливал печально-туманное мировосприятие в его стихах. В словацких горах умиротворяется душа («Сегодня»), цветы из горного леса, присланные любящей женщиной, – прекрасный символ ее любви, облагораживающего влияния («Горные цветы вянут» – оба из сборника «Стихи», 1912). Кстати, «hoga» и «hõgnu» – обозначение и горы, и леса; «hoga šumí» – «лес шумит».

Любовь к родным местам, чаще горным пейзажам, – постоянная тема в словацкой поэзии XX в. Поэты в большинстве своем были уроженцами деревень и местечек в провинции, тяга к родине у них – неиссякающий импульс для вдохновения. Даже у Мирослава Валека, крупнейшего поэта второй половины века, – уроженца старинного города Трнавы, центра католической культуры – умиротворяющие переживания связаны с сельской местностью, противопоставленной урбанистике (цикл «Равнина», сборник «Прикосновения», 1959). «Равнинное начало» есть и в композиции другого видного поэта, Яна Бузаши – «Равнина, горы» (1982); поэт использует другое слово, нежели Валек («pláň», не «rovina»), и ландшафтные реалии Словакии стали у него источником философских раздумий о судьбе народа.

Настоящим певцом словацкого ландшафта был поэт Андрей Плавка (1907–1982), которого выдающийся литературовед Ян Штевчек в личной беседе назвал «послед-



Мартин Бенка.

Песнь равнины. 1919.

Музей Мартина Бенки. Словакия, город Мартин

ним словацким штуровцем»*. Будущий поэт родился в деревне Липтовска Сиельница. Липтов — область в Средней Словакии, сердцеvine страны. Из этих краев происходили, в частности, крупнейшие романтики Янко Краль и Само Богдан Гробонь; последний, уроженец той же деревни, изначально был для Плавки вдохновителем. Липтовские реалии (горы, долины, реки) стали определяющими в поэзии Плавки. Милош Томчик писал: «Бесспорно, Плавка лучше всего понимает Липтов, где знает каждую деревню, каждую долину, горные откосы и змеистые, узкие тропы, запах смолы и журчание ручьев, жар августовского солнца и нос-

*Штуровцы — романтики и, шире, — сподвижники Людовита Штура (1815–1856), поэта, ученого, общественного деятеля.

тальгию ноябрьской изморози и где ему необычайно близки психика и менталитет тамошнего человека»⁴. Сам характер местности был способен предопределить возвышенность и таинственность в поэтическом осмыслении действительности, привязанность к яношиковской традиции, идущей из этих краев. Романтическое начало выразилось и в любви Плавки к форме народной песни, программно культивируемой штуровцами.

Два первых сборника Плавки (1928 и 1940) не состоялись как литературные события. Зато третья книга, «Три ветви Липтова» (буквально «Три прута Липтова», 1942), по словам Павла Штевчека, была столь своеобразна, «что навсегда обеспечила ему прочное место в истории словацкой поэзии XX века»⁵. В годы войны поэт обращается к символике родного края, его богатой природы. Притяжение Липтова проявится и через пятнадцать лет, в «продолжении» поэмы, «Спустя годы» (вместе с «Тремя ветвями» издано под общим заглавием «Липтовская свирель», 1957). Стремясь уйти от схематизированной социалистической поэзии (и все же платя ей определенную дань), Плавка обращается к своей аутентичной теме.

«Географические» мотивы словацких гор и долин цепочкой пронизывают и первую часть сборника «Стланик» (1958), в которой сиюминутная радость от социалистических преобразований вытесняется стойкой любовью к родному ландшафту в его вечно притягательной красоте и величии.

«Три ветви Липтова» — лиро-эпическая поэма, в которой чередуются три песенных фрагмента с энергичными ритмами и три преимущественно описательно-рефлексивные части, написанные «менее эмоциональным» шестистопным цезурованным ямбом. Такую же композицию имеет и поэма «Спустя годы». Основная идея «Трех ветвей...» — возвращение к родным корням, к дому-убежищу. Природа у Плавки одушевлена, она волшебным образом оживает под его пером, Липтов окутан сказочной дымкой, идущей из детства, и при этом поэт описывает реальный ландшафт, текст пестрит географическими названиями, само звучание которых пробуж-

дает у автора сладостно-ностальгические чувства. В свою очередь, Липтов должен открыться ему, вновь приобщить к своим тайнам – такая мысль звучит в обеих поэмах. «Три прута Липтова» – магический жезл («*šarovný prút*» – «волшебная палочка»), который целительно действует на «искалеченную жизнь» лирического героя (буквально «жизни моей культуры»).

Во вводной «Песне» говорится о возвращении в Липтов. Плавка создает характерный для словацкой поэзии контраст свободной, естественной природы в сельской местности и изломанного, враждебного человеку пейзажа большого города:

...Прутик, хлыстик вихрей // ностальгию мне играет
и под крутым небосводом // меж равнин,
и где клочок травы // во дворах больших городов стонет,
пока его не задавит // закопченная стена⁶

Поэт сразу же вводит свои излюбленные географические символы: гору Кривань, реку Ваг и чаще всего встречающуюся в его поэзии Белую Скалу (*Biela skala*), воплощение свободолюбия и справедливости. Липтов – место,

по-разбойничьи где дышит // еще Белая Скала (*s. 128*).

Песня лирического героя адресована прежде всего пастуху в горах, своего рода хозяину этих мест – старому Яно, который (вместе с Белой Скалой) появляется и в поэме «Спустя годы».

Фрагмент «Возвращение» уже названием указывает на свое основное содержание: таинство воссоединения с особым миром гор, в который герой возвращается, «как форель в горные ручьи», чтобы «вырезать окошечко надежды, которая сохлась. // Окошечко диких гор, вечной о нас заботы» (*s. 129*). Поэт подчеркивает вечность, незыблемость системы утесов, ручьев и долин, «правду скал» (*s. 131*). Он намечает координаты своего Липтова – это также становится устойчивым символом родины, проходящим через обе поэмы:

От запруды Кралёван до Штрбы кадыка жесткого,
от гривы Сивого до хребта Дюмбиера...(*s. 131*).

Сюжет первой поэмы намечен календарным временем: приход зимы, а затем — весны, засыпание и пробуждение природы, крестьянские заботы. Горы персонифицированы (Белая Скала, Кривань и др.):

Для пира // повар Дюмбиер пускает белую // лапшу —
Острый Верх постель себе стелет,
Салатин торопится снять // запачканные башмаки (*s. 134*).

Горы, как и у Гвездослава, живут в согласии с людьми, обитающими на этой земле. Им вторят реки: Ваг принимает в объятия срубленный лес.

Вниз, плотогоны, вниз до Комарна,
пока слезы Липтова Дунай не воссет... (*s. 138*).

«У очага» (название повествовательного фрагмента) пересказываются предания и исторические события. Это и жизнь легендарного Яношика, и штрихи безымянных судеб — ремесленники на отхожих промыслах, переселенцы вплоть до «котла Америки», простой народ, страдающий под гнетом власть имущих, — и деятельность героев XIX в., участников штуровского движения за национальные права словаков. Штуровцев Плавка («последний словацкий штуровец») связывает с вольнолюбивой традицией Яношика, называя их «пророческими корсарями», — горы отождествляются с непокорной стихией моря:

Из колыбели каменной, из-под покрова хвои,
из объятий кремня, жаждающей песней речек
по-дикому крешенные...
выбежали корсары... (*s. 139*).

История и география у Плавки соединяются: кульминацией штуровского движения стал 1848 год, когда, в частности, в

городе Липтовский-Микулаш была принята революционная программа «Требования словацкого народа» (10 мая). «На граните липтовском впервые захрипела коса» – так передал сопротивление словацкого народа поэт (s. 139). Как пишут современные историки о событиях 1848 г., «впервые на официальном уровне прозвучало понятие “словацкая территория”, впервые на политической сцене выступил словацкий национально-политический орган (Словацкий национальный совет), впервые под национальными символами сплотилась часть этноса...»⁷. Национальные символы – образы, навеянные Татрами (см. выше).

Песенный фрагмент «Зовет вихрь, зовет» этой строчкой также продолжает шутовскую традицию: «Boli časy, boli» (С. Халупка), «Hogí ohník, hogí» (Я. Ботто). «Зов вихря» обусловлен весной. Меняется природа – и наступает время подготовки крестьян к севу. Плавка использует богатую образность на основе антропоморфизма, например: «Откоса Лактибрады // линяет белый ус – // насмешливо ее похлопывает // подснежника шапка: // я тут, я уже тут»; «Пока отец Кривань // сбросит перины, // его детишки // совьют ему венки // из буковой листвы» (s. 142, 143). Пробуждение природы ассоциируется с разбойничьей традицией, а через образ юнака Валибука – непосредственно с поэзией С. Халупки.

Тысячу раз тебя песня эта пробуждала,
Белая Скала.
Под нее вылезали с мечтой о разбое
молодцы твои (s. 144).

Последняя часть поэмы называется «Тоска красоты» – заглавие скорее символистское. Здесь развита тема весеннего пробуждения природы, которое переходит в любовное томление, насыщенное плодотворными соками, и начала выгона скота на горные пастбища и полевых работ. Обнаруживается у Плавки и такая словацкая достопримечательность, как обширные пещеры в горах, самая знаменитая из них – Деменовска. Сталактиты в ней растут, словно живые, и их рост отмеряет время веками. Отчего же возни-

кает «тоска красоты»? Очевидно, оттого, что народ на лоне великолепной природы столетиями жил трудно и бедно, да и в 1940-е годы не благоденствует. Горы придавали ему духовных сил, но не обогащали материально. В нужде можно и не заметить окружающей красоты. С другой стороны, лирический герой сам тоскует по красоте, с которой он разлучен в городе, а красота по-своему тоскует по поэту, который способен ее воспеть.

Один из основных мотивов поэмы «Спустя годы» – верность героя родному краю. Композиционно поэма повторяет «Три ветви Липтова», содержит повторы наиболее важных строк последней, в том числе о «трех прутах Липтова» и о пространственно-географических координатах «липтовских песен» Плавки. Новыми стали темы уже ушедших матери и отца. На кладбище в родной Сиельнице прибавилось могил, и верность близким – часть большого чувства к родине. Плодоносят посаженные отцом яблони, а ветерок в песенном фрагменте, гнездящийся под Белой Скалой, рассказывает о матери героя, воплощенной в растениях, в горном потоке и отовсюду ласково заговаривающей с сыном. У героя все богатство – его стихи, с ним он возвращается к Белой Скале, «гор мне не хватает, как олененку»; «я в песен отзвуке, которые все время во мне жили, // гимн любви к Липтову и в смерти довершу», – за это и будут его вспоминать соотечественники (s. 173–174). Горы всегда узнают и приветят верных им людей, отвергнув неподходящих: «горный лес справедлив» (s. 159). Перемены в жизни этих мест, связанные с социалистическими преобразованиями, мало затрагивают собственную жизнь гор и долин, и Плавка в стихах не склоняется к громким декларациям, смягчая формулировки личностным отношением к природе, например:

Эх, горы Липтова, вы гордо смотрите
на народ свой свободный от Хоча до Криваня –
я с вами земли свои здесь до края полей Штрбы
взглядом ласковым взволнованно окидываю,
как хозяин в надежде над урожаем,
охраняя его вечно перед любой мира угрозой (s. 159).

Символика гор и долин...



Мартин Бенка.
На литовских холмах. 1922.
Словацкая национальная галерея. Братислава

Липтовские корни помогли Плавке отойти от схематично-оптимистических стихов примитивно понятого социалистического реализма, обратиться к обманчиво простым горным реалиям и создать достойное, хоть и не столь сильное, продолжение «Трех ветвей Липтова».

В первом разделе сборника «Стланик» топонимы обычно вынесены в заголовок частей: «Суха Долина», «Вечер у Дунайца», «От Оравы», «Стречно» и т. п. Это горы, долины, реки, целые области (Орава). Слово «kosodrevie», или «koso-drevina», переводимое как «стланик», означает «высокогорный хвойный кустарник»⁸, нечто вроде сосны. Каждую из пятнадцати частей цикла составляют пять и затем три четверостишия, отграниченных и завершенных двустушиями, обычно варьирующими одну и ту же фразу. Плавка пользуется трехстопным ямбом с женской клаузулой, применяет в основном перекрестную рифмовку, усиливая песенный характер стихотворений. Поэт действительно воспеваает родные и сопредельные края – Липтов, Ораву, Горегронье; некоторые части посвящены местным растениям – стланику, горечавке, клену (упомянутому в народной песне). Завершающая часть – «Тысячелетняя липа» – адресована Братиславе. Много топонимов и в тексте стихотворений, порой они известны только землякам автора. В начале цикла Плавка пишет:

Сызмала я мечтаю с тобой (*стлаником*. – Н.Ш.)
на Остром, Белой Скале,
выйти из долин, тихих желобов,
ущелий – на вершины... (*с. 11*)⁹

Соблазны природы южных стран не заставили лирического героя изменить своему суровому гористому краю. Свою сдержанную силу, устойчивость герой сравнивает с выносливостью горного кустарника. Силу небес (в окраске цветка) и земли (в корнях) соединяет в себе горечавка, на которую похожи стихи поэта. Очень значим в стихах пятидесятилетнего Плавки мотив детства, например: «Послушаюсь детства живого, // по горам разбросанного, // что сразу мятежно // на старые тропки гонит» («От Оравы», *с. 23*). Самостоятельным

мотивом становятся образы рек: это Быстра, Дунаец, «Ваг вспльчивый, липтовец упрямый» («Стречно», с. 35), Грон, который «опять примет сына» («Жди меня, Горегронье», с. 31). Течение воды может обострить ощущение ушедших лет («Быстра») или просто навеять лирическую картину («Вечер у Дунайца», «Ивы у Вага»). Мотив выхода из долин и ушелый на вершины гор соответствует стремлению преодолеть «тяжесть лет» («Квачианской долиной»), повторить свои детские переходы, доказать сохранившуюся силу. Долина детства «влечет меня к себе опять /.../, чтобы я подпер голову // камнем кремнистым, // забыл о зное // и буковой листве // взгляд отдал иссякший, // чтобы он красоты наполнил // и вверху над скалами // оперся на небеса» («Просиецка долина», с. 27). Это отсылает нас к гвездославскому восприятию красот природы. Реки поют песни, созвучные песням поэта: «И Ваг играет, цимбалист...» («Ивы у Вага», с. 29); «Без меня не вей мелодии... я умер бы от немоты // без тебя, без долины» («Жди меня, Горегронье», с. 32; Горегронье – область верхнего Грона, часто поэтизируемой реки). Языческий мотив колдовского танца природы в горах появляется в «Чертовице»: «В Перуновом старом проклятье // вертят Чертовицу» (с. 33).

История оживает в стихотворении «Стречно», но Плавка, в отличие от официальной поэзии 1950-х, приглушает противопоставление горестного прошлого и радостного настоящего тем, что новое у него связано с весенним пробуждением природы, «фиалочкой молодой», «зацветшей новой весной // на диких скалах Стречна» (с. 35). Связь времен прослежена и в «Тысячелетней липе» (старый славянский символ). Сама природа поддерживает надежды стареющего поэта на вечное обновление жизни.

Традиционные мотивы словацких гор, их вершин и склонов, долин, горных лесов, пастбищ и ручьев Плавка соединил в романтические картины прекрасного и свободолобивого края, где природа одушевлена и живет издавна рядом с человеком, храня в себе исторические деяния, мечты сотен тысяч людей и индивидуальные судьбы. Собственно, она наделена человеческими качествами обитателей этой земли. Реальный горный ландшафт вдохновил Плавку на поэтиза-

цию и символизацию, и в словацкой литературе появились яркие и неповторимые произведения о мире Липтова и других областей Словакии, написанные поэтом, рожденным под Белой Скалой.

Итак, в словацкой традиции, во многом романтической, словак – это житель «земли под Татрами», вольнолюбивый и отважный, как горный орел или скрывающийся в горах Яношик, неустойчивый на пути к свободе, как стремнина, незыблемый в своих нравственных основах, как татранские скалы, корнями связанный с родной природой, с дорогами сердцу именами-топонимами.

¹ История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. М., 1995. Т. 1. С. 257.

² *Ботто Я.* Смерть Яношика (отрывки) // *Голоса столетий: Антология словацкой поэзии.* М., 2002. С. 113. Здесь и далее перевод автора статьи.

³ *Гведослав П.О.* Из поэмы «Жена лесника» // *Голоса столетий.* С. 124.

⁴ *Тотčík М.* *Básnické retrospektívy.* Bratislava, 1974. S. 209.

⁵ *Literatúra v epoche socializmu // Dejiny slovenskej literatúry.* Bratislava, 1984. S. 630.

⁶ *Plávka А.* *Pramene.* Bratislava, 1972. S. 127. Перевод подстрочный. Далее цитаты по этому изданию.

⁷ История Словакии. М., 2003. С. 247.

⁸ *Krátky slovník slovenského jazyka.* Bratislava, 1989. S. 164.

⁹ *Plávka А.* *Úroda.* Bratislava, 1973. Далее цитаты по этому изданию.

ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Поэзия русского футуризма как целостное литературное явление не пользуется симпатией широкого читателя — и это несмотря на то, что крупнейшие его представители (Маяковский, Хлебников, Северянин, молодой Пастернак) давно уже возведены в ранг мэтров. Как ни в какой иной поэтической школе, здесь крутое разделение на классиков и второстепенные фигуры. По-видимому, в данном случае играет роль не просто уровень дарования или отличающее футуристов далеко не всегда удачное словотворчество. Все дело в исходной позиции, резко противоречащей опыту классической русской поэзии XVIII—XIX вв.

Начиная с Ломоносова поэзия была нацелена либо на чтение вслух (декламацию), либо на пение. Богатство звуко сочетаний, игра гласных — все сближало поэзию с музыкой. Великие русские поэты достигли подлинной виртуозности звукозаписи стиха. Достаточно вспомнить пушкинскую игру на «о»:

... упоительный Россини,
Европы баловень, Орфей.

Лермонтов также был мастером звукозаписи; недаром он писал:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм, как, например, на «ю».

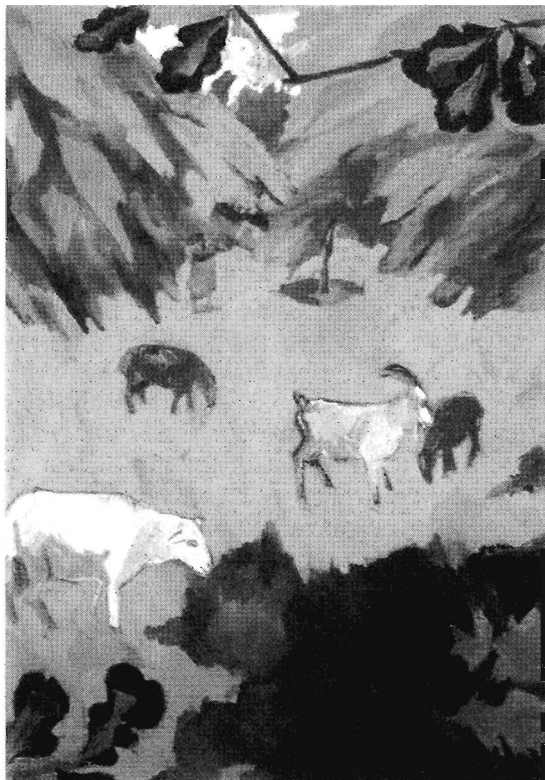
Близость поэзии и музыки никогда не подвергалась сомнению. Футуристы решительно порвали с этой традицией. Они

сбросили ее «с корабля современности» вместе с Пушкиным. Неслыханным новаторством было то, что они связывали поэзию не с музыкой, а с живописью. У Маяковского:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана.

Вся атрибутика этого хрестоматийного стихотворения чисто живописная. Фактически здесь переданный словами кубистский натюрморт. Даже больше: поэт показывает технику создания такого натюрморта — просто «плеснувши краску». Он не видит принципиальной разницы между стихотворением и картиной. Вообще, футуризм в живописи заявил о себе раньше футуризма в литературе.

Свой поэтический голос футуризм обрел в первых стихотворениях и поэмах Хлебникова. Но Хлебников требовал: «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»¹. Он мотивировал это тем, что «живопись всегда говорила языком, доступным для всех»². Цель современной живописи: «создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире»³. Задача выполнима, ибо «народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке»⁴. Такие заявления не могли не привлечь молодых художников. Живопись представлялась именно тем искусством, которому предназначено обновить жизнь на земле. Футуристами называли себя М. Ларионов, К. Малевич, П. Филонов, О. Розанова. Подписи некоторых из них стоят под футуристическими манифестами. Маяковский и Д. Бурлюк были воспитанниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Если Д. Бурлюк всегда оставался скорее художником, чем поэтом, то Маяковский пришел к поэзии от живописи (то же можно сказать и о Е. Гуро). Молодой Маяковский неоднократно говорил, что он «видит» свои метафоры. Их напряженная, нервная сила настолько захватывающа, что передается читателю, для которого «пожар сердца» — чисто зрительный образ,



Наталья Гончарова.
Пейзаж с козой. 1908.
ГТГ

а отнюдь не словесная игра. Даже, казалось бы, забыв о живописи, Маяковский сохранил на всю жизнь художественное мышление. (Впрочем, Д. Бурлюк считал: у Маяковского, по большому счету, не было данных стать живописцем, потому что живопись требовала постоянного усидчивого труда, к которому крайне эмоциональный Маяковский не имел склонности; он находил у Маяковского блестящие способности к рисунку, шаржу⁵). Ведь построение стихотворной строки «лесенкой», по сути дела, обусловлено именно этим; каждый смысловой элемент ее занимает свое, строго отделен-

ное от остального, место — совсем как на полотнах кубистов. Недаром «лесенка» не привилась в русской поэзии и так и осталась характерной особенностью индивидуального стиля Маяковского.

Однако футуристы только претендовали на вселенский размах. По сути дела, рамки их поэтики были достаточно узкими. Они ориентировались сугубо на новейшие течения живописи (фовизм, кубизм, лучизм). Это яснее всего видно по их восприятию природы, которая была для них просто картиной. В. Кандинский вспоминает, что он по-настоящему понял живопись, увидев на импрессионистской выставке в Москве «Стог сена» К. Моне. Правда, эти слова в писаниях русских футуристов и близких к ним художников выглядят чуть ли не исключением. Прекрасно зная и парижскую живопись, и искания своих итальянских собратьев, они предпочитали свой собственный «русский вариант» — и не только не апеллировали к Западу, но всячески отрешивались от него, подчеркивая свою самостоятельность. Тем не менее сам термин кубофутуризм происходит из слияния кубизма (парижского художественного течения) и футуризма.

По-настоящему жизнь природы интересовала футуристов «не очень». К ее внутреннему бытию они оставались глухими. Даже больше: они фактически отрицали ее. Своей целью футуристы считали не отображение окружающего мира, а творение его. Малевич писал в одном из своих манифестов: «Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели — творчества, к господству над формами природы»⁶. В своих суждениях Малевич категоричен: «Природа есть живая картина, и можно ею любоваться... Повторить ее есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое»⁷. Итак, «на художнике лежит обет быть свободным творцом, а не свободным грабителем»⁸. Не будет лишним вспомнить в этом контексте знаменитый парадокс О. Уайльда о том, что лондонские туманы придуманы художниками.

На практике, в лучшем случае, футуристы рисовали полотна с преобладающим единым цветом (или резко контрастными цветами) в духе перечисленных выше художествен-

Футуристический пейзаж...

ных направлений. Да и сами они вовсе не считали футуризм новой живописной школой, а скорее новой эстетикой⁹. Переходя от живописи к поэзии, отметим, что таковы хлебниковские ландшафты:

Выступы замок простер
В синюю неба пустыню.
Холодный востока костер
Неба встречает богиню.

«Мария Вечора»

Как осень изменяет сад,
Дает багрец, цвет синей меди,
И самоцветный водопад
Снегов предшествует победе.

«Поэт»

Очень похожее можно отметить и у других футуристов, например у Д. Бурлюка:

Зеленый дух, метнул как смело камень
В глубь озера, где спали зеркала,
Взгляни теперь, как ярый вспыхнул пламень,
Где тусклая гнездилась мгла.
Как бессердечен ты, во мне проснулась жалость
К виденьям вод, разрушенным тобой.
Тебе сей миг сдержать хотелось малость
Над бездной праздно голубой.

У футуристов подобное непосредственное обращение к природе редко. Хлебников представлял исключение. Его, единственного из них, мало интересовал город. В противовес своим собратьям, он предпочитал коня автомобилю. Принципиальные урбанисты, те создавали новую «мифологию мегаполиса». Хлебникову же более по душе был славянский фольклор. (Впрочем, подобный же интерес к фольклору испытывали фовисты.) Ему были нужны лес и степь, где он мог беседовать с вилами, лешими и русалками:

Когда лесной стремится уж
Вдоль зарослей реки,
По лесу виден смутный муж
С лицом печали и тоски.
.....
На зов спешит певца подруга —
Золотокудрая девица.
Пылает взоров синих колос,
Звучит ручьем волшебным голос!
И персей белизна струится до ступеней,
Как водопад прекрасных гор.
Кругом собор растений,
Сияющий собор.

«Лесная дева»

Переключка Хлебникова и Филонова — поэта и живописца — очевидна. Но даже самый близкий по духу к Хлебникову из поэтов-футуристов В. Каменский все же сильнее тяготеет к городу, чем к природе Камы, в любви которой он клялся много раз. Иначе как объяснить следующие строки, сделавшие его скандально знаменитым?

..... — заведем граммофон.
.....
Я хочу один — один плясать
Танго с коровами
И перекидывать мосты —
От слез
Бычачьей ревности
До слез
Пунцовой девушки.

Своеобразное положение в среде футуристов занимал молодой Пастернак. Он не входил в крайние футуристические группировки. Вместе с С. Бобровым и И. Аксеновым он составлял объединение «Центрифуга», выделявшееся интеллектуализмом и отнюдь не декларировавшее свой разрыв с предшествовавшей культурой. В молодости Пастернак ко-

Футуристический пейзаж...

лебался в выборе жизненной стези. Первоначально он хотел стать музыкантом. Писать стихи он начал сравнительно поздно — когда ему было уже двадцать два года. Тем показательнее, насколько сразу же Пастернак оказался в тенетах поэтики футуризма. Музыка уступила место новейшей живописи. Вот типичный пример смещения планов, характерный для пейзажа кубизма:

Как бронзовой жарой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

Это одно из первых стихотворений Пастернака, датированное 1912 г. Заключительные строки его:

... Сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой,

наверно, самые «кубистские» из всех. Молодой поэт представляет декабрьскую ночь следующим образом:

Булки фонарей и пышки крыш, и черным
По белу в снегу косяк особняка.

Налицо нарочитый контраст белого и черного на фоне подчеркнутой угловатости городских строений.

Подчас молодой поэт достигает исключительной художественной выразительности; но, представляется, что реальные впечатления природы сами по себе в его сознании складывались в живописное полотно, причем такое, место которому только на выставках «Бубнового валета». Например, стихотворение «Урал впервые»:

Гремя, опрокидывались нечаянно задетые
Громады и бронзы массивов каких-то,
Пыхтел пассажирский. И, где-то от этого
Шарахаясь, падали призраки пихты.



Роберт Фальк.
Пирамидальный тополь. 1915.
ГРМ

Невольно вспоминается трясущаяся, как в пляске святого Витта, Москва А. Лентулова. Футуристы справедливо считали, что застывшей, устойчивой природы просто не существует. Природа всегда в движении, в бесконечной трансформации. Но старая живопись намеренно этого не замечала. Р. Якобсон писал: «Статическое, одностороннее, обособленное восприятие – живописный пережиток – нечто вроде классических муз, богов и лиры»¹⁰. Новое искусство навсегда покончило с эстетикой статики. Кубизм разрезает природу, словно ножом, на плоскости и квадраты, выявляя при этом ее кинематику.

Пастернак видит природу монохромно. Его глаз – не глаз импрессиониста. Из всего спектра он выбирает всего лишь один оттенок, причем вовсе не тот, который является преобладающим, а, наоборот, который должен лучше всего выразить субъективное настроение поэта. Поэтому-то его эпитеты чаще всего привязаны не к конкретным предметам, а к общему состоянию природы:

Луга мутило жаром *лиловатым*

или

Нет сил никаких у вечерних стрижей
Сдержать *голубую* прохладу.

Однако столь же монохромен и субъективен Пастернак и при подходе к строго определенным предметам и явлениям:

Синее оперенья селезня
Сверкал над Камою рассвет.
(«*На пароходе*»)

Село в *серебряном* плену
Горит белками хат потухших.
(«*Мельницы*»)

Всюду наблюдается отказ от импрессионистского видения в пользу густого локального цвета – именно то, что было принципиальной установкой, скажем, фовизма. Стоит вспомнить в этой связи разъяснение Ю.М. Лотмана: «Между жизненными ситуациями и «лирическими ситуациями» поэтического текста располагается определенная кодирующая система, которая определяет то, как те или иные явления из мира реальности преломляются в конструкции текста»¹¹. В данном случае подобный код налицо.

Возвращаясь к первому примеру, невольно задаешься вопросом: действительно ли у селезня синее оперение? Или таким оно видится при первых лучах солнца? А может быть, «синий селезень» Пастернака – просто подобие «оранжевых коров» и «красных коней» М. Ларионова, Н. Гончаровой и пр.



Роберт Фальк.
Красный дом. 1910.
ГРМ

Нельзя не отметить у молодого Пастернака своего рода «очеловечивание» природы. Так, перед июльской грозой у лип «отсыхает язык», «липнут листья к небу»; после же дожда «у тополя жилы полопались». Из этих примеров видно, что поэт в своих ассоциациях заходит очень далеко. В свое время о футуристической «поэтике ассоциаций» писала Л. Гинзбург¹². По ее утверждению, футуристы освободили слово от многочисленных наложенных на него историко-культурных ограничений. Представляется, что здесь ключ к образному мышлению Пастернака. Пожалуй, только у Хлебникова, наделявшего даром слова не только деревья, но и камни, можно найти подобную метафоричность. Конечно, и тот, и другой исходили из подлинных природных впечатлений. Вновь вспомним Лотмана: «Факты жизни могут стать

сюжетом поэзии только определенным образом трансформировались»¹³. Истина в том, что поэзия отнюдь не лирический дневник, а скорее творимый миф. Может быть, одной из самых ярких иллюстраций этих слов является книга «Сестра моя — жизнь», которую просто невозможно представить как плод неудачного романа поэта; слишком «космично» его мировосприятие:

Как были те выходы в степь хороши!
Безбрежная степь, как марина!
Вздыхает ковыль, шуршат мураши
И плавает плач комариный.

.....
Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

В среде футуристов Пастернак был «крайним правым». Он отнюдь не приписывал себе роли новатора. Как поэт, он был проникнут острым ощущением того, что быстро текущая жизнь, вечно обновляясь, воспроизводится. Ни о какой ломке старой культуры у Пастернака не было ни слова. Рядом с Маяковским он подчеркнуто традиционен, но именно это и составляет его индивидуальность. Тем показательнее после всего сказанного то, что ранние стихи Пастернака пестрят «родимыми пятнами» футуризма.

Подводя итоги, следует подчеркнуть умозрительность футуристического ландшафта. Поэты-футуристы воспроизводят природу «из себя». Кажется, ее реальная жизнь их не волнует. Они стремятся обновить природу точно так же, как они обновляли слово. Хлебников писал в черновике письма В. Каменскому в начале 1909 г.: «Мы новый род людей-лучей. Пришли озарить вселенную»¹⁴. Отсюда отталкивание футуристов от живописи — единственное из искусств, которое они считали естественным языком человечества. «Солярный космизм» Маяковского — поэтическая аналогия «лучизма» Ларионова. Но ведь впервые «лучизм» дал о себе знать

в приведенной выше декларации Хлебникова, пусть и не адресованной широкому читателю.

¹ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.

² Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 621.

³ Там же. С. 619–621.

⁴ Там же. С. 621.

⁵ См.: Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 61.

⁶ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2003. С. 30.

⁷ Там же. С. 36.

⁸ Там же.

⁹ См.: Якобсон Р. Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 415.

¹⁰ Там же.

¹¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 83.

¹² См.: Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб., 2001. С. 9.

¹³ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 104.

¹⁴ Цит. по: Поляков М.А. Велемир Хлебников. Мировоззрение и поэтика // Хлебников В. Творения. С. 11.

БАЛКАНСКАЯ АТЛАНТИДА.
ЛАНДШАФТНЫЕ МЕТАФОРЫ В РОМАНЕ Д. УГРЕШИЧ
«ФОРСИРОВАНИЕ РОМАНА-РЕКИ»

Балканский ландшафт как естественный природный рельеф рассматривался в современной гуманитарной науке в качестве фактора, определившего менталитет и культуру региона. Разнообразие природных условий, отразившихся в ландшафте Балкан – горы и долины, реки и изрезанная линия морского побережья – все это соответствует пестрому многоголосию культур и конфессий населяющих регион народов, издавна сосуществующих на небольшой территории. Одновременно балканский ландшафт исследовался и в ракурсе результата цивилизационной деятельности народов региона (в частности, этрусков). Подобная размещенность ландшафта в зоне взаимодействия природы и культуры – в его двуобращенности – заставляет рассматривать естественный рельеф региона как зеркало происходящих здесь художественных событий.

Одно из основных свойств балканского ландшафта – его граничность: разнообразие природы на сравнительно небольшой территории акцентирует сам переход – от гор к долинам, от побережья к морской глади. Граничность определила и свойство балканского менталитета: разнообразие наций, языков и конфессий раскрывает себя также в модусе границы, т. е. как столкновение-переход, соположенность разного, единство *своего* и *другого* через осознание несхожести. Значим сам стык и шов – будь то горный перевал, кромка земли, иноязыкий сосед. Эту граничность можно прочесть и в развертывании ландшафта во времени, в своего рода темпоральном ландшафте. История балканских народов – это

котел непрерывных войн и перемирий, внезапно возникающих и столь же внезапно исчезающих государств.

В плане осмысления человеческого существования значимость границы на Балканах проявляет себя в особой ориентированности культуры региона на фюнеральный код. Погост, кладбище, мемориальный ансамбль воплощают идеи границы — между мирами живых и мертвых, между прошлым и будущим. Не случайно весьма пристальное внимание исследователей уже многие десятилетия приковано к неясным по своему происхождению и символике рельефов средневековым стечкам — надгробным стелам, которые находятся, главным образом, в Боснии и Герцеговине, этом средоточии балканской граничности этнокультурного ландшафта. Также не случайно в XX столетии именно в Югославии возникла своеобразная ландшафтная мемориальная архитектура Богдана Богдановича, снискавшая общеевропейское признание. Идея границы в сознании балканского человека проявляет себя и в его склонности к автодеструкции, примеров чего в новейшей истории Югославии несть числа. Настоящее исследование и посвящено такой деструкции — предчувствию актуализации модели Атлантиды на Балканах посредством художественной интуиции.

Граница как особенность балканского ландшафта, а также принцип автодеструкции, нашли отражение не только в произведениях архитектуры, но и в литературе. Наиболее яркий пример — роман современной хорватской писательницы Дубравки Угрешич, проживающей ныне в эмиграции, «Форсирование романа-реки» (1989), который интересен прежде всего с этой точки зрения. Он может быть рассмотрен как паралитература: его метатекстуальность содержит в себе уровень, на котором обнаруживается образ носителя ментальности региона. В статье анализируется одно из свойств этой ментальности — переживание ландшафтной границы (в данном случае — реки и ее метафорического переноса) в качестве способа самоидентификации, находящего в конечном итоге выражение в нейтрализации крайностей пограничной зоны и — как следствие — самоликвидации.

Произведение построено в соответствии с канонами постмодернизма: отчетливо просматриваются дезавтоматизация приема, интертекстуальная орнаментика, иронический модус. Роман принадлежит к жанру произведений о литературе, метатекстуальная его структура ярко выражена. Композиция – рамочная. Основное повествование происходит на международном литературном симпозиуме в Загребе. Нарративная структура романа полиморфна. Здесь нет единой сюжетной линии, имеет место ироническое (в том числе с элементами самоиронии) обыгрывание ментальных стереотипов среды. Произведение насыщено интертекстуальными аллюзиями, легко узнаются реальные прототипы загребской литературной братии. Повествование обрамлено метатекстуальной рамкой – фрагменты «дневника» автора с введением «реальной» жизни – например, описания бесед автора романа с Юрием Лотманом во время их встреч на Кубе.

План выражения в романе доминирует и задан экспликацией конструкции. Среди прочих дезавтоматизированных приемов выделяется фигура перечисления, основанная на сумме однородных синтаксически-нарративных членов. Роман построен как множество каталогов – их число в романе достигает 35. Мир литературы и то, что лежит за его пределами, представлены как гиперкаталог. Каталогизируется все – не только вещи, но и жизненные ситуации и литературные коллизии. Каталогизированы писатели (живые и мертвые), элементы быта (продукты питания и предметы обихода), жизненные ситуации от видов смертей до исчезновения рукописей. Коллаж каталогов обнаруживает неоднородность: в едином пространстве повествования соединены каталоги-перечисления, назывательные каталоги (список писателей на конференции), каталоги-объекты (например, на своих любовных свиданиях одна из пар персонажей руководствуется каталогом сексуальных поз). Перечисления составлены – грамматически и логико-семантически – из однородных членов, имена и предикаты встречаются в равном отношении. Количество компонентов в перечислении в среднем составляет число 10–15, наиболее длинные превышают 30, минимальное число – семь. Таким образом,

поэтику произведения можно назвать поэтикой каталога. Характер каталогизирования и стоящие за ним смыслы в романе Д. Угрешич являются фокусом нашего анализа, ибо они отсылают к принципу автодеструкции как свойству балканского менталитета, который (этот принцип), в свою очередь опирается на мотив границы, сюжетно обусловленный в романе реалией ландшафта: рекой и ее метафорическим осмыслением – романом.

Фигура перечисления, снижая семантический статус каждого отдельного элемента в перечислении, является риторическим эквивалентом деиерархизации ценностей. Это выражено в словах центрального инфернального персонажа романа – литературного шпиона Флагуса Ш. По его мысли, «унификация способствует процессу тотального контролирования» со стороны литературного менеджмента (ср. рассуждения о власти «organizer'a» в американском быту, а также об уподоблении *жизнь=супермаркет* в эссеистском романе Д. Угрешич «Have a Nice Day», New York, 1995). В метатекстуальном – «литературном» коде – идея деиерархизации соответствует идее доминанты ремесла в литературе, господства Сальери, комбинаторики приема.

Гиперкаталог – фигура перечисления – находит выражение в паратопологической модели: в мотиве географической карты: последняя упомянута десять раз. Ключевой мотив – карта Америки, забранная как картина в рамку и уподобленная мороженому, которое лижут лучи света, падающие в окно. Карта, уравнивающая страны и континенты («все мы пешки на шахматной доске жизни!»¹) вводит мотив полиглобализма как тождественности всех языков. Не случайно и язык подвергается каталогизированию: например, название романа одного из персонажей – хорватских писателей – переведено на восемь языков. Неупорядоченная множественность языков имплицитно вводит мотив Вавилонской башни. Последняя выступает в иронически сниженном виде, в эротическом коде – как ряд эвфемистических определений мужского детородного органа: «золотой палец» (название романа), «висюлька» (половой член персонажа), колбаса (эпизод посещения писателями колбасного заво-

да). «Телесность» башни соответствует и стереотипному обыгрыванию омонимичности лексемы «язык», ср. параллелизм: солнце лижет карту — любовница касается языком своего партнера («мой язык помнит холодящую гладкую поверхность пуговицы...»).

Многоязычие как условие некоммуникативности и гетерогенности пространства находит выражение в акцентированности границ. Мотив-концепт *граница* относится к числу наиболее значимых в романе. Важнейшие повороты сюжета связаны с пересечением границы между Западной и Восточной Европой — нелегальный переезд на Запад советского писателя Трошина, перевоз через границу рукописи чехом и т. п. Мотив пересечения границы государственной соединен с мотивом опредмеченной границы — двери, окна, зеркала, часто встречающихся в тексте. Так, акцентирована стеклянная стена (расподобленная идиома «железный занавес»); дверь концептуализирована как «порог» — перед ней ждут, в ней останавливаются, к ней прислоняются, чаще всего — стучат в закрытую дверь; окно выступает как разъединяющая стена-зеркало: «В темном стекле (окна. — *Н.З.*) он долго смотрел на собственное отражение»; окно концептуализировано в рамках иронически расподобленной интертекстуальной (пастернаковской) метонимики: «Закрыв окно, мой приятель Ненад сказал: “Началась новая эпоха”» (ср. у Пастернака: «Открыть окно — что жилы отворить»).

Мотив *границы* выстроен в романе в соответствии с постмодернистским принципом деконструкции — пересечения границы самого текста, семиотической границы в построении нарратива. Это пересечение обнаруживает себя в слиянии речи рассказчика с речью конкретного автора — в мотиве радикулита, от которого страдает писательница, а также в «документальном материале» (воспоминаниях о Ю.М. Лотмане, портретах реальных персонажей загребского литературного мира). Коллаж документа и фикции построен по принципу матрешки. При этом сам прием подвержен ироническому острашению: не случайно матрешка неоднократно упоминается в романе — она является знаком-индексом обыгрывания стереотипа.

Мотив пересечения государственной границы и связанные с этим трудности — различные запреты и опасности (перевоз рукописи, листовки и т. п.) — повышается до уровня экзистенциала введением в повествование мотива смерти, которая настигает советского писателя-невозвращенца Трошина. В иронически сниженной форме контаминация пересечения границы между странами (Запад/соц. лагерь) как переход между жизнью и смертью выражена в эротических катарсисах одной из героинь романа — секретарши Ванды. В этом персонаже близость Эроса и Танатоса обнаруживает себя в широком смысле: «Когда умирали общественные деятели, Ванда, в силу благородства натуры, не могла не отождествлять себя с ними, и единственное, что ей было доступно (помимо того, чтобы самой покончить с собой!) — это пройти через сладостный катарсический туннель так называемой малой смерти».

Роман насыщен смертями. Он открывается случайной смертью испанского писателя, приехавшего на Загребские литературные встречи. В процессе развития повествования гибнут: русский писатель Трошин, хорватский министр культуры, писатель Флобер. Смерть подана и в эвентуальном модусе — все ждут, что чех, у которого украли рукопись его гениального романа, покончит с собой. Поле смертей расширено виртуальным образом — в коллекции случаев смерти писателей от несчастного случая, которую представляет собравшимся Флагус (аллюзия на «Мертвые души», тем более, что сам Флагус напоминает Чичикова). Каталог смертей писателей от несчастного случая выступает как знак дегероизации и демифологизации созданного массовым сознанием образа писателя, как демонтаж историко-литературной иерархии. Содержащийся в романе гротескный список нелепо погибших писателей дополняет и не менее гротескный перечень утраченных рукописей, что, несомненно, отсылает к Булгакову. Фотографии писателей на постере съезда напоминают фото газетных некрологов.

Одна из главных причин смерти — акт перехода через границу: государственную — в случае невозвращенца Трошина, временную — в случае министра, водную — в случае испан-

ского писателя Жозе Рамона Эспесо. Последний случай вводит тему смерти как дезорганизирующего начала в случае сопряженности ее с границей (перечисление осложнений, которые влечет за собой смерть иностранца). Особое место занимает тема самоустранения – от самоубийства до демонтажа собственного его. Объекты, подвергающиеся в романе разрушению, многочисленны: физическое бытие писателя, собственное Я художника, миф о гениальной литературе, распад вещи (=фрукта) как страны (Куба), зримого облика (профессор Л. на пляже), картина Де Кирико (уподобленная Кубе как демонтажу – бомба). Иконическим знаком распада-катастрофы служит «Герника» Пикассо (к разочарованию актора-нарратора оказавшаяся черно-белой, а потому «нереальной»).

Между тем распад и исчезновение, как правило, лишены пафоса. Сообщение об аварии в Чернобыле намекает на грозящую глобальную катастрофу, но чередуется с сугубо бытовыми дневниковыми записями. Деградация и исчезновение напоминают тающее мороженое – они наступают в любовном объятии, происходят во время принятия пищи. Городской пейзаж можно стереть, опустив жалюзи на окне, а лицо человека – включив дворники автомобиля. Чужое «Я» можно унижить «моральной деградацией», так выглядит месть критику со стороны писательниц, надсмеявшихся над его мужским телесным достоинством. Коллективное Я «своих» подвергнуто опасности кастрации: обилие похоронных бюро и салонов парикмахерских в городе (в таком сопряжении иронически обыгрывается идеологема «кастрации» нации). Нейтрализовать «Я» можно пересечением государственной границы, как это сделал писатель Трошин, или бросившись в воду, как об этом мечтает неудачник Пипо.

Мотив погружения в воду, мотив воды акцентированы в романе. Повествование насыщено реальной и воображаемой гибелью в воде: испанский писатель умирает в бассейне; в коллекции критика-шпиона Флагуса – четыре смерти от воды; незадолго до собственной смерти Трошин вспоминает анекдот о человеке, бросившемся с моста; министр в своих мечтаниях «спаривается» со своей подругой «лососихой»

Вандой в теплой заводи «до тех пор, пока не начинается распад их тел»; «тонут» в болоте отечественной провинциальности хорватские классики; в стиральной машине гибнет гениальная рукопись чеха, а ее автор погружается «в отчаяние как в живой песок». Обыгрывается соответствующая идиоматика («он искал взглядом воображаемую соломинку»).

Впрочем, гибель в воде – вожделенна, как и любое пребывание в ней. На лицах писателей – выражение водолазов, люди здесь плавают в быте, как темно-зеленая трава в грязной бутылке, машины «плавают» по улицам Гаваны. Персонажи романа в мечтах ныряют и плывут на другой берег, покидая пределы внутренней идентичности, устраиваются в Калифорнии на работу тренерами по подводной охоте, перевернув бинокль (аллюзия на «Зависть» Олеси), «плавают» («как в аквариуме») взглядом по кухне, наконец, просто купаются в море. Мотив воды и ныряния закреплен и за рассказчиком в пространстве рамки, где его речь опять же неотличима от речи автора. Рассказчица описывает, как она ныряет в бассейне, вспоминает, что в доме Хемингуэя в Гаване ее больше всего привлекает его ванная, и завершает «дневник» и весь текст романа записью о том, как друзья дарят ей часы, главным (и абсурдным) достоинством которых является их водонепроницаемость.

Тема воды, таким образом, сопряжена в романе с мотивом границы и тем самым эксплицирует мифологические смыслы (вода как эквивалент жизни/смерти – вспомним мифологические воды Стикса). Кроме того, мотив *воды* в романе отсылает к женской теме, а последняя – к теме самоидентификации автора-женщины. Ясно проглядывает мотив карамзинской Лизы, преломленный сквозь литературную традицию 1920-х годов (Добычин). Литературные аллюзии этим не исчерпываются. Помимо уже отмеченных выше Гоголя, Пастернака, Олеси, Добычина – здесь обэриуты, Вагинов, Хлебников, Битов, постмодернисты (Кабаков, Пригов, Сорокин), Эрика Йонг, Набоков, Милан Кундера. Скрытые цитаты основаны на обыгрывании стереотипа – ситуации или литературного мотива. Стереотип является объектом цитирования, отсылая к поэтике обэриутов. Он составляет

ядро характеристики персонажей. Стереотип как экспликация стертого штампа выступает знаком деиерархизации литературных мотивов. В тексте, описывающем глобальную деиерархизацию, при которой даже мотив акцентированной границы является знаком ее отсутствия, возникает нейтрализация оппозиций. Здесь все уравнено, все подлежит обезличивающему перечислению-каталогизированию. Между тем имеются и исключения. Именно эти исключения «выдают» балканскость автора. Демонтаж каталогизирования имеет ограничения, заданные балканской картиной мира.

Рядоположенной каталогизации не подвержено только пронизывающее весь текст противопоставление *большое—маленькое*, а также связанная с ним оппозиция *они—мы*. *Мы* — маленькое, неполноценное, *они* — большие и хорошие, то, к чему следует стремиться. Эта оппозиция — единственное, что привносит в нарративный ландшафт романа движение. Положение рассказчика можно определить как взгляд (или движение) изнутри маленького — наружу к большому (вспомним мотив аквариума). Таким образом, выстраивается еще одна скрытая оппозиция — *внутреннее—внешнее*. Движение и стагнация, отсутствие движения как источник страдания, обозначены в начале романа, в авторской рамке (ключевая метафора романа — радикулит, который является следствием гиподинамии), и еще раз — в качестве постоянного и от многократного повторения утрачивающего смысл, т. е. в духе «зауми» абсурдистки, дезавтоматизированного рефрена — в конце рамочного пространства. *Маленькими* предстают в романе: «моя страна», Загреб (неоднократно), собирательное «мы», парк в Загребе, писатели, женские трусики, «малая» (периферийная) литература, Малая Бронная, Маленький принц Экзюпери, эротический экстаз («малая» смерть), комната (внутреннее пространство), бинокль, орнитологический справочник, экран, хороший человек, цензурное задание редактору, жизнь, сдвиг (как литературоведческий термин), серпы и молоты (рисунки на пластиковом пенисе), плакат на Брайтон Бич и фотография на нем, прием на писательском симпозиуме, рыба, тело, человек. Семантика *большого* в романе гораздо менее значима. К *большому* относятся:

гипсовые лебеди, которыми торгуют мексиканцы, памятник Маяковскому в Москве, цены в Югославии, ящерица варанус, рассказы, заголовок о Фасбиндере в газете, листы бумаги, коллекция драм, зверь (фигуративно), комната старика, роман, бутерброд, сиамский кот.

Очевидна асимметрия – перевес *малого* над *большим*. Мир, относящийся к *малому*, обнаруживает несравненно большую гомогенность по сравнению с миром *большого*. *Малое* – это «мы», отечество, Загреб, женское, литературное, «свое», внутреннее; *большое* – чужое, внешнее. Кроме того, *малое* чаще встречается в «несвязанном» виде, а *большое* чаще всего выступает как часть противопоставления *большой–маленький*: *большой* Маяковский versus ничтожные (= *маленькие*) мы, *большие* цены versus низкие (= *маленькие*) зарплаты, *большой* роман versus короткая (= *маленькая*) жизнь. Наконец, ясно очерчен вектор – из *маленького* в *большое*, из *ничтожного* в *значимое*. Очевидна идентификация авторского Я с мотивом *малого* и *ничтожного*. Очевидна также и интенция – кинетическая заряженность *малого* «Я». Последнее можно концептуализировать в плане центробежной устремленности в форсировании границы между *малым своим* и *большим чужим*, стремления преодолеть разрыв между *внутренним* и *внешним*.

Значимость противоположения *внутреннего* *внешнему* в балканской картине мира неоднократно обсуждалась в трудах Т.В. Цивьян². В данном случае интересно, как непреднамеренно происходит экспликация этой оппозиции в мотиве пересечения границы – от *малого внутреннего* к *большому чужому*. Очевиден результат этого пересечения: в насыщенном смертями романе пересечение самой значимой для внутреннего Я автора границы возникает наиболее существенный результат – нейтрализация противопоставления. Нейтрализация кодирует самую маркированную форму ухода от жизни – самоубийство. В романе, помимо обыгрывания провинциального менталитета – постоянной темы Д. Угрешич, – одновременно читается и второй уровень: тема пересечения границы от *своего* к *чужому* как форма самоубийства, так как эта граница непроницаема.

Переход через границу *мы/они* чреват опасным погружением в воду, при котором *свое* грозит быть навеки похороненным во *внутреннем*. Однако в подводном мире, откуда смотрят *маленькие мы*, *свое* перестало быть актуальным. Актуальность приобретают теперь осколки былой цивилизации, плавающие по поверхности *чужого*. Нейтрализация *своего* и *чужого*, пересечения границы между ними как чреватого смертью, выступает средством экспликации *внутреннего Я* регионального менталитета. Роман Дубравки Угрешич – это описание Балкан как ушедшей в морскую пучину Атлантиды и предсказание судьбы Югославии. Непреднамеренная провиденция автора, попытка вывести некую мифологическую константу судьбы, является свойством балканского течения времени вспять – проецирования прошлого в будущее. Демонтаж в этом романе является специфически балканским демонтажем – он изоморфен топологии и судьбам региона.

¹ Здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора по изданию: Ugrešić D. Forsiranje roman-reke. Zagreb, 1989. Роман существует и в русском переводе: Угрешич Д. Форсирование романа-реки / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб., 2002.

² См., например: Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

КОНСТРУИРОВАНИЕ ЛАНДШАФТА В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Ландшафт можно определить как особую категорию китайской культуры, занимающую важное место в китайском понимании мира. Основные составляющие китайского традиционного ландшафта – горы и воды (*шаньшуй*) – дали название особому направлению китайского искусства, культуре пейзажа (*шаньшуй вэньхуа*), включающей в себя как сакральную, так и философскую трактовку ландшафта и его отдельных элементов.

Осмысление ландшафта в рамках китайской культурной традиции отсылает нас к китайской модели мироздания. Заложенные в китайской культуре представления о мироустройстве охватывают не только пространство и время, но и все вещи, которые соединены в целостную структуру и оживлены единым ритмом, называемым также Дао. Все сущее, таким образом, существует не в статике, а в динамике, постоянно преобразуясь, изменяясь, претерпевая различные метаморфозы. Всеобщая изменчивость, однако, имеет внутреннюю логику, а предметы – некую композицию, которая не сковывает естественность изменений, а обрамляет ее, структурирует в связанное единство, которым является универсум.

Дао-принцип является основой бытия, он не имеет ни формы, ни субстанции, поскольку является ритмом, творческим импульсом. Как говорится в «Дао дэ цзине», «Дао рождает единое, единое рождает два (мироустроительные начала инь и ян, противоположные, но существующие во взаимодействии. – Е.В.), два рождает триаду (Небо, Землю и Человека. – Е.В.), три рождает тьму вещей»¹. Тьма вещей,

в свою очередь, наделена, как уже говорилось, определенной структурой, согласно которой пяти основным стихиям (дерево, огонь, земля, металл и вода) соответствуют пять основных сторон света (восток, юг, центр, запад, север) и пять основных времен года по лунному календарю (весна, лето, особый сезон в середине лета, осень, зима), а также целый ряд иных природных явлений. Эта структура определяет и логику развития естественных процессов — от зарождения жизни весной и рассвета на востоке до умирания осенью, зимнего стазиса и захода солнца на западе.

Согласно этой структуре все связано со всем, все обращается во все, индивидуальный предмет отсылает одновременно как к множеству иных предметов, имеющих аналогичные свойства и атрибуты, так и к мироустроительному связующему принципу Дао-пути. Поэтому постижение Дао на практике предполагает осмысление всего многообразия явлений и выявление закономерностей их существования — не устройства (как принято в западной культуре), а именно существования как непрекращающегося процесса их становления, постижение одухотворяющего их ритма.

Нужно сказать, что конечный идеал самосовершенствования в даосизме — уловить этот ритм и войти с ним в резонанс, целиком проникнуться Дао и не препятствовать ему не соответствующими этому ритму проявлениями своей «индивидуальности». Фактически, жизнь даоса предполагает отказ от наносной, рукотворной индивидуальности и растворение в природе, которая, будучи нерукотворной, созданной движением Дао, и представляет собой абсолютную истинность, где каждый объект, каждое явление уникально и одновременно связано тысячами нитей со всем остальным.

Именно в этом коренится столь пристальный интерес китайских мыслителей к природе. Как говорится в даосском трактате «Хуайнань-цзы», «то, что называю небесным (природным), — это беспримесная чистота, безыскусственная простота, изначально прямое и белоснежно белое, то, что никогда, ни с чем не смешивалось. То же, что называется человеческим (искусственным), — это заблуждение и пустые ухищрения ума, изворотливость и ложь, которыми пользуем-



Ван Хуэй.
Вид на ручьи и горы.
Фрагмент

«Святой человек овладевает Дао и ведет себя сообразно с вещами, тогда как мудрый сохраняет свое сердце чистым для наслаждения материальными формами. Что касается гор и вод, то они обладают материальной сущностью, но, кроме того, они полны и духовного интереса.

ся, чтобы следовать своему поколению, общаться с пошлым миром»².

Природа, таким образом, является идеальным творцом, созданные ею картины (ландшафты) — идеальным творением, а идеалом просветленной жизни традиционно считалось существование на лоне природы, среди гор и потоков. Как писал один из крупнейших и одновременно один из наиболее ранних теоретиков китайской живописи Цзун Бин в своем трактате «Хуа шаньшуй сюй» («Введение в пейзажную живопись»), датированном 430 г. н.э.:

«Последнее и было причиной того, что Сюань-юань, Яо, Конфуций, Гуанчэн, Давэй, Сююю и Кучжу — все наслаждались путешествием в горы Кунтун, Цюйцзе, Мяоку, Чжишоу и Дамэн. Это говорит о том, что горы и воды радовали как гуманных, так и мудрых людей. Святой человек в душе претворяет дао, и мудрый понимает это. Горы и воды в облике своем превозносят дао, и гуманный человек радуется им.

Я дорожу воспоминаниями о горах Лушань и Хэншань, и памятью об ущельях в Цинчжоу. И, несмотря на преклонный возраст, мой дух остается юным. К сожалению, я не в силах возродить реально тот свой дух и тело — и постоять над потоком в Шимэне. Для этого я обратился к живописным образам, распределил краски, поместил облака над горами»³.

Творчество в Китае (в этом его отличие от ремесла) всегда смыкалось с философией и воспринималось как зримое воплощение философских принципов, практическая демонстрация их функционирования. И одним из способов такого выражения стало осмысление ландшафта — не столько как природного мира, но как некой символической реальности, которая со временем была осознана как природа творческой воли, как «исток вещей». Ландшафт, предстающий перед нами в китайской пейзажной живописи, поэзии, ландшафтной архитектуре, не списан с природы, он является своего рода «мандалой», изображением мира во всей его совокупности, или же окном во внутренний мир художника, отпечатком его индивидуальности. Именно такая идея трактовки ландшафта объясняет удивительные ракурсы и перспективные точки китайских пейзажей, создающие при взгляде на картину чувство ирреальности, подобное тому, что возникает во сне. Так, известный художник и теоретик пейзажной живописи Го Си (ок. 1020 — ок. 1090) в трактате «Линьцюань гаочжи цзи» («Возвышенный смысл лесов и потоков») пишет: «Виды лесов и потоков, картины туманных далей часто открываются нам как бы во сне; глаза и уши наши их не воспринимают. Но под рукой искусного мастера они вновь появляются перед нами. И тогда, не выходя из дома, мы можем перенестись в глухие ущелья, услышать крики обезьян и гомон птиц, увидеть залитые светом горы и искрящиеся бликами потоки. Разве не доставит нам радость сие зрелище? Разве не тронет оно наше сердце? Вот почему в свете так ценят искусство живописи»⁴.

Существенно, что в этих пейзажах-сновидениях фантастичны не отдельные элементы, а их сочетание, видение, нереальная композиция, освещение и т.д. Как и сновидения,

эти пейзажи состоят из легко узнаваемых, стереотипных образов; эффект «фантастичности» достигается при попытке сложить их в единую мозаику.

Посмотрим, как устроен внутренний, мыслительный ландшафт. Прежде всего, он конструируется из строго типизированных *элементов*. Возникает даже особый жанр перечисления возможных типов изображения устойчивых элементов ландшафта, которые имеют строго символическое соответствие, варьирующееся в зависимости от контекста.

Непременные атрибуты пейзажа – горы и воды, символизируют как два мироустроительных начала (инь и ян), так и два элемента триады – Небо и Землю. Горы – место медитации, сюда уходят отшельники в поисках внутреннего преобразования. Вода – символ просветленного сознания – она мягкая, податливая, но точит камень, пробивается из-под скалы, течет вниз, следуя своей природе. Бурный горный поток часто ассоциируется с Дао; узкий ручей, петляющий в горах, – с тропинкой, по которой происходит восхождение к познанию.

Третий элемент пейзажа – дерево. Наиболее широким спектром значений в китайской традиции обладает сосна – символ стойкости конфуцианской личности, полезности бесполезного, красоты некрасивого в даосизме, чаньский идеал вечной юности. Имеют свое символическое прочтение также бамбук, ива, слива мэйхуа. Пространство микропейзажа тоже имеет строгую символическую организацию. Все его элементы – цветы, птицы, насекомые – имеют свое символическое значение⁵. То же можно сказать и о технике изображения, до предела типизированной. К эпохе Южная Сун (1127–1279) окончательно складывается репертуар типовых форм китайского пейзажа. К этому времени различают более 30 конфигураций гор, около 20 состояний водной стихии, множество разновидностей камней, деревьев, камней, облаков и прочих элементов пейзажа. Здесь мы имеем дело с сериями определенного качества, состояния бытия – подобно гексаграммам «И цзина». Классический пейзаж Китая – бездонная кладовая вещей, пишет В.В. Малявин, перефразируя Чжуан-цзы⁶.

Однако смысл изображения отдельных элементов не в натуралистической точности, а в открытии их истинных форм. Так, у Го Си мы находим: «Тот, кто учится рисовать бамбук, берет побег бамбука и, когда в лунную ночь тень побега отразится на стене, взору явится истинный облик бамбука. Может ли поступить иначе тот, кто учится рисовать горы и воды? Он охватывает мысленным взором горы и потоки, и тогда смысл пейзажа проявляется воочию»⁷. В чем же заключается отличие истинной формы предметов от формы внешней? Автор одного из важнейших трактатов по теории живописи «Заметки о правилах работы кистью» Цзин Хао (конец IX – начало X в.) отмечает: «Внешнее сходство – это когда воспроизводят форму и забывают про дух-ци; истинный [облик] – это полное раскрытие духа и сущности»⁸. Далее он приводит пример такого раскрытия:

«Деревья растут, следуя полученной [от Неба] истинной природе. Сосна может вырасти искривленной, но [никогда] не [кажется] увечной или изломанной. Густая или редкая, ни зеленая, ни изумрудная. Даже малые ростки прямые и тянутся ввысь, по сути своей независимы и высоки. Даже когда ветви ее стелятся [по земле], растут вбок или загибаются вниз, она [никогда] не падает на землю. В лесу горизонтальные ветви наслаиваются друг на друга. [Сосны] – как добродетель благородного мужа, подобная ветру, [перед которой] склоняются добродетели низких людей, подобные травам»⁹.

Та же задача ставится на передний план и теоретиками традиционной ландшафтной архитектуры: отыскать и воплотить «истинный» (*чжэнь*) пейзаж. Автор одного из основополагающих трактатов по теории создания сада, «Устроение садов» («Юань е», 1634), Ци Чэн пишет: «Истинный сад пусть даже и разбит руками человека, должен выглядеть так, словно бы создан Небом»¹⁰. Важнейшие особенности ландшафтной архитектуры, так же, как и пейзажной живописи, определяются тем, что она представляет собой образ символического пространства. Поэтому, с одной стороны, китайский сад не имел фиксированного облика; с другой же стороны, садовый, как и живописный, пейзаж включал в себя все основные элементы мироздания – растительность, воду и камни.

Растительность задавала «тон» пейзажа, определяла его настроение; в частности, в специальных трактатах нередко составлялись перечни элементов композиции, соответствующих разным временам года, следуя которым можно было воссоздать в саду своего рода «свернутое время» — чередующиеся весенние, летние, осенние и зимние пейзажи¹¹. Вода в виде искусственного пруда, как правило, составляла фокус ландшафтной композиции; она также вплеталась в пространство сада небольшими водопадами, тонкими ручейками или широкими каналами. Камни — третья важнейшая часть сада — обрамляли воду, разделяли растительные композиции, громоздились друг на друга в виде искусственных гор; часто такие искусственные горы копировались с очертаний гор настоящих, запечатленных на знаменитых картинах¹².

Естественность, неподдельность всех элементов ландшафта были одним из основных оценочных критериев композиции. Французский миссионер о. Аттире, один из немногих европейцев, которым удалось увидеть императорский парк Юаньминъюань близ Пекина до его разрушения во время англо-франко-китайской войны в 1860 г., в своем описании парка особо отмечает эту «естественность» в противовес заданности и разумной симметрии французского сада: «Берега каналов или маленькие ручьи не имеют (как принято у нас) гладкой облицовки и не вытянуты в прямую линию, а выглядят грубо и дико из-за разной формы камней и валунов, некоторые из которых выступают, а другие — отступают внутрь; все это сделано настолько искусно, что Вы бы подумали, что это работа самой природы. В некоторых частях поток широкий, в других — узкий; здесь он змеится, там — растекается вширь; создается впечатление, что вода действительно раздвигалась камнями и холмами»¹³.

Тем не менее, если в рукотворном пейзаже ценилась простота и естественность, основным достоинством естественных, природных объектов, напротив, считали их «фантастичность». Так, камни, «кость земли», использовались не только для создания гор и насыпей, но и выставлялись как отдель-

ный объект созерцания именно за их причудливую форму. В таких камнях ценились три вещи: проницаемость (*тоу*) – когда камень изъеден водой настолько, что напоминает фантастический горный ландшафт, по уступам и туннелям которого можно мысленно взбираться и бродить; открытость (*лоу*) – «дырчатость» камня, наличие отверстий и пустот, «[так, что], если ударяешь [по камню] – он звенит, как нефритовые подвески»; стройность (*шоу*) – когда камень «высится, как стена, на фоне неба, одинокий и неприступный»¹⁴.

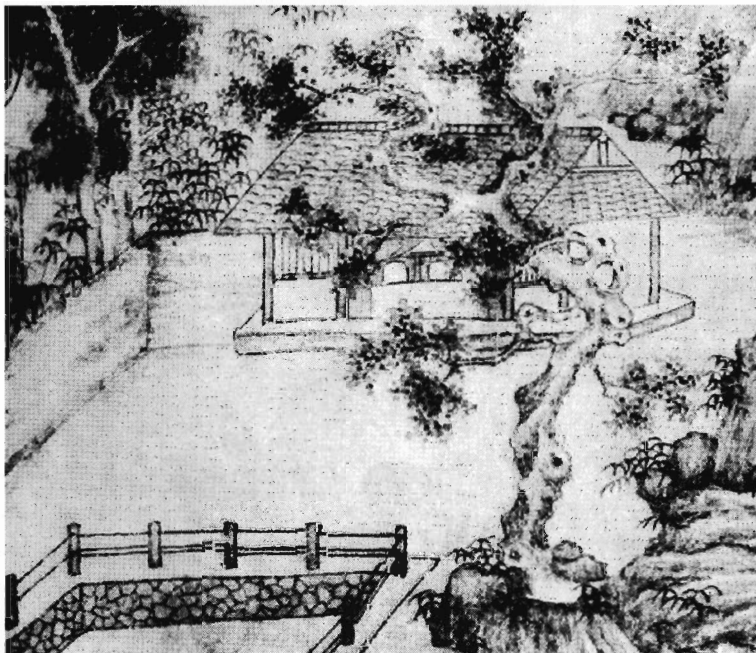
Естественность, неподдельность рукотворного и ирреальность, фантастичность природного – те качества, с помощью которых «кладовая вещей» становилась не складом, не инвентарным списком, а садом метафор, где каждый объект уводит в лабиринт символов, ассоциаций, воспоминаний. Однако сам по себе набор элементов не мог создать того чистого отзвука, которым должно было обладать любое совершенное произведение, будь то стихотворение, картина или сад. Для этого нужно было добиться их резонанса, созвучия. Поэтому вторым важным фактором конструирования внутреннего ландшафта было соединение элементов в единое целое, в целостную *композицию*, что достигалось разнообразными художественными приемами.

Так, в пейзажном свитке огромную роль в создании композиции играют белые пятна (*кунбай*), которыми изображаются облака, туман, снег, река. Они служат границами между более плотными, материальными элементами пейзажа, отделяя их друг от друга и, одновременно, связывая их в единую мозаику. Согласно традиционной теории живописи, в картине должен быть соблюден баланс между инь и ян, темным и светлым, пустым и наполненным; только в этом случае пейзаж оживет, наполнится «природной естественностью». Пустоты *кунбай*, являясь балансирующим элементом пейзажа, в то же время дают пространство для воображения, позволяя зрителю самому предполагать, что скрывает завеса облаков или пелена тумана. Как отмечала Е.В. Завадская, соотношение пустоты (*сюй*) с наполненностью (*ши*) является основной сложностью при построении пространства в свитке¹⁵.

Баланс и контраст в ландшафтной архитектуре создается посредством приема «сопоставление видов» (*дуй цзин*), заключающегося, главным образом, в чередовании элементов, обладающих противоположными свойствами. Так, круглый «лунный» проем в белой стене обрамляет темный квадрат двери, а через замысловатую решетку на окне темного павильона видна залитая солнцем крыша соседней беседки. В числе связующих элементов выступают также архитектурные сооружения, основным принципом размещения которых является «сообщительность» (*тун*) зданий и природной среды¹⁶. Беседки, галереи и террасы строились таким образом, чтобы организовать определенное место сада, несущее собственную смысловую и эстетическую нагрузку. В живописи даже жанровые сценки, как правило, происходили на границе дома и сада — на верандах, в беседках, на галереях или перед домом. Можно сказать, что архитектурные сооружения должны были быть максимально вписаны в ландшафт, резкое выделение из него, принижение его естественности всячески избегалось.

Принцип планировки построек с учетом пейзажных композиций можно проиллюстрировать рисунком Сюй Бэня из альбома изображений известных садов XIV в. (см. с. 341). Беседка из сада Львиный лес в Сучжоу, изображенная на альбомном листе, носит название «Павильон, указывающий на кипарис»; из нее действительно открывается вид на скрюченное узловатое дерево причудливой формы. Практика давать садово-парковым постройкам названия, указывающие на объекты созерцания, была очень распространена.

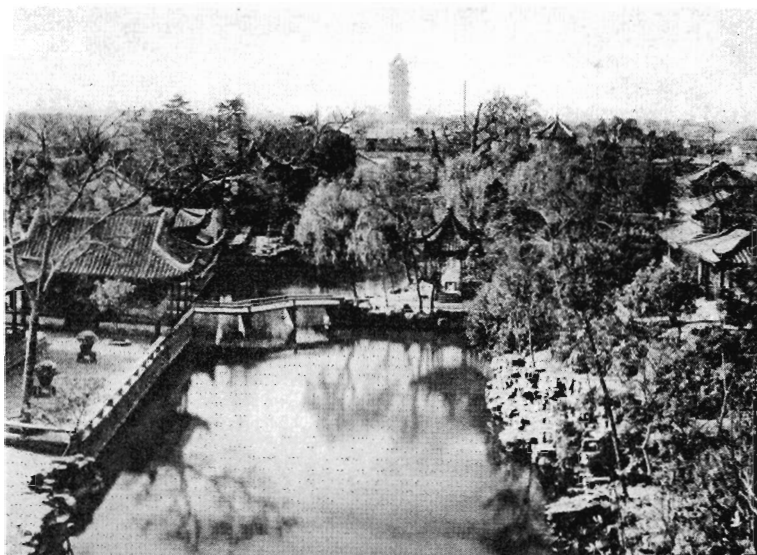
Противоположную роль играет прием «экранирования» (*чжан цзин*). Как и «сопоставление видов», экранирование помогает специфическим образом организовать пространство сада, но, в отличие от первого приема, находящего перспективную точку для соединения двух пейзажей, второй разделяет их, разбивает пространство на сегменты, что создает особый эффект, выявляющий его многослойность и многоплановость. Для разграничения отдельных ландшафтных композиций в саду обычно использовались резные каменные экраны, высокий кустарник, насыпались искус-



Сюй Бэнь.
Сад Львиный лес в Сучжоу.
1375

стенные горы. Беленые разделительные стены использовались как фон для создания внутри каждого сегмента сада композиций, выполненных по законам пейзажной живописи¹⁷. Экранирование, разбивая пейзаж на множество самостоятельных видов, создает ощущение простора даже на небольшой площади.

Еще одним важнейшим приемом садовой композиции является так называемое «заимствование вида» (*цзе цзин*). В трактате «Юань е», где этот прием впервые был теоретически осмыслен¹⁸, говорится: «Оригинальность сада заключается в подчинении [природным условиям месторасположения] и заимствовании [имеющихся особенностей]»¹⁹. Смысл заимствования поясняется следующим образом: «Что касается заимствования вида, то, несмотря на то, что сад отгораживает



«Дальний заимствованный вид»
пагоды Северного храма (Бэйсыта) из сада Неумелого управляющего,
город Сучжоу

внутреннее от внешнего, в созерцании видов [такого разделения] нет. Чистые горы, что величественно высятся вдаль, розовые облака, плывущие высоко в небе, и даже рисовые поля, тонущие в дождливом тумане — все приятные глазу виды должны быть включены в пейзаж; неприятные же — отгорожены»²⁰. Говоря о разновидностях «заимствования вида», Цзи Чэн пишет: «Заимствованные виды — самые важные в структуре сада. Есть заимствование дальних видов и ближних, заимствование сверху и снизу. Под воздействием вещей и чувств взгляд останавливается [на пейзаже] и сердце бьется чаще. Это подобно живописи, где за игрой кисти стоит идея (сы)»²¹.

Под заимствованием дальнего вида (*юаньцзе*) понимается включение в композицию сада дальней горы или пагоды, виднеющейся на заднем плане. Примером этому может служить сад Неумелого управляющего в Сучжоу, построенный таким образом, чтобы использовать вид пагоды Северного храма (Бэйсыта) (см. рис.).



«Ближний заимствованный вид»
павильона в саду Буюань из сада Неумелого управляющего,
город Сучжоу

Заимствование ближнего вида (*линьцзе*) подразумевает аналогичное включение объектов, находящихся на более близком расстоянии, но за пределами сада. Это могут быть крыши павильонов, виднеющиеся из-за ограды соседнего сада (как на рис.), гора, у подножия которой сад расположен, или даже отражение садовых построек в пруду.

Наконец, «заимствование сверху и снизу», прием, который профессор Ян Хунсюнь, президент китайского Общества истории архитектуры, определяет в своей статье как «временное заимствование» (*иньши эр цзе*)²². Цзи Чэн дает здесь следующие примеры. Заимствование сверху: «поднять глаза и увидеть летящих косяком белых цапель; поднять одинокую чашу [вина], приглашая в собутельники луну²³». Заимствование снизу: «склониться к траве и слушать стрекот цикад; глядя в ручей, любоваться игрой лунного отражения»²⁴. Здесь речь идет об инкорпорировании преходящих, временных элементов — дождя, снега, зари, лунного или солнечного света, пения птиц.

По сути, можно сказать, что пейзаж в китайской традиции рассматривался как текст, где каждый элемент, даже самый незначительный, не может быть случаен, ибо он подчинен одновременно и прагматической, и семантической структуре. Рассмотрение пейзажа как текста – отнюдь не метафора. Пейзаж действительно может быть прочтен – ведь каждый из его элементов обладает фиксированным значением. Без сомнения, можно говорить о существовании грамматики пейзажа: так, есть элементы, составляющие его «грамматический костяк». Взаимоотношение этих элементов, их взаимозависимость в традиционной теории живописи именуется отношением «гость–хозяин» (*биньчжу*)²⁵ и строится на чередовании противоположных и взаимодополняющих качеств. В то же время нельзя считать несущественными второстепенные элементы – наоборот, они необходимы для подчеркивания центральных элементов, для прояснения их смысла. Так, у Го Си:

«Люди и предметы служат знаком дорог, вышки и строения в горах – знаком возвышенного, особенного. Открытый и скрытый вид лесов в горах предназначены быть границей дальнего и ближнего, прерывистый и непрерывный вид потоков и долин – разделом мелкого и глубокого. Брод, переправы, мосты и мостики через воды служат для изображения полноты дел людей, рыбацьи лодки и рыболовные принадлежности – для изображения полноты намерений людей.

Для гор воды – это жилы с кровью; трава, деревья – это их волосы; дымки, облачка – их цвет лица; поэтому горы, получившие воду, – живые; приобретшие траву и деревья, – цветущие; получившие дымки и облачка, – красивые. Для вод горы – это лицо; беседки, павильоны – это глаза с бровями; рыболовные сети и удочки – их души. Поэтому воды, получившие горы, – красивые; получившие беседки и павильоны, – светлы и радостны; получившие сети и удочки, – широко текущие. Это и есть композиция гор-вод»²⁶.

Как пейзаж не являлся простой суммой элементов, не был он и статической картинкой. Дополнительным и весь-

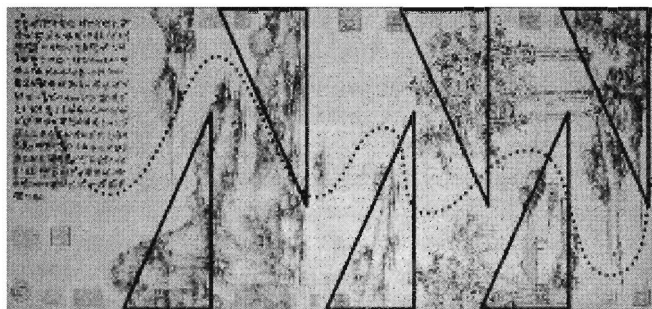
ма существенным фактором при ландшафтном конструировании являлось «оживление» пейзажа, привнесение в него *движения и ритма*.

Для обозначения внутренней динамики ландшафта существует термин «драконовы вены» (*лунмай*), обычно поясняемый как направления течения энергии *ци* в ландшафте, его ритмический рисунок, проявляющий себя в многочисленных взаимодействующих парах, обладающих качествами инь и ян. Ван Юаньци в своем трактате о пейзажной живописи (XVII в.) писал: «Драконовы вены – это движение *ци* в картине. Его течение может быть направлено под углом или идти симметричными [линиями], закругляться или прерываться, может быть сломанным или непрерывным, скрытым или явным.... Когда дракон во всех его проявлениях – углах и кольцах, целом и фрагментах, скрытом и явном, прерывистом и непрерывном – живой, тогда пейзаж будет истинным»²⁷.

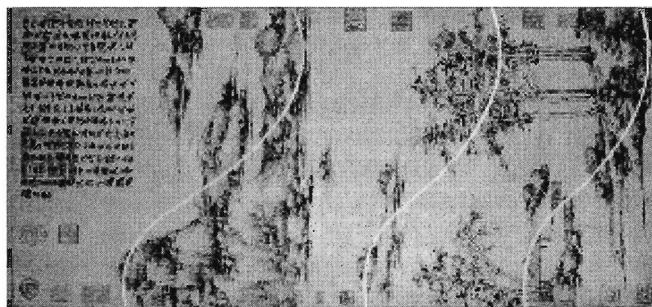
Эта идея замечательно иллюстрируется в учебном пособии, размещенном на сайте Национального музея Гугун на Тайване²⁸, на примере картины юаньского художника Ни Цзяня (1301–1374) «Горный пейзаж с прибрежной хижинкой» (рис. а–в на с. 346). На рис. а) и б) отмечены вертикальные (а) и горизонтальные (б) линии зрительного восприятия изображения. На рис. в) треугольниками показаны заполненные фрагменты пространства; а между ними, отмечая порядок их чередования, идет воображаемая пунктирная линия, которая и является обозначением направления «течения *ци*», скрытой «драконовой веной» данной картины.

Такие «энергетические линии» ландшафта притягивают взгляд и прокладывают маршруты для путешественников – будь это воображаемое путешествие по картине, реальное путешествие по саду или же мыслительное путешествие по лабиринту символов и метафор, скрытому внутри свитка и сада. Таким образом, еще одним, пожалуй, самым важным приемом «оживления» ландшафта является включение в него сознания самого наблюдателя, «запуск» путешествия²⁹.

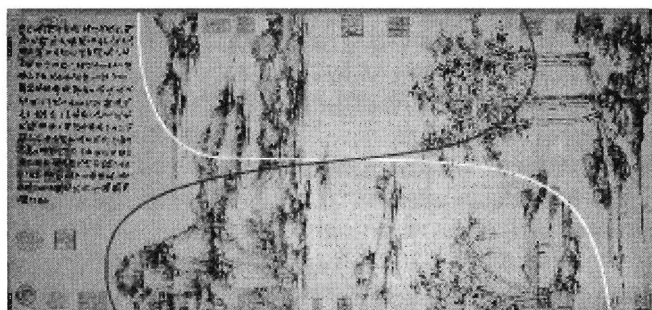
Ключевым приемом в живописи, позволяющим достичь эффекта путешествия, была блуждающая перспектива, осо-



в)



б)



а)

Ни Цзань.
Горный пейзаж с прибрежной хижинкой. XIV в.

бым образом искривленное пространство. Каждая часть свитка писалась по законам линейной перспективы, но каждый раз с особым центром, подчеркивая семантически важные элементы в ущерб законам физики. При совмещении этих частей создавалось впечатление присутствия зрителя в каждом уголке пейзажа. Перемещение точки отсчета и давало ощущение воображаемого путешествия.

В ландшафтной архитектуре идея путешествия закладывалась еще при создании садового пейзажа. Обычно для прогулки по саду существовали один или несколько установленных маршрутов, связывающих композицию в единое целое. Вход в сад часто представлял собой узкий, петляющий коридор или крытую галерею, как правило, достаточно темную для того, чтобы дать посетителям возможность оценить внезапный переход к свету и раскрытие пространства. Центральная часть композиции — чаще всего пруд, окруженный камнями или искусственными горами, — окружена по периметру маленькими экранированными двориками³⁰.

Композиция сада, естественным образом, планировалась как для статического (*цзингуань*), так и для динамического наблюдения (*дунгуань*). В первом случае в наиболее выигрышных перспективных точках сада размещались скамейки, беседки и павильоны; во втором — дорожки и каналы. О соотношении динамики и статики в садово-парковом ландшафте замечательно точно выразился профессор Чэнь Цунчжоу. В своей работе 1982 г. «Шо юань» («О садах») он отмечает явление, которое называет «сообщительностью трансформаций» (*тун бьянь*): «Там, где есть движение, обязательно присутствует неподвижность; где есть неподвижность, обязательно должно быть движение. В садовом пейзаже неподвижность коренится в движении, и движение произрастает из неподвижности... Когда сидишь неподвижно в беседке, плывущие облака и текущие воды, летящие птицы и опадающие цветы — все это находится в движении. На фоне проплывающих лодок и идущих людей горы и деревья неподвижны. Стоячая вода неподвижна, а рыбы в движении. Переплетаясь, неподвижность и движение создают удивительное [эстетическое] ощущение. Таким образом, пейзаж

возникает, когда в неподвижности наблюдаешь движение, а в движении — неподвижность»³¹.

Еще одно из проявлений активной роли наблюдателя в «оживлении» ландшафта раскрывается через понятие «восполнение пустоты» (*бу сюй*). Ученый эпохи Мин, Чжун Син, писал: «Обычно, при созерцании сада зимние и осенние пейзажи воспроизвести не просто.... Несмотря на то что сад посещают в определенное время года, можно воссоздать дух (*ци*) всех времен года посредством воображения»³². Подобно этому пейзажной живописи зрителю предоставляется возможность заглянуть за завесу «пустотно-белого», воссоздать то, что не изображено. Ряд чаньских пейзажей задачу составления элементов композиции в единую мозаику полностью оставляют наблюдателю. Именно картины такого рода часто использовались как коаны, мыслительные упражнения для стремящихся к просветлению.

Что же такое идеальный ландшафт в китайской картине в саду? Живописные пейзажи великих мастеров часто уподобляли живому саду, знаменитые сады — известным картинам, а то и другое — сновидениям, воображаемому ландшафту. Перспективные точки на зыбких границах между сном, явью и картиной — креативным воплощением сна и яви, бесконечные развилки отражающих друг друга метафор, одним словом, череда трансформаций, проникнутых единым ритмом — пожалуй, вот то, что почиталось сутью идеального ландшафта. Говоря словами цинского писателя Ли Юя: «Пещеры и овраги чаруют посетителя, наполняя его грудь восторгом; облака клубятся вокруг его кисти, заставляя его без промедления приниматься рисовать реки или писать о горах; тысячи рек, десять тысяч ущелий, усеянные камнями скалы, на которых примостились павильоны и беседки, — все выполнено так искусно, что и слепой укажет тебе дорогу. Скалы таковы, что не описать их в стихах. Забираешься на вершину и видишь пейзаж, пронизанный древними узорами, выющимися и переплетающимися: ты вступил в картину»³³.

Таким образом, ландшафт в китайской художественной традиции предстает как внутреннее духовное, мыслительное и сновидческое пространство, своего рода метатекст

с упорядоченным набором элементов, связанных подвижной грамматической структурой. Прочтение такого текста, его «оживание», становится возможным благодаря внутреннему ритму, привнесённому в него творческой волей художника, создателя; но высшая его реализация, наиболее полное раскрытие происходит в сознании наблюдателя — созерцателя картины, посетителя сада, путешественника, поэта и философа.

¹ Дао дэ цзин. Пекин, 1998, с. 11.

² Хуайнань-цзы (Философы из Хуайнани) / Пер. с кит. Л.Е. Померанцевой. М., 2004, с. 26.

³ Цзун Бин. Хуа шаньшуй сюй (Введение в пейзажную живопись) / Пер. с кит. Е.В. Завадской. — Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 302.

⁴ Го Си. Линьцюань гаочжи цзи (Возвышенный смысл лесов и потоков) / Пер. с кит. В.В. Малявина. — Антология даосской философии. М., 1994, с. 376–377.

⁵ Любопытной параллелью здесь может служить символизм голландского натюрморта.

⁶ Малявин В.В. Сумерки Дао. М., 2000, с. 315.

⁷ Го Си. Линьцюань гаочжи цзи (Возвышенный смысл лесов и потоков) / Пер. с кит. В.В. Малявина. — Антология даосской философии. М., 1994, с. 377.

⁸ Цзин Хао. Би фа цзи (Заметки о правилах работы кистью). — Чжунго хуалунь лэйбянь (Собрание сочинений по теории китайской живописи). Пекин, 1986, I, с. 607. Подробный комментарий соотношения терминов «форма» (*син*), дух (*ци*) и сущность (*чжи*) в трактате Цзин Хао см.: *Munakata Kiyohito, Munakata Yoko* H. Ching Hao's "Pi-fa-chi": A Note on the Art of Brush. — *Artibus Asiae, Supplementum*, Vol. 31 (1974), p. 21.

⁹ Здесь отсылка к «Беседам и суждениям» («Лунь юй»), гл. 12 изр. 19: «Добродетель благородного мужа подобна ветру, добродетели низких людей подобны траве. Когда ветер дует, трава непременно гнется». Цзин Хао. Би фа цзи (Заметки о правилах работы кистью). — Чжунго хуалунь лэйбянь (Собрание сочинений по теории китайской живописи). Пекин, 1986, I, с. 607.

¹⁰ «Юань е», раздел «О создании сада».

¹¹ Я взньхуа (Культура изящного). Чжэнчжоу, 1998, с. 345.

¹² *Liu Dunzhen, Wood Frances*. The Traditional Gardens of Suzhou («Suzhou gu dian yuan lin»). — *Garden History*, Vol. 10, No. 2. (Autumn, 1982), p. 111.

¹³ Attiret F. A Particular Account of the Emperor of China's Gardens Near Peking: in a Letter from F. Attiret, a French Missionary, now employ'd by that Emperor to Paint the Apartments in those Gardens, to his Friend at Paris. — Translated from the French, by Sir Harry Beaumont. London, 1752, p. 9-10.

¹⁴ «Юань е», раздел «Выбор камней».

¹⁵ *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 164.

¹⁶ *Малявин В.В.* Сумерки Дао. М., 2000, с. 325.

¹⁷ «Белая стена, — пишет Цзи Чэн, — как бумага, [декоративные] камни — рисунок на ней» («Юань е», раздел «Выбор камней»).

¹⁸ Однако на практике заимствование вида применялось гораздо раньше. Об истории этого композиционного приема см.: Yang Hongxun. Jiejing (borrowed scenery) in Chinese Gardens. — International Conference "Gardens and Their Environmental Context", 2004, pp. 21–32. — <<http://www.nara.accu.org.jp/english/about/cjconference/2003.html>>

¹⁹ «Юань е», раздел «Заимствование вида».

²⁰ «Юань е», раздел «Создание сада».

²¹ «Юань е», раздел «Заимствование вида».

²² *Yang Hongxun.* Jiejing (borrowed scenery) in Chinese Gardens. — International Conference "Gardens and Their Environmental Context", 2004, pp. 26. — <<http://www.nara.accu.org.jp/english/about/conference/2003.html>>

²³ Практика, воспетая еще танским поэтом Ли Бо (701–762) в стихотворении «Под луной одиноко пью»: «Среди цветов поставил я // Кувшин в тиши ночной // И одиноко пью вино // И друга нет со мной. // Но в собутельники луну // Позвал я в добрый час // И тень свою я пригласил // И трое стало нас» (пер. А.И. Гитовича) (*Ли Бо.* Под луной одиноко пью. / Пер. с кит. А. Гитовича. — Китайская классическая поэзия. М., 1956, с. 122–123).

²⁴ «Юань е», раздел «Заимствование вида».

²⁵ Принцип *биньчжу* впервые был введен в теорию живописи в трактате «Хуа сюэ ми цзюэ» («Тайны живописи»), который традиционно приписывается танскому поэту и художнику Ван Вэю (699–759): «Реши, что гость и что хозяин: кто примет, и с поклоном кто придет». На русский язык трактат переведен академиком В.М. Алексеевым, см.: *Ван Вэй.* Хуа сюэ ми цзюэ (Тайны живописи). / Пер. с кит. В.М. Алексеева. — Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1965, с. 68–71. В современной китайской науке принято считать, что версия, с которой делал перевод Алексеев, была ошибочно составлена из двух трактатов, первый из которых действительно следует приписывать Ван Вэю, а второй (включающий в себя рассуждение о принципе *биньчжу*) принадлежит кисти художника Цзин Хао (к. IX — н. X в.), см.: *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. Кн. 2. М., 2003, с. 48.

²⁶ *Го Си.* Линьцюань гаочжи цзи (Возвышенный смысл лесов и потоков). / Пер. с кит. В.В. Малявина. — Антология даосской философии. М., 1994, с. 379.

²⁷ Цит. по: Murck, A., Wen Fong. A Chinese Garden Court: The Astor Court at the Metropolitan Museum of Art. — The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 38, No. 3 (Winter, 1980–1981), pp. 30, 40.

²⁸ Rhythm. — Age of the Great Khan. Painting and Calligraphy in the Mongol Yuan Dynasty. — National Palace Museum (Taiwan): Teacher Guide. — <http://tech2.npm.gov.tw/khan/english/main_t_eng.htm>

²⁹ Идея «воображаемого путешествия» звучала во многих трактатах по теории эстетики. Впервые она встречается в одном из наиболее ранних дошедших до нас текстов — «Хуа шаньшуй сюй» (Введение в пейзажную живопись) Цзун Бина (430 г.): «Поэтому в моей ленивой [беззаботной] жизни, чтоб привести свой дух в равновесие, я потягиваю чашечку вина или наигрываю на цине и засиживаюсь, созерцая живописный свиток. Не покидая жилища, заполненного людьми, я брожу, странствую в одиночестве. Там горные пики вздымаются высоко; леса и облака уходят в глубину и [словно] тают». (Цзун Бин. Хуа шаньшуй сюй Введение в пейзажную живопись. / Пер. с кит. Е.В. Завадской. — Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 303.) В предисловии к первому изданию трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (1679) известный эстет того времени Ли Юй приводит составленную им подпись к картине: «Много огражденных стенами городов под моей крышей, много озер и рек перед моими глазами». Цзецзыюань хуачжуань (Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит. Е.В. Завадской. М., 2001, с. 26).

³⁰ Составить представление о том, как выглядел классический сад ученого, можно по интерактивному воспроизведению свитка минского времени «Хуаньцуй тан юаньцзин туцзюань» («Рисунок Павильона, обнесенного яшмой, сада и окрестностей»), изображающего загородную усадьбу известного минского коллекционера и издателя Ван Тинна, построенную ок. 1600 г. Репродукция свитка была подготовлена профессором Питером К. Болом в 2001 г. и размещена на сайте Исследовательской библиотеки Думбартон Оукс (Dumbarton Oaks Research Library) при Гарвардском университете. — <<http://www.doaks.org/scroll/scrollable.html>>

³¹ Проблемы динамики и статики в традиционном китайском садово-парковом искусстве, а также работа проф. Чэнь Цунчжоу подробно анализируются в статье С. Фунга, см.: Fung S. Movement and Stillness in Ming Writings on Gardens. — Landscape Design and the Experience of Motion. Washington, 2003, p. 243–262. Цитата по ней же, с. 244.

³² Там же, с. 248.

³³ Ли Юй. «Сяньцин оуци тушо» («Случайные рисунки и заметки о праздных чувствах»), цит. по: Liu Dunzhen, Wood Frances. The Traditional Gardens of Suzhou («Su zhou gu dian yuan lin»). — Garden History, Vol. 10, No. 2. (Autumn, 1982), p. 111.

Ландшафты культуры
Славянский мир

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Формат 60x88/16
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Объем 22,0+1,0 п.л.
Тираж 800. Заказ № 1366.

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д.29, корп.9
Тел. (495) 245-53-95
(495) 245-49-03

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер.,6

ISBN 5-89826-285-7





ЖАНДШАФТЫ КУЛЫТУРЫ

