

УДК 82.09

И. В. Вальченко

Харьковский национальный университет городского хозяйства имени А. Н. Бекетова

Флорентийский текст: Pro et contra

Вальченко И. В. Флорентийский текст: Pro et contra. У статті розглянуто проблеми існування флорентійського тексту як різновиду міського тексту з урахуванням різних точок зору літературознавців з цього питання. У статті подано текстовий матеріал, що ілюструє постійний інтерес російських авторів до Флоренції. Наведені приклади дозволяють стверджувати, що флорентійський текст усе ж сформувався в російській літературі, має свої особливості та є цікавим об'єктом для подальшого дослідження.

Ключові слова: міський текст, гіпертекст, Флоренція, флорентійський текст, флорентійський міф.

Вальченко И. В. Флорентийский текст: Pro et contra. В статье рассматриваются проблемы изучения флорентийского текста как разновидности городского текста с учетом разнообразных точек зрения литературоведов. В статье широко представлены произведения русских прозаиков и поэтов, которые иллюстрируют постоянный интерес авторов к Флоренции. Текстовый материал, предложенный в статье, позволяет сделать вывод, что флорентийский текст все же сформировался в русской литературе, имеет свои особенности и является интересным объектом для дальнейшего исследования.

Ключевые слова: городской текст, гипертекст, Флоренция, флорентийский текст, флорентийский миф.

Valchenko I. V. Florence text: Pro et contra. This article explores problem of florence text existence as a type of a local test, considering different points of view of literature professionals. The following article presents text material, that illustrates consistent interest of the russian authors to Florence. Provided examples allow us to assert that florence text has already being well formed in russian literature, has it's specifics and is an interesting object for the further investigation.

Key words: local text, hypertext, Florence, florence text, florence myth.

Одним из продуктивных направлений современного литературоведения является изучение гипертекстов, в том числе так называемых городских текстов. Их исследование начал, как известно, В. Н. Топоров с уяснения феномена Петербурга и обоснования понятия «Петербургский текст русской литературы». В одноименной фундаментальной работе ученый выделил набор «элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, беспронизно отсылающую читателя к этому «сверхтексту». В. Н. Топоров отметил ряд существенных черт петербургского текста [20], среди которых одной из основных является его мифогенность. С главным мифом – о создании города и его демиурге – своими корнями связан миф о «Медном Всаднике», оформленный в знаменитой поэме А. С. Пушкина, ставшей важнейшей составной частью петербургского текста. Две другие ключевые его особенности, по мнению В. Н. Топорова, – наличие круга основных текстов русской литературы и некие хронологические рамки. В частности, начало петербургскому тексту было положено на рубеже 20–30-х гг. XIX в. А. С. Пушкиным. Как очень

весомую для понимания такого сверхтекста черту исследователь отмечает его единство. Оно определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью максимальной смысловой установки: это путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а зло торжествует над истиной и добром. Еще одна особенность петербургского текста – семантическая связность, общее смысловое ядро в текстах, переход из материальной реальности к духовным ценностям. Кроме того, существуют формальные показатели этого сверхтекста в системе художественного языка, определенный, характерный для него набор элементов: образы, мотивы, сюжеты. Так, основная идея петербургского текста: через символическое умирание, смерть – к искуплению и воскресению; город здесь – реальность высшая, символическо-мифологической природы. При этом В. Н. Топоров настаивал на уникальности петербургского текста и полагал, что никаких других городских текстов в русской литературе не было создано [20].

Сегодня семиотическое осмысление города в культуре и литературе позволяет литературоведам говорить о наличии целого ряда городских текстов. Появились понятия «московский текст», «киевский текст», «парижский текст», «венцианский текст», «римский текст», «флорентийский текст» и др. Как

видно, география текстов весьма обширна и, надо думать, будет только расширяться, а теоретическая база и историко-культурное сопоставление будут углубляться и уточняться.

Так, Ю. М. Лотман рассматривал семиотическое пространство города как «котёл текстов и кодов». При этом в роли текстов, как показал ученый, выступают не только литературные произведения, но и письменные источники, устные высказывания, «архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц...» [10: 282]. По Ю. М. Лотману, «культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов» [11: 423–436].

Сегодня литературоведы в своих исследованиях «городских сверхтекстов» опираются на подобные концептуальные семиотические представления о городе как феномене культуры и исходят из того, что город – это способ окультуривания и структурирования масштабного пространства, введение человеческого измерения в природный мир. Город-идея преобразовывает, преобразует среду обитания специфическими средствами (архитектуры, планировки и других функционально-эстетических способов градостроительства). Он имеет особые свойства, характерные структуры, делающие его принципиально новой, семиотически насыщенной средой человеческого обитания, и, в итоге, зачастую он становится культурной семиосферой, т. е. не только средоточием цивилизации и культуры, но подчас и неким сакральным топосом, на который накладывается сетка символическо-мифологических представлений.

Н. Е. Меднис подчеркивает, что «и возникновение реальных сверхтекстов, и потребность их исследования во многом определяются пульсацией сильных точек памяти культуры, пульсацией, настойчиво подталкивающей к художественной или научной рефлексии по поводу ряда культурно и/или исторически значимых в масштабах страны либо человечества явлений, таких как Москва или Петербург в истории и судьбе России, Венеция в культурно-духовном пространстве России и Европы, Рим в общечеловеческой культуре и т. п.» [13: 128].

Флоренцию Н. Е. Меднис в этот ряд не включает, поскольку, по мнению исследовательницы, хотя «обращение к ней художников слова в течение XIX–XX вв. было многократным и почти всегда сопряженным с попытками уловить ее особую физическую и метафизическую сущность, определить ее

смысловую доминанту», Флоренция «не настолько широко, ярко и цельно запечатлелась в русской литературе, чтобы породить внутренне структурированный сверхтекст» [13:124]. Правда, ученый признает, что «в рамках развития флорентийской темы в русской литературе постепенно складывается оригинальный интерпретационный код, весьма отличный от кодов иных локусов и локальных текстов» [13: 124].

По нашему мнению, Флоренция, как город, занимавший ключевое место в эпоху Возрождения и до сих пор символизирующий ее в европейской культуре и в том числе в русской словесности, все же породила оригинальный вариант «городского текста», нуждающийся в специальном осмыслении. Как правило, во всех работах, посвященных «городским текстам», проводятся параллели с петербургским текстом – на генетическом, тематическом или концептуальном уровнях. В то же время разработанная исследователями методология, оставаясь базовой, не может быть достаточной при выделении и изучении феномена любого «городского сверхтекста», поскольку и характер художественного пространства, и мотивный субстрат, и культурные коды такого текста, обусловленные самой спецификой той или иной территории (географической, геополитической, исторической, этнографической, социальной, мифологической), обладают специфическими свойствами. Поэтому при исследовании «флорентийского текста» необходимо определить оригинальные и продуктивные ракурсы его рассмотрения и осмысления.

Следствием постоянного интереса русских авторов к Флоренции на протяжении веков стало изобилие посвященного ей текстового материала. В XV–XVIII вв. флорентийский миф создавался исключительно благодаря жанрам хождения и путешествия («Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе», «Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века», «Журнал путешествия В. Н. Зинovieва по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 гг.», сборник «Записки русских путешественников XVI–XVII вв.») [16, 7, 8, 9].

Как отметила в своей диссертационной работе М. Гребнева, в русской литературе «флорентийский первообраз» был сформирован к 1830–40 гг. благодаря текстам К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. И. Булаева [5: 9]. И действительно, в первой половине XIX в. жанровый репертуар русской «флорентины» пополнился сказкой и шутилой повестью К. Н. Батюшкова (повесть «Странствователь и Домосед», 1815) [1], лирическим стихотворением А. С. Пушкина («Кто знает край, где небо блещет...», 1828) [16: 418–419], мемуарами

Ф. И. Буслаева («Мои досуги. Воспоминания. Статьи. Размышления») [3]. Во второй половине XIX в. в русской литературе о Флоренции господствует эпический жанр повести (примеры находим в творчестве И. С. Тургенева («Вешние воды») [21], Е. П. Ростопчиной («Палаццо Форли») [18]). Однако безусловным фаворитом локального флорентийского текста в этот период можно считать эпистолярный жанр, широко представленный в наследии А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, А. А. Григорьева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого. В начале XX в. во «флорентийском» наследии доминирующими оказываются лирические жанры: Саши Чёрный («Из Флоренции»), А. Ахматова («Данте»), К. Бальмонт («Фра Анжелико»), А. Блок («Флоренция»), Н. Гумилев («Флоренция», «Фра Беато Анджелико»), М. Кузмин («Утро во Флоренции»), О. Мандельштам («Разговор о Данте»). И, конечно же, нельзя обойти вниманием творчество Д. С. Мережковского: значительная часть его прозы и поэзии посвящена Италии и непосредственно Флоренции («Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», повесть «Микеланджело», цикл «Итальянские новеллы», флорентийская новелла «Святой сатир»). Таким образом, в русской литературе Флоренция была воссоздана многократно, в разные времена, в разных жанрах, авторами, принадлежащими к разным литературным направлениям.

Любой соотносимый с городом образ или свертхтекст во многом базируется на тех пластах поэтики, которые связаны с прорисовкой времени и пространства и предполагают яркую выраженность визуальных начал. Русские прозаики и поэты из маркирующих Флоренцию точек чаще всего упоминают реку Арно, площадь Синьории, собор Санта Мария дель Фьоре. Так, например, в повести Е. П. Ростопчиной «Палаццо Форли» читаем: «Меж неправильными, но живописными улицами Флоренции, окаймленными с обеих сторон разнохарактерными, но величественными зданиями средних и последующих им веков, любимым местом жительства и прогулки, средоточием туземной жизни можно бесспорно признать красивые набережные реки Арно, – двойную и гармоническую линию дворцов и домов, извиристо огибающих течение желтоватых и скудных волн этого Арно, так часто, так много, так звучно воспетого поэтами стольких поколений» [18].

В стихотворении «Флоренция» Н. Гумилева:

«О сердце, ты неблагодарно!
Тебе – и розовый миндаль,
И горы, вставшие над Арно,
И запах трав, и в блеске даль...

Тебе нужны слова иные.
Иная, страшная пора.
Вот грозно стала Синьория,
И перед нею два костра» [6: 366].

И у Д. С. Мережковского:

«Тебе навеки сердце благодарно,
С тех пор как я раздумьями томим,
Бродил у волн мутно-зеленых Арно,
По галерея сумрачным твоим» [15: 561].

Как правило, русские писатели особо отмечают купол собора Санта Мария дель Фьоре, который часто сравнивают с цветком (с ирисом или лилией), а сам купол становится символом Флоренции. Это не случайно. Дело в том, что первый кирпич кафедрального собора (дуомо) Санта Мария дель Фьоре (Santa Maria del Fiore), который изначально был задуман как самый большой и богато украшенный в Италии, был заложен 9 сентября 1297 г. папским легатом. Название же Санта Мария дель Фьоре (с итальянского – «святая Мария с цветком»), скорее всего, произошло, от того, что, во-первых, символом Флоренции является цветок и, во-вторых, папа подарил храму золотую розу как знак благословения. Поэтому и в архитектуре, и в элементах оформления храма часто встречаются цветочные фрагменты, а самым большим из них является главный купол, похожий на перевернутую лилию. Д. С. Мережковский в романе-мифе «Леонардо да Винчи» писал: «Красноватый черепичный купол Мария дель Фьоре, похожий на исполинский, не распустившийся цветок древней, геральдической Алой Лилии; вся Флоренция, в двойном вечернем и лунном свете, была как один огромный, серебристо-темный цветок» [14: 178].

А. Блок при создании образа Города сопоставляет его с лилией, подразумевая купол и само значение названия собора Марии дель Фьоре, да и, собственно, саму Флоренцию:

«Флоренция, ты ирис нежный;
По ком томился я один
Любовью длинной, безнадежной,
Весь день в пыли твоих Кашин?» [2].

Особая аура Флоренции возникает из-за того, что город за длительный срок своего существования (он был основан в I в. до н. э. римлянами как поселение для солдат-ветеранов римской армии и назывался в те времена Флорентия, что в переводе означает «цветущая») практически не претерпел существенных изменений. Важной причиной неугасающего интереса к Флоренции стало то, что она является своего рода эталоном европейского средневекового

города и в ней отражена квинтэссенция представлений о средневековой жизни. В то же время этот один из старейших и красивейших городов Европы по праву считается подлинной колыбелью Ренессанса: Флоренция подарила миру многих величайших деятелей искусства, и почти все великие итальянские художники были флорентийцами. Атмосфера, царящая во Флоренции благодаря обилию предметов искусства, способна вызвать у человека своеобразное расстройство психики, сопровождающееся учащением пульса, потерей координации и даже галлюцинациями. Подобное состояние получило название «синдром Стендаля» – по имени французского писателя XIX в. Стендаля, описавшего в книге «Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио» свои ощущения от визита в 1817 г. во Флоренцию: «Когда я выходил из церкви Святого Креста, у меня забилось сердце, мне показалось, что иссяк источник жизни, я шёл, боясь рухнуть на землю...

Я видел шедевры искусства, порожденные энергией страсти, после чего все стало бессмысленным, маленьким, ограниченным, так, когда ветер страстей перестает надувать паруса, которые толкают вперед человеческую душу, тогда она становится лишённой страстей, а значит, пороков и добродетелей» [19].

Если предположить, что Флоренция – это итог воплощения воли невидимого, но всемогущего творца, которую провидели местные художники, то лучше, чем кто-либо, эту волю осуществлял Микеланджело. По словам Б. П. Винпера, «Скульпторы эпохи Возрождения в большинстве своем не очень чувствительны к проблеме монолита. Исключение составляет Микеланджело, который высоко ценил единство глыбы и замкнутую композицию статуи или скульптурной группы. Об этом красноречиво свидетельствуют не только скульптурные произведения Микеланджело, но и его высказывания. Вот одно из них: “Нет такой каменной глыбы, в которую нельзя было бы вложить все, что хочет сказать художник”; “Всякая статуя должна быть задумана, чтобы ее можно было скатить с горы, и ни один кусочек не отломился”» [4: 18].

У Д. С. Мережковского находим интересное описание истории создания Микеланджело знаменитой статуи Давида: «В строительных складах флорентийского собора Мария дель Фьоре лежала огромная глыба белого мрамора, испорченного неисключим ваятелем: лучшие мастера отказались от нее, полагая, что она уже ни на что не годится. Когда Леонардо приехал из Рима, ее предложили ему. Но пока, с обычной медлительностью, обдумывал он, вымеривал, высчитывал и колебался, другой художник, на двадцать три года моложе его, Микеланджело

Буонаротти перехватил заказ и с невероятной быстротой, работая не только днем, но и ночью при огне, кончил своего Исполина в течение двадцати пяти месяцев» [14: 127].

Перифразируя слова великого скульптора, можно сказать, что Флоренция – та глыба, та статуя, которую нельзя представить с отломанным кусочком. Она состоит из самых разнообразных кусков камня и при этом остается внутренне замкнутой, если так можно выразиться, концентрической структурой, воплощенной в камне – горой, глыбой, скульптурой. Такое описание подчеркивает ансамблевый характер Флоренции. Можно сказать, что она расположена в горах и сама является единой целостной сущностью – «горой» в буквальном и метафорическом смысле слова. Целостность ансамблевого характера Города выразительно представлены в экфрасисе Д. С. Мережковского: «Облик Флоренции вырезывался в чистом небе, подобно заглавному рисунку на тусклом золоте старинных книг, – облик единственный в мире, знакомый, как живое лицо человека» [14:178].

Система экфрасисов такого ансамблевого облика Флоренции в названных выше произведениях русских прозаиков и поэтов, несомненно, способствует созданию монолитного флорентийского «городского текста». Однако, несмотря на это, представляется, что в большинстве случаев во «флорентийском тексте» визуальная и материальная выраженность все же не играет главной роли. Суть и своеобразие флорентийского Genius Loci в большей мере обнаруживает себя в образах личностей знаменитых флорентийцев, за прошедшие века мифологизированных европейской культурой. Хотя существуют примеры сочетания обоих способов, которые находим преимущественно в произведениях Д. С. Мережковского: во втором романе-мифе трилогии «Христос и Антихрист» – «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», повести «Микеланджело», цикле «Итальянские новеллы», флорентийской новелле «Святой сатир».

В конце концов, само имя Флоренции оказывается вписанным в персонализированный именной ряд, каждое из звеньев которого маркирует и город, и всю именную цепочку в целом. Причем имя города не просто замещается личными именами, а в определенном смысле становится служебным по отношению к именам знаменитых флорентийцев. Таким образом, флорентийский текст базируется не на мифе о городе, а опирается на миф о творце, а их у Флоренции великое множество: Данте Алигьери, Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Рафаэль Санти, Джованни Бокаччо, Сандро Боттичелли, Филиппо Брунеллески, Джотто Донателло, Джорджо Вазари, Беато Анжелико,

Филиппе Липпи. Все это, на наш взгляд, позволяет заключить, что «флорентийский текст» все же сформировался в русской литературе и отмечен несомненным своеобразием.

Литература

1. Батюшков К. Странствователь и домосед : Хрестоматия. Стихотворения. Поэмы / К. Батюшков. – М. : АСТ, Олимп, 1998. – 752 с.
2. Блок А. – Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/stihi/italyanskie-stihi/007.htm>
3. Буслаев Ф. И. Мои досуги : Воспоминания. Статьи. Размышления. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/buslaew_f_i/text_1892_moi_vospominania.shtml
4. Виппер Б. П. Введение в историческое изучение искусства / Б. П. Виппер. – М., 1985. – С. 18.
5. Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской литературе : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. : спец. 10.01.01. «русская литература» / М. П. Гребнева. – Томск, 2009. – 33 с.
6. Гумилев Н. Сочинения : в 3 т. / Н. Гумилев. – Т. 2 – М., 1991. – 366 с.
7. Дневник русского путешественника первой четверти XVIII века // Советские архивы. – 1975. – № 1. – С. 105–108.
8. Журнал путешествия В. Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 гг. // Русская старина. – 1878. – Т. 23. – № 11. – С. 399–440.
9. Записки русских путешественников XVI–XVII вв. – М. : Сов. Россия. – 525 с.
10. Лотман Ю. М. Символические пространства // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 282.
11. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 423–436.
12. Манделштам О. Разговор о Данте / О. Манделштам. – М. : Искусство, 1967. – 88 с.
13. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2003. – С. 124–131.
14. Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. / Д. С. Мережковский. – Т. 2. – М. : Правда, 1990. – 763 с.
15. Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. / Д. С. Мережковский. – Т. 4. – М. : Правда, 1990. – 671 с.
16. Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. / А. С. Пушкин. – Т. 1 : Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила : поэма. – М. : Худ. лит-ра, 1985. – С. 418–419.
17. Путешествие стольника Петра Андреевича Толстого по Европе. 1697 – 1699. – М., 1992. – С. 228–233.
18. Ростопчина Е. П. Сочинения Е. П. Ростопчиной / Е. П. Ростопчина. – СПб., 1890. – Т. 2: Проза. – 463 с.
19. Стендаль «Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио». – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1014416/Stendal_-_Rim,_Neapol_i_Florenciya.html
20. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. – СПб. : Искусство-СПб, 2003. – 60 с.
21. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / И. С. Тургенев. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961–1962.

УДК 821.161.1 2 Андреев

В. А. Сухоруков

Национальный технический университет «ХПИ»

Поэтика пьесы Л. Андреева «Черные маски»

Сухоруков В. А. Поэтика п'єси Л. Андрєєва «Чорні маски». У статті здійснено аналіз поетики та жанрових особливостей драми Л. Андрєєва «Чорні маски». Доведено, що важливу роль у ній відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. Це «нова драма», в якій зовнішній конфлікт та дія виведені за сцену, а ключову роль відіграє внутрішній конфлікт і підтекст, що знаходить реалізацію у неоміфологічній сюжетній лінії. Створена Л. Андрєєвим вже у перших драмах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в наступних п'єсах.

Ключові слова: інтертекст, автоінтертекст, паратекст, міфопоетика, мотив, хронотоп.