

напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / У.Вайсшайн; [пер. з нім. О.Кобзар] // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. – К.: Києво-Могилян. акад., 2009. – С. 372–392. 7. *Забужко О.С.* Шевченків міф України: Спроба філософ. аналізу / О.Забужко. – К.: Факт, 2006. – 148 с. 8. *Левицький В.А.* Київський текст в українській поезії 1910-х – 1930-х років: дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06 / В.Левицький. – Київ, 2012. – 255 с. 9. *Левицький В.А.* Проза Тараса Шевченка в естетистському проекті київського тексту / В.Левицький // Шевченкознавчі студії. – 2011. – Вип. 13. – С. 90–96. 10. *Майстренко М.І.* Шевченко і античність / М.Майстренко. – Одеса: Маяк – Бригантина, 1992. – 296 с. 11. *Пелешенко Ю.В.* Андрій Первозванний / Ю.Пелешенко // Шевченківська енциклопедія: Робочий зошит А. – К.: Тираж, 2004. – С. 148. 12. *Побиванець І.* Слово про Київ / І.Побиванець // Пролетарська правда. – 1941. – 9 березня. – С. 3. 13. *Сквіра Н.М.* Поема О. Пушкіна «Руслан і Людмила» і повість М. Гоголя «Страшна помста»: непомічена паралель / Н.Сквіра // Слово і час. – 2012. – № 7. – С. 44–50. 14. *Тулуб О.О.* Київ та його давня давнина у творах народних / О. Тулуб. – К.: Унісерв, 2011. – 242 с. 15. *Фоменко В.Г.* Місто і література: українська візія / В. Фоменко. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с. 16. *Цимбал Я.В.* «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба / Я.Цимбал // Літературознавчі обрії. – 2010. – Вип. 18. – С. 54–61. 17. *Шевченко Т.Г.* Повне зібрання творів: у 12 т. / Т.Шевченко. – К.: Наукова думка, 2001–2005. – Т. 1–7. 18. *Шевчук В.О.* Муза Роксоланська: Укр. л-ра XVI–XVIII ст.: [у 2 кн.] / В.Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – Кн. II. – 728 с. 19. *Koznarsky T.* Three Novels, Three Cities / T.Koznarsky // *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation.* – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2010. – P. 98–137.

*Анна Степанова,  
к. філол. наук, доц.*

## **ГОРОД В ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И УРБАНИСТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ 1920-1930-Х ГГ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

Стаття є першою частиною циклу «Місто в естетико-культурологічних та урбаністичних концепціях 1920-1930-х рр.», у якому актуалізується поняття естетичної моделі міста та її різновиди. У статті аналізуються естетичні моделі міста, представлені у концепціях Г.Зіммеля, О.Бенуа, О.Шпенглера, М.Анциферова, де місто розглядається як складова частина системи естетичних координат. Виокремлюються естетичні моделі «міста-мрії», «чудового міста», образ «душі міста».

*Ключові слова:* естетична модель міста, естетика урбанізму, естетична свідомість, арт-топографія, душа міста, присмеркове місто.

Данная статья является первой частью цикла «Город в эстетико-культурологических и урбанистических концепциях 1920-1930-х гг.», в котором актуализируются понятие эстетической модели города и ее разновидности. В статье анализируются эстетические модели города представленные в концепциях Г.Зиммеля, А.Бенуа, О.Шпенглера, Н.Анциферова, рассматривающих город как слагаемое системы эстетических координат. Выделяются эстетические модели «города-мечты», «чудесного города», образ «души города».

*Ключевые слова:* эстетическая модель города, эстетика урбанизма, эстетическое сознание, арт-топографія, душа города, закатный город.

This article is the first part of a cycle «City in aesthetic-culturological and urbanistic concepts of 1920-1930» in which the concept of aesthetic model of city and its version are actualized. Aesthetic models of city presented in G.Zimmel`s, A.Benua`s, O.Shpengler`s, N.Antsiferova`s conceptions, considering city as composed system of aesthetic coordinates are analyzed in the

article. Aesthetic models of «city-dream», «wonderful city», an image of «soul of the city» are allocated.

*Keywords:* aesthetic model of city, aesthetic of urbanism, aesthetic consciousness, art-topography, soul of the city, the twilight city.

Данный цикл статей является одним из наиболее существенных теоретических аспектов исследования, посвященного проблемам урбанизма в западноевропейской, русской и украинской литературах 1920-1930-х гг.

Процесс активного осмысления проблемы города в литературе рубежа веков положил начало становлению эстетики урбанизма, основные концепты которой оформились и укрепились в 1920-1930-е годы. Именно в этот период в художественно-эстетическом и культурфилософском сознании происходит формирование эстетической концепции урбанизма как своего рода программы в искусстве. Город вводится в систему координат эстетики, коррелируя с категориями прекрасного, красоты, идеала, безобразного, трагического и т. д. Признаки эстетической категории приобретает и само понятие городского сознания.

В художественном сознании и эстетико-философской мысли вырабатываются общие концепты рефлексии города, обуславливающие поиск новых форм отображения действительности в литературе. Тесная связь с урбанизмом способствует проницаемости терминологических и смысловых границ понятий художественного, эстетико-философского, культурного, переходящей в целостность урбанизма, эстетического сознания и литературы. Следствием этой целостности явилось рождение эстетических моделей и понятийных констант города, заявивших о себе в культурфилософских и градостроительных концепциях и выступивших в качестве опорных пунктов эстетической программы урбанизма в литературных текстах о городе.

Эстетическая модель представляет собой ракурс осмысления идеи города, акцентирующий ту или иную концептуальную доминанту урбанистического феномена. В соответствии с этим можно условно выделить три типа эстетических моделей города: *город как пространство*, наделенное душой, собственной индивидуальностью, являющее организм живой и самодостаточный; *город как образ жизни*, представляющий осмысление феномена городского бытия как со-бытия человеческой жизни; наконец, *город как сознание*, особая форма мышления, духовно-душевного состояния личности.

В рамках данной статьи остановимся на исследовании «пространственного» типа эстетической модели города и его модификациях.

Одна из таких моделей явлена в эссе Георга Зиммеля «Флоренция» и «Венеция» в образе *города-мечты*, рождающегося в результате эстетического восприятия городского пространства. В основе эстетики урбанизма Зиммеля лежит идея города как произведения искусства и культуры человеческого духа. Эстетическая модель города-мечты выстраивается как художественная концепция целостности природы и духа, порождающей ту же гармонию, что и произведение искусства. Согласно Зиммелю, город представляет собой пространство, где «форма, данная природой, раскрывает себя в качестве

ставшего наглядным духа», где «противоположность между природой и духом обратилась в ничто» [4, 88]. Подобное видение города в определенном смысле обуславливает у Зиммеля характер философского мышления в целом. Михаэль Ландман отмечает, что для Зиммеля философствовать означает: сохранять противоположности, уметь обращаться с ними, искать «третье царство», которое не есть их «снятие» [5, 529], а скорее, их единение. Таким «третьим царством», объединяющим противоположности, у Георга Зиммеля выступает город.

Целостность города и искусства, урбанистического и художественно-эстетического сознания основывается у исследователя на мысли о единстве образа города как целостности содержания и формы в произведении искусства: «В городе природа идеально представима не иначе, как в формировании через дух. Поскольку таким образом снимается напряжение между природой и духом, возникает эстетическое настроение, чувство того, что находишься перед лицом произведения искусства. Пожалуй, нет другого такого города, общее впечатление от которого, его непосредственно созерцаемая данность и дух его воспоминаний, его природа и его культура в своем взаимодействии порождали бы в своем зрителе столь сильное чувство встречи с произведением искусства, простирающееся вплоть до самых внешних деталей: даже голые скалы позади Фьезоле производят впечатление того, что они служат всего лишь обрамлением для произведения, сотворенного духом и культурой, и таким образом они тоже оказываются втянутыми в общий контекст этого произведения, подобно тому как рамка картины живописца именно через свое инобытие помогает выражению ее смыслов, замыкая и скрепляя собой ее единство как для себя сущего, самодостаточного организма» [4, 89]. Тесная взаимосвязь урбанистического и эстетического приводит философа к мысли о том, что внутренние границы города – это границы искусства как такового. В этой связи город Зиммеля вписан в систему эстетических категорий, образуя своего рода смысловые тождества с категориями красоты и прекрасного («Цветущие маки, дроки, таинственно замкнутые виллы, играющие дети, синева неба и его облака – как легко это найти почти повсюду в мире, и как это везде прекрасно! – во Флоренции все это, однако, имеет совершенно иной душевно-эстетический центр тяжести, вокруг которого выстраивается и совершенно иная периферия, ибо все здесь восхищает не только своей отдельной красотой, но и своим соучастием в объемлющей красоте целого» [4, 89]), трагического («флорентийское единство природы и духа обращается у Микеланджело в нечто трагическое» [4, 91]), понятиями истинной и ложной сущности произведения искусства. В этой связи в эстетической концепции Зиммеля вызывает интерес сравнение Флоренции с Венецией. Воспринимая Венецию как некий автономный артефакт, как город, который «живет словно в демонстративном отрыве от бытия» [4, 94], Зиммель подчеркивает его сделанность, театральность, двусмысленность, «красоту, уже не причастную к жизни» [4, 95], которая вступает в контраст с естественностью, истинностью бытия Флоренции: «Глядя на дворцы Флоренции, всей Тосканы, мы воспринимаем внешнюю сторону как точное выражение ее внутреннего

смысла. Венецианские же дворцы, напротив, представляют собой какую-то напыщенную игру» [4, 94]. В этой антиномии, выстроенной в соответствии с представлениями Зиммеля об истинности и ложности искусства, рождаются образы Флоренции как «города-искусства» и Венеции как «искусственного города».

В этой связи эстетическая модель города-мечты у Зиммеля приобретает двойной смысл – мечты как стремления к идеалу, связанного с образом Флоренции, и мечты как грезы, сновидения, нереальности, определяющей характер Венеции: «Монотонность всех венецианских ритмов лишает нас встрясок и импульсов, необходимых для ощущения полноты бытия, и приближает к состоянию сновидения, где нас окружает видимость вещей, лишенная самих вещей. Следуя своему собственному закону, душа, убаюканная ритмом этого города, порождает в себе сходное настроение, представляющее свой эстетический образ в форме объективности: как будто бы здесь дышат только самые поверхностные, лишь отражающие, лишь наслаждающиеся потреблением слои души, в то время как ее полная действительность, как в вялом сне, остается отстраненной» [4, 96].

Таким образом, эстетическая модель города, предложенная немецким философом, аккумулирует идею города как выраженного в искусстве возможного способа осуществления жизни, заложенного в концепции жизнотворчества. Ю.Хабермас отмечал, что у Зиммеля жизнь в целом толкуется сообразно модели творческого процесса продукции, в котором гениальный художник создает органический образ своего произведения, открывая при этом тотальность собственных сил своей сущности [6, 542]. В рамках «философии жизни» Зиммеля город приобретает признаки динамической формы выражения культуры. В этой связи подчеркнутая им целостность эстетического сознания и урбанизма, которая прослеживается в искусстве, формирует эстетику города как метафизику созерцания и действия, направленного на «творчество жизни».

Образы «города-искусства» и «искусственного города», явленные в эстетическом восприятии Зиммелем Флоренции и Венеции, получают свое дальнейшее формирование в эстетической модели *чудесного города* А.Н.Бенуа, образуя своего рода типологический ряд. Традируя эстетическую образность Зиммеля в восприятии города, А.Бенуа в своих мемуарах развивает образ Флоренции как «города-искусства», подчеркивая в характере города «дух творческой свободы..., желание выразиться как можно нагляднее и патетичнее» [3, 39]. Образ Флоренции у Бенуа есть выражение духа искусства, наполняющего город оживотворенными образами, воспринимаемыми эстетическим сознанием как образы реального бытия: «Все эти бюсты, дышащие жизнью, в то же время являются верхом стильной выдержанности и пластического мастерства. Эти аристократы, ученые, политические деятели, почтенные матроны и поэтичные девушки, истлевшие пятьсот лет назад, благодаря магии Донателло, Дезидерио, Росселино, *продолжают жить*, и начинает казаться, что сам был знаком с ними, слышал их голос, их смех...» (курсив – автора) [3, 37].

Подобно Зиммелю, Бенуа выстраивает и образ Венеции, акцентируя внимание на театральности и призрачности города. В мемуарах Бенуа Венеция явлена в образе громадной залы под открытым небом: «Венецианцы и изъясняются, и жестикулируют, и ступают иначе, нежели жители других, «более реальных» городов... Нарядные и чистенькие, как куколки, карабинеры в своих черных с красным мундирах, в своих кокетливых треуголках, как будто вовсе не несут какой-либо полицейской службы, а разгуливают парочками в качестве пикантного декоративного добавления к остальному... Это характерные персонажи всего венецианского спектакля» [3, 40].

Эстетическая модель «чудо-города» Бенуа предполагает восприятие города через «арт-топографию», в которой в качестве объектов городской среды выступают не пространственные сегменты города (дома, улицы, площади и т. п.), а произведения искусства, которые, собственно, и осмысливаются в качестве городских топосов. Так, арт-топография Флоренции представлена «Триптихом Портинари», фресками Гоццолли и Перуджино, флорентийской скульптурной портретистикой, картинами Боттичелли и Фабиано и т. д.; Венеции – картинами и декором Тинторетто, Веронезе и Беллини, фресками Тьеполо и др. Арт-топография Бенуа, по существу, иллюстрирует тезис Зиммеля «границы города есть границы искусства как такового», формируя восприятие города как «святыни искусства», в котором урбанистическое и художественно-эстетическое начала образуют единое целое. В этом целом реальное урбанистическое пространство и все, что его наполняет, эстетизируется, приобретая черты художественного образа, сквозь который, как в палимпсесте, просвечивается реальный город: «В те декабрьские сумерки, под медленно падающими хлопьями снега, на ступенях венецианского мостика эта удивительная «расейская образина» (художник А.А.Карелин – А.С.), представшая передо мной в развевающемся плаще, под широкополой, «чисто художественной» шляпой, показалась мне фантастичной...» [3, 41].

Образность восприятия Бенуа обусловлена, на наш взгляд, порожденным городом романтическим мироощущением, которое пронизывает повествовательную ткань мемуаров, где образы живописи накладываются на словесные образы, образуя, с одной стороны, стиль «словесной живописи», а с другой, – вызывая в воображении образ города как картины. В этом смысле живописание города у Бенуа приобретает черты стиля и техники композиционного построения картины, в котором особая роль отводится цвету, перспективе, светотени, а их словесное воплощение создает иллюзию образа в движении: «Ноябрьское солнце уже закатилось, и лишь отблеск его догорал в ажурных, украшенных по краю, закругленных тимпанах, кое-где зажигая золотые искры на мозаиках. Весь низ базилики уже тонул в голубоватом полумраке, а рядом такая прямая, такая массивная Кампанила выделялась более темной массой, уходя острием своим в небо... Через несколько минут все померкло, потухли последние искры, зато стали зажигаться всюду огни под аркадами в магазинах и в кофейнях» [3, 40]. Эстетическое восприятие города А.Бенуа определяет дух города как дух искусства, и в этом смысле эстетическая концепция русского художника и критика являет рефлексию эстетической

мысли о городе Георга Зиммеля, значительно расширенную и дополненную литературным опытом.

Эстетическая концепция города Георга Зиммеля находит свое продолжение и в работах О.Шпенглера и Н.Анциферова. Во втором томе «Заката Европы» (1922), рассматривая город как триединство природы (ландшафт), культуры и духа, Шпенглер представляет эстетику урбанизма как выраженное в единстве художественной формы понятие *души города*: «Но что уж подлинно чудо из чудес, так это рождение *души* города (здесь и далее в цитатах курсив – Шпенглера). Как массовая душа совершенно нового рода, последнее основание которой навсегда останется для нас тайной, она внезапно выделяется из общей душевности своей культуры. Пробудившись, она выстраивает себе зримое тело. Из стоящих друг подле друга деревенских усадеб, у каждой из которых своя собственная история, возникает *единое целое*. И это целое живет, дышит, растет, обретает облик, внутреннюю форму и историю. Начиная с этого момента не только отдельный дом, собор или дворец, но также и образ самого города представляет собой предметное единство языка форм и истории стиля, которое присутствует во всем жизненном течении культуры» [7, 93]. Согласно Шпенглеру, душа города обретает зримые контуры только в искусстве, из всех видов которого лишь архитектура, живопись и литература способны передать наглядный образ города и его внутреннюю целостность (гештальт). В структуре эстетической модели города в концепции Шпенглера целостность эстетического сознания и урбанизма прослеживается на уровне художественной формы, определяющей культурно-темпоральную парадигму истории города: «Вся подлинная история стиля разыгрывается в городах. То, что обращается к глазу в логике зримых форм, представляет собой исключительно судьбы города и переживания городских людей. Стиль Возрождения вырастает в исключительно возрожденческом *городе*, стиль барокко – лишь в *городе* барокко» [7, 95]. «Звучный язык форм», по мысли Шпенглера, является своего рода способом эстетической коммуникации в процессе постижения души и истории города: «Что можем мы знать о духе античных городов, если нам неведомы их линии на фоне южного неба – на свету полудня, в облачную погоду, поутру, в звездную ночь!» [7, 96]. Тесная взаимосвязь эстетического и городского сознания обуславливает урбанистический характер художественной формы, на что указывает утверждение философа о том, что искусство есть исключительно городской феномен: «...драма, в которой опробывает себя *бодрствующая* жизнь, – это городская поэзия, а великий роман, взгляд *освобожденного* духа на все человеческое, предполагает город – мировую столицу. Существуют лишь городская лирика и лишь городская живопись и архитектура с бурной и краткой историей» [7, 96]. В этой связи, рассматривая город как целостный живой организм, наделенный душой, философ акцентирует внимание на «физиогномике города», на выражении его «лица», его «мимики», представляющей собой «едва ли не всю историю души самой культуры» [7, 95]. Согласно мысли Шпенглера, физиогномика европейских городов, явленная в их художественно-эстетическом образе, во многом обуславливается уровнем

художественных открытий и определяется знаковым именем, за которым стоит та или иная творческая личность: «Есть город Фидия, есть город Рембрандта и город Лютера. Эти имена – знаки, так что уже одни названия «Гранада», «Венеция», «Нюрнберг» сразу же вызывают вполне определенный зримый образ, ибо именно в таких городах и возникло все, что создала культура в религии и искусстве» [7, 96]. Здесь существенным является представление об образе города, который выступает не сам по себе, а является отражением личности художника, его творческих исканий.

Важно подчеркнуть, что эстетика города у Шпенглера выстраивается по принципу оппозиции «малого города» – «городу мировому». Согласно концепции Шпенглера, малый город привязан к ландшафту, порожден и питаем им, и культивирует дух и духовное. Такой город не противостоит провинции, он связан с ней кровно, его стихия – дух. Мировой город есть порождение цивилизации, он оторван от ландшафта и противостоит провинции. В противопоставлении малого города городу мировому раскрывается конфликт культуры и цивилизации, являющейся, по мысли Шпенглера, последней стадией развития культуры и знаменующей ее упадок. В мировом городе искусство вырождается в вид спорта, религия подменяется этикой, моралью, гуманностью, дух – интеллектом, свободным духом, порождающим отчуждение индивидов. Малый город знаменует стадию расцвета культуры, мировой – ее закат. Закат культуры, таким образом, мыслится Шпенглером прежде всего как закат города, поскольку именно город является «единственным прафеноменом человеческого существования, на котором покоятся народы, государства, политика и религия, все искусства, все науки» [7, 92].

Подчеркнем, что осмысление философом феномена «закатности» происходит как на идеологическом, так и на эстетическом уровне. Считая одной из основных предпосылок заката культуры «бесплодие цивилизованного человека», отчужденного, утратившего связь с родовым сознанием и потому чуждого стремлению к продолжению рода («...здесь налицо всецело *метафизический* поворот к смерти. Последний человек города не *хочет* больше жить, не как отдельный человек, но как тип, как множество: в этом *совокупном существе* угасает страх смерти» [7, 107]), Шпенглер в подтверждение своей мысли указывает на деградацию женского архетипа в литературе. Тем самым подчеркивается знаковость и в определенном смысле программность процессов, происходящих в художественно-эстетическом сознании и являющих проекцию на развитие культурно-исторических процессов: «Праженщина, крестьянская женщина – это *мать*. В этом слове заключается все ее предназначение, о котором она нетерпеливо помышляет с самого детства. Теперь же является ибсеновская женщина, подруга, героиня целой западной городской литературы от северной драмы до парижского романа. Вместо детей у нее «душевные конфликты», брак – какое-то рукоделие вроде вышивки: главное здесь, оказывается, «понять друг друга». Абсолютно неважно, что американская дама не находит достаточного основания иметь детей, потому что не желает пропустить ни одного сезона, парижанка – потому что боится, что любовник ее

бросит, ибсеновская же героиня – потому что «принадлежит сама себе». Все они принадлежат сами себе, и все они бесплодны» [7, 108].

Тесная связь городского и художественно-эстетического сознания, которая прослеживается в «Закате Европы», позволяет прийти к мысли о том, что душа города рождается в искусстве и есть зеркальное отражение его внутренней сущности. В этом смысле основополагающее триединство Шпенглера «природа – культура – дух» в эстетической интерпретации трансформируется в триаду «ландшафт – город – искусство», которая приобретает характер целостного образа, явленного в качестве эстетической константы в литературе первой трети XX века.

Концепция души города Н.П.Анциферова базируется на представлении о городе как о целостном культурно-историческом организме, осмысление которого являет опыт переживания его целостного образа, знакомство с «душой города». По мнению Н.Анциферова, город представляет собой источник не столько познания, сколько эстетического впечатления и нравственного переживания. Эта установка, закладывающаяся еще в ранних работах Н.Анциферова, определяет его методологию исследования города, основанную на «перемещении» категорий истории и культурологии в плоскость эстетики, осмысление понятия через его образ.

Первое представление о душе города появляется в книге Н.Анциферова «Душа Петербурга» (1922), но наиболее развернутое свое определение понятие души города получает в работе «Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода» (1926), в которой просматривается заметное влияние концепции О.Шпенглера. Согласно Н.Анциферову, душа города представляет собой *«исторически сложившееся единство всех элементов, составляющих городской организм, как конкретную индивидуальность»* [1, 23] (здесь и далее в цитатах курсив – автора). По аналогии со сферами исследования человеческого организма (анатомия города, физиология города), понятие души включено в сферу психологии города и вбирает в себя городской пейзаж, исторические судьбы города, хранилище воспоминаний, характер населения, выражение художественных вкусов [1, 29].

Такая антропоморфность социокультурного определения придает понятию «города» образный характер, наполняет образностью, предполагающую эстетическую направленность осмысления культурно-исторического феномена. В этой связи значимым становится акцентуация Н.Анциферовым образности восприятия города у Шпенглера: «В этой великолепной характеристике культурной выразительности городов поражает нагромождение образов, открывающих перспективы во все просторы пространств и времен. Теснятся имена, из которых каждое пробуждает целый исторический мир. Но все эти образы, сопоставленные вместе, создают *родовую идею города*, единого по своей сущности, многоликого в своих воплощениях. Во всех эпитетах живо подчеркнута органическое восприятие городского ландшафта, чутко выражена его спиритуализация» [1, 129-130].

Спиритуализация городского ландшафта становится основным компонентом структуры образа города у самого Н.Анциферова. Представляя

образ города как «видимое воплощение божества местности (*genius loci*)», Н.Анциферов подчеркивает в нем «единство звуков, красок, линий, форм, игры света и тени, наконец, чувства», создающее определенную последовательность, отраженную в художественном творчестве закономерность, являющую судьбу души города [2, 8, 15]. В этой связи образ становится ключевым моментом в постижении города как эстетической целостности.

Эстетическую модель города Н.Анциферова можно условно обозначить как «город трагический», она выстраивается на осмыслении художественного образа города в литературном произведении. Исследователь подчеркивает, что формирование восприятия города и создание его эстетического образа происходит в литературе: «Кто же лучше всего сможет выразить образ города, как не художник, и, может быть, лучше всего художник слова? Ибо ему наиболее доступно целостное видение города, которое может привести к уяснению его идеи» [2, 16]. Только поэт, по мысли Н.Анциферова, способен разрозненные ассоциации и впечатления о городе сделать общезначимыми.

Эстетика города Н.Анциферова обнаруживает два модуса восприятия: вертикальный, являющий эстетику стихии (такие города «возникают стихийно, развиваясь свободно, подобно лесу. Корни таких городов уходят вглубь..., обвеянную таинственными мифами...» К ним принадлежат Рим, Москва) и горизонтальный, представляющий эстетику преобразования («города, что создавались в обстановке уже развитой и сложной культуры..., на устройстве которых лежит печать сознательного творчества человека. К этому типу можно отнести Нью-Йорк и наш Петербург») [2, 9]. Эстетика Петербурга у Н.Анциферова, таким образом, предстает как заданная в литературе эстетика борьбы космоса с хаосом, осмысленной на уровне категорий прекрасного и трагического, предстающих в неразрывном единстве и являющих образ города как образ «трагического прекрасного»: «Прекрасен трагический лик Петербурга», [2, 40], «Город Петра оказался организмом с ярко выраженной индивидуальностью, обладающим душой сложной и тонкой, живущей своей таинственной жизнью, полной трагизма... Все прекрасное становится его частью, усваивается им, одухотворяется своеобразной стихией города... В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное» [2, 13, 15, 40].

В концепции Н.Анциферова акцентируется неразрывность урбанистического и художественно-эстетического сознания. Литература представляется культурным пространством, в границах которого прочитывается история города, его судьба, его индивидуальность. Судьба понимается Н.Анциферовым как органическое развитие единичного явления. Понятие судьбы, – отмечает исследователь, – приложимо только к личности как носительнице индивидуального начала. Судьба есть историческое выявление личности. Безликий процесс не может быть определяем судьбой. Таким образом, здесь утверждается идея индивидуальности образа города, имеющего свою судьбу [2, 16]. В эстетическом видении Н.Анциферова судьба города, культурологическое осмысление его истории проецируется на судьбу его образа в литературе. Прослеживая процесс развития образа Петербурга в

русской литературе от XVIII до XX века (от А.Сумарокова до поэтов-символистов), Н.Анциферов исследует перипетии судьбы трагического города. В этой связи особый смысл приобретает актуализированная ученым эстетика закатного города как трансформация категории трагического. Эстетическая модель трагического города модифицируется в модель города закатного. Подчеркивая момент закатности («Настали “сумерки Петербурга”», «тема гибели Петербурга разрабатывается в образе затонувшего города», «тема конца больного города», «нет выхода из обреченного города» и т. п.), Н.Анциферов, в отличие от О.Шпенглера, подразумевает не гибель европейской культуры, эсхатологические предзнаменования и т. п., связанные с кризисным мироощущением рубежа веков (которое в 1920-е гг. уже шло на спад), а ее перерождение, обусловленное переходом города в новое качество и, соответственно, к новому эстетическому видению: угасает классический Петербург XIX века, уступая место революционному Петрограду, а затем – советскому Ленинграду.

Таким образом, в концепции Н.Анциферова город предстает как эстетическая целостность, которая находит свое выражение в единстве и индивидуальности художественного образа в его развитии. В этом смысле эстетика города предстает как эстетика движения его образа в литературе.

1. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. – Петроград: Издательство «Брокгауз и Ефрон», 1922. – 258 с. // Электронная версия <http://www.belousenko.com/>. Нумерация страниц дается по электронной версии. 2. *Анциферов Н.П.* Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. – Ленинград: «Сеятель», 1926. – 151 с. 3. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. – В 2 т. – Пяти книгах. – Т. 2. – Кн. 4. – М.: Наука, 1990. – 743 с. 4. *Зиммель Георг.* Флоренция. Венеция // Логос. – 2002. – № ¾. – С. 88-97. 5. *Ландман Михаэль.* Георг Зиммель: контуры его мышления // Георг Зиммель. Избранное. – Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юристъ, 1996. – 607 с. – С. 529-538. 6. *Хабермас Юрген.* Зиммель как диагност времени // Георг Зиммель. Избранное. – Том 2. Созерцание жизни. – М.: Юристъ, 1996. – 607 с. – С. 539-549. 7. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – В 2-х т. – Т.2. – М.: Мысль, 1998. – 606 с.

*Сніжана Жигун,  
к. філол. наук, доц.*

## **ПОСТКОЛОНІАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ ПРОЗИ «ЛАНКИ»**

У статті здійснено спробу виявити антиколоніальний дискурс у новелах «Фауст» Г.Косинки, «Комуніст» В.Підмогильного, у повістях «Печатка» і «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича. Доводиться, що прозаїки «Ланки» стверджували право українців на власний виклад історії, аналізували нестійку ідентичність українських комуністів і здійснили одну з небагатьох у тогочасній літературі спроб демонізації нової влади.

*Ключові слова:* антиколоніальний дискурс, нестійка ідентичність, постколоніальні студії.

В статті предпринята попытка виявити антиколоніальний дискурс в новелах «Фауст» Г.Косинки, «Коммунист» В. Подмогильного, в повестях «Печать» и «Смерть» Б. Антоненко-Давыдовича. Автор доказывает, что прозаики «Ланки» утверждали право украинцев на собственное изложение своей истории, анализировали неустойчивую